

ТЕМА 12. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НОВОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ХІХ СТ.

1. Особливості європейської культури.
2. Основні художні течії: неокласицизм, романтизм, реалізм.
3. Культурне життя кінця ХІХ століття: від натуралізму до символізму.

1. Особливості європейської культури.

В культурі Нового часу ХІХ ст. займає особливе місце. Це століття **класики**, коли буржуазна цивілізація досягла своєї зрілості і потім вступила в стадію кризи. В своїй основі культура ХІХ ст. базується на тих же світоглядних принципах, що і вся культура Нового часу. Це — **раціоналізм, антропоцентризм, сцієнтизм, європоцентризм** і ін. Вона намагається утриматися в межах культурної парадигми Нового часу в відповіді на фундаментальне питання: **«Як існує світ, в якому ми живемо?»** Однак новизна історичної ситуації зажадала і нових підходів до рішення цього старого питання. Зазначені обставини — наслідок трьох епохальних явищ, значення яких для долі європейської культури важко переоцінити: **промисловий переворот, Війна США за незалежність і Велика Французька буржуазна революція**. Саме ці події утворюють нижню границю ХІХ ст., зміщаючи її в вік ХVІІІ, саме вони обумовлюють культурний поворот на рубежі ХVІІІ—ХІХ ст. І верхня границя, його вихід в вік ХХ, також не збігається з хронологічними рамками. Серпень 1914 — от пункт прибуття культури Нового часу з її раціоналізмом і оптимізмом, вірою в безмежний прогрес і добру природу людини.

Позначивши часову рамку, спробуємо розглянути історичне обличчя ХІХ ст., звернувшись до **іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета (1883-1955)**:

«Ми дійсно стоїмо перед радикальною зміною людської долі, здійсненою ХІХ століттям. Створений зовсім новий фон, нове поприще для сучасної людини, — і фізичний, і соціальний. Три фактори уможливили створення цього нового світу: демократія, експериментальна наука і індустріалізація. Другий і третій можна об'єднати під ім'ям "техніки". Жоден з цих факторів не був творінням віку, вони з'явилися на два сторіччя раніше, ХІХ століття провело їх в життя».

Капіталістична індустріалізація, або промисловий переворот класичного буржуазного типу, відбувається раніше всього в **Англії**. До середини ХІХ ст. це здійснений факт в більшості країн Європи і Північної Америки. Будучи в кінцевому рахунку закономірним результатом панування раціоналізму і утилітаризму в культурі Нового часу, він забезпечував новий стрибок в розвитку

науки і техніки. Від механічної прядки «Дженні» — до парової машини Дж. Уатта (1784) і пароплава Фултона (1807), від паровоза Стеффенсона (1814) — до першого метро (1863) і т.д. йшло вперед вдосконалення інженерної думки, що випереджається науковими відкриттями, які сприяють подальшому розвитку промисловості. **Епоха пари і електрики, телефону і телеграфу, час найцікавіших відкриттів в астрономії, геології, біології і хімії.** Як показали підрахунки, лише тільки один XIX вік приніс відкриттів і винаходів більше, ніж всі попередні століття разом взяті, а саме — понад вісім з половиною тисяч, внаслідок чого технічне панування над простором і матерією виростало безмежно. Почався небувалий просторово- часовий ріст цивілізації: в духовний світ людини входили нові території і нові шари минулого. Пізнання розсунуло свої границі всередину і вшир. Але одночасно виникли і нові способи подолання простору: нова техніка, з її швидкостями, засобами зв'язку сприяла тому, що людина змогла вмістити більше космічного часу в менший відрізок часу життєвого, наблизити до себе будь-яку точку планети. Всесвіт як би одночасно звузився і — розширився, все прийшло в зіткнення з усім. Світ якісно перетворився.

Подібні процеси відбувалися в соціально-політичному житті. **Війна за незалежність північноамериканських колоній (1774-1776) вибила з ланцюга самої могутньої Британської колоніальної імперії одну важлива ланку.** Перша держава Європи зазнала поразки. Прийняття 4 липня 1776 р. Декларації незалежності, що проголосила створення США продемонструвала зрілі можливості визвольної боротьби пригноблених народів, кризу політики, заснованої на європоцентризмі, перспективи прискореного руху по шляху капіталістичного розвитку, минаючи феодалізм. Капіталізм вийшов за межі Європи, виявляючи тенденцію до перетворення у світову систему. Саме ця спрямованість і стала визначальною в XIX ст., коли почала складатися світова капіталістична система господарства, світовий ринок, а історія ставала справді всесвітньою історією. Формування світової культури як цілого, як єдності різноманіття — національних культур, художніх шкіл і т.д., поставило на порядок денний проблему діалогу культур.

Третя — за змістом, але не за значенням, подія повертає нас в Європу. Мова йде про **Велику Французьку буржуазну революцію 1789-1799 рр. — класичний політичний переворот буржуазного типу.** Хоча вже лідери американської революції надихалися ідеалами французьких просвітителів, лише французька революція, що втілила, здавалося б, в життя їх принципи, позначила кризу культури Просвітництва як нездатну забезпечити адаптацію людської діяльності до нових форм реальності. Прийнята влітку 1789 р. Декларація прав людини і громадянина проголошувала, що люди народжуються і залишаються вільними і рівними в правах, серед яких в якості невід'ємних, зокрема, фігурували власність, безпека і опір гнобленню. Однак обіцяне просвітителями «Царство розуму» незабаром обернулося торжеством буржуазного розуму, рівність звелася

до формальної рівності перед законом, безпека особистості виявилася розтоптанною яacobінською диктатурою, свобода вилилася у свавілля самої нещадної (капіталістичної) експлуатації, а революційне братерство третього стану розпалося, і ворогуючі класи розійшлися по різні сторони барикад. Весь хід подій, здавалося, спростовував раціоналістичний погляд на світ. Адже якщо світом правлять закони розуму, то як можлива настільки разюча невідповідність результатів — цілям? Відтепер проблема співвідношення ідеалу і дійсності стала хвилювати суспільну свідомість не менше, ніж пошук історичної закономірності в тому, що відбувається. В логічному аспекті саме це протиріччя — ідеалу і дійсності — стало рушійним мотивом соціокультурного розвитку в XIX ст.

2. Основні художні течії: неокласицизм, романтизм, реалізм.

Так, у революційні роки і перше десятиліття сторіччя, коли конфлікт ідеалу і дійсності ще не позначився і не був в достатньому ступені усвідомлений, панував класицизм, з його антифеодальним духом і пафосом республіканської громадянськості. Гостре неприйняття реакції, що наступила після революції, породило романтичний бунт молодого покоління. *Романтизм*

— це вже не просто стиль, подібний до класицизму або барокко, це загальнокультурний рух, історико-культурний тип, що охоплює найрізноманітніші явища — від філософії і політичної економії — до моди на зачіски і костюми. Але всіх їх поєднує одне: конфлікт з дійсністю, що відкидалася з позицій вищого ідеалу.

Зв'язаний коренями з **романтизмом** **реалізм** здобуває соціально-критичну форму і в 40-і рр. XIX ст. стає впливовою течією. Реалізм, що прагне до відображення «типових характерів в типових обставинах», виходить з самої дійсності, хоча і піддає її критиці, і в ній же намагається знайти тенденції наближення до ідеалу. В другій половині XIX ст. критична спрямованість знаходить інші форми вираження, а саме: умовне і незацікавлене відношення до дійсності, переоцінка цінностей, ідеалів, що все більше концентруються в сфері мистецтва. Це характерно для культури декадансу. Поряд з критичною течією, що поєднує всі перераховані вище формоутворення, існувала й інші, буржуазно-апологетичні, що виражали ідеали і цінності буржуазного способу життя, орієнтоване на споживацтво, на культурні досягнення капіталізму. У

його основі — переконаність в тому, що навколишня дійсність і є тою, котра максимально відповідає ідеалові як втіленню розумності, доцільності, зручності і краси. Цей напрямок охоплювало так зване «салонне» мистецтво, добропорядний побутовий реалізм, офіційне мистецтво, що спирається на державну підтримку, «індустрію видовищ» тощо.

Придивимося до дійсності ХІХ ст.: чи все в ній було таким поганим, як стверджували романтики, а пізніше — представники культури декадансу? І чи такою вже була вона гарною, як вважали її апологети? Почнемо з економіки. Капіталізм вступив у фазу зрілості, що припускало відповідний технічний базис у вигляді машинного виробництва, кардинальні перетворення характеру і змісту праці, що відповідають змінам в невиробничій сфері, суспільній свідомості. Машинний переворот, зробивши заміну мануфактури — фабрикою, ручної праці — машинною, забезпечив безпрецедентний ріст продуктивної сили суспільної праці; привів до утворення класу найманих робітників- пролетарів. Як писав нідерландський культуролог Йохан Хейзінга (1872- 1945): «Праця і виробництво стають ідеалом, а незабаром і ідолом, Європа одягає робочий одяг!» Але вони ж зводять до мінімуму гуманістичний фактор в праці, посилюючи відчуження предмета, продукту, процесу праці від працівника. Дегуманізоване матеріальне виробництво, засноване на принципах корисливості і чистогану, виявилось конфронтуючим світові ідеалів і цінностей, що могли бути реалізовані тільки в протилежній виробничтву сфері

— сфері духу. У цьому — джерело роздвоєння дійсності на «належне» і

«суще», «ідеальне» і «реальне», царство ідеальних сутностей, вимислу, — і прози життя, спроби подолання якого наповняють всю культуру ХІХ ст. Крім того, капіталізм, усунувши всяку особисту або локальну залежність індивідів, виробив «загальний суспільний зв'язок», втілений в речах, товарах і т.д., тобто всебічну взаємну залежність індивідів в процесі обміну діяльністю і її результатами. Цей зв'язок виявляється якби самостійно пануючою силою і в суспільній свідомості може одержати обриси «світової ідеї», розуму, що діє на світ за своїм законами, а може набувати форми долі, «світової волі», ірраціональних містичних сил. В свою чергу, становище особисто і локально незалежних індивідів породжує ілюзію абсолютної свободи ізольованого одинака в «атомарному суспільстві», посилює суб'єктивно-індивідуалістичні тенденції у філософії, мистецтві. Акцент на автономію і свободу індивіда, його самоцінність, ініціативу, самореалізацію

був органічною частиною нової ідейно-психологічної орієнтації, у формування якої істотний внесок зробив лібералізм — провідне політичне формоутворення XIX ст. Хоча вже з XVIII ст. лібералізм відігравав вирішальну роль в розробці принципів демократії, а американська і французька революція продемонстрували принципову можливість їхнього здійснення, тільки XIX вік провів їх в життя, у практиці державного будівництва, у діяльності ліберальних партій. На зміну феодально-абсолютистським режимам прийшли різні форми конституційних монархій і парламентських республік. Складання буржуазної державності супроводжувалося утворенням політичних партій, формуванням багатопартійної системи, подальшою розробкою ліберальних принципів. Деякі з них осягла цікава доля. Так, висунута лібералами в боротьбі з феодалізмом деякою революцією була благополучно забута ними в XIX ст., але її підхопили інші соціальні сили, — радикальні демократи, бланкісти, комуністи і т.д. Спираючись на досвід якобінства, марксизм як центральну ланку своєї доктрини і безпосередньої практичної задачі висунув ідею насильницької зміни світу і встановлення в результаті революції диктатури пролетаріату.

Здавалося б, **ліберальна ідеологія** виробила дієві механізми, що обмежують сферу впливу «природного права» — права сили. **В політиці** — це принцип поділу влади — законодавчої, виконавчої і судової; визнання рівності в правах і свободах, необхідності контролю громадськості за їхнім дотриманням, вільних виборів всіх інститутів влади, і т.д. **В економіці** — захист права приватної власності, вільного підприємництва, ринку і конкуренції, ідеї невтручання держави в економіку тощо. **У соціальній сфері**

— принцип «рівності можливостей», при повному неприйнятті дослівного трактування рівності, відстоювання самоцінності індивіда і його особистої відповідальності за прийняті рішення. Але «право сили» пробиває собі дорогу в інших формах; конкуренцію побиває монополія, демократія вироджується в олігархію, в триумф плутократії, що використовує різні способи доказу власної сили — від громадської думки до «прямої дії». Та і самі демократичні держави, що сповідають ліберальний символ віри, ведуть завойовницькі війни, здійснюють колоніальні загарбання, придушують робітничий рух, обмежують діяльність опозиції, тобто виступають з позиції сили. Таким чином, і конкуренція, що вироджується в монополію, і політика, що приводить до воєн, і особистість, затиснута в лещата громадської думки, — вся соціальна практика XIX ст. показує тупики природно-правової теорії з

її опорою на принцип сили і нездатність лібералізму знайти з них вихід в рамках колишньої доктрини.

Цікаві зміни відбуваються в цей період у сфері моралі. Відомо, що новий час протиставив середньовічній моралі і рицарській етиці ідеал людини, що всім зобов'язана не успадкованим привілеям, а самій собі, своїй праці, особистим заслугам; людини, що прагне до земного благополуччя, а не до кращого місця в «світі іншому», і вимірює чесноту не самозреченням, а користю. Кожний може бути щасливим в цьому світі, якщо буде добросамовитим, а чеснота залежить від збагачення, тому що останнє дає незалежність. Зразком класичної буржуазної моралі можуть служити вислови американського політичного діяча Бенджаміна Франкліна (1706-1790): **«Порожньому мішку нелегко стояти прямо», «Ощадливість і труд — до багатства ведуть», «Хто ретельно віддає борги, є хазяїном чужих гаманців», «Час — гроші» тощо.**

Відомо, що поширення буржуазної моралі цього типу супроводжувало розвиток певних протестантських сект — кальвіністів — у ряді країн Західної Європи, пієтістів — у Німеччині, пуритан і методистів — у США. Роль релігійного фактора у формуванні культури буржуазного суспільства прекрасно представлена в роботі німецького соціолога Макса Вебера (1864-1920)

«Протестантська етика і дух капіталізму», який показав, що мораль протестантизму стає все більш утилітарною: так, обов'язок відтепер полягає в збагаченні, збільшенні капіталу; порядність — у кредитоспроможності; чеснота

- в ощадливості, що граничить з аскетизмом; сенс життя — у безустанній завзятій праці. У XIX ст. дані цінності зберігають свою привабливість у буржуазному середовищі. Поряд з цим буржуазна активність знаходить інші форми. З'являється новий буржуа, що на відміну від старого — ощадливого і поміркованого, який не вітав технічні нововведення, турбувався про якість товару і засуджував заманювання клієнта рекламою і більш низькими цінами,
- маніакально поглиненого підприємством і прибутками, мало заклопотаного якістю виробленого товару. Ощадливість і поміркованість перестали цінуватися, найчастіше буржуа живе в розкоші. У жорсткій конкуренції для нього всі засоби гарні — від реклами до прямої підробки. Чи означає це зникнення традиційних буржуазних чеснот? Ні, але вони якби

об'єктивуються і з окремої людини переносяться на підприємство. Тепер фірма повинна стати втіленням цих цінностей — бути солідною, кредитоспроможною і т.д. Певні зміни відбулися і в етикеті, що став не тільки більш демократичним, але і більш прагматичним, утилітарним. Ще якобінці намагалися переглянути етикетні норми. Так, вони пропонували звертатися до кожного громадянина не на «ви», а на «ти», і знімати головний убір лише при публічних виступах. Однак норми поведінки перемігшого, правлячого класу впроваджують етикетні форми регуляції дистанції між вільними партнерами купівлі-продажу. Той факт, що продавець товару цілком залежить від покупця (поки він не купив товар), а не навпаки, знаходить висвітлення в необхідності односпрямованого дотримання цих норм на ринку товарів. Комерційна установка пронизує етикет і в контактах рівних партнерів, коли увага виявляється лише тим, хто може принести користь. В наявності, таким чином, інструментальне, утилітарне використання людини за посередництвом етикету. Товарно-грошові відносини сприяють «обмирщенню» мистецтва, в якому наочніше всього виявляється характерне для Нового часу «розчаклування світу». **Американський соціолог Пітірім Сорокін** (1889-1968) у своїй книзі «Соціальна і культурна динаміка» показав неухильне зниження частки релігійного і збільшення частки світського мистецтва в Новий час. Світське мистецтво утверджує головну роль людини, особистісного початку, демонструє інтерес до оточуючого людину світу — в всіх його проявах — від побутових до героїчних. В образотворчому мистецтві це знаходить пряме вираження в розвитку портрету і пейзажу, а також побутового і історичного жанрів (так, з XVII по XIX ст. частка пейзажу зросла з 3 до 15%; портрету — з 18 до 19; жанрового живопису — з 15 до 36%).

Характерною рисою мистецтва XIX ст. є відсутність єдиної естетичної домінанти — видової, родової, жанрової. У XIX ст. складається, а в XX стає визначальним новий, «децентралізований» тип художньої культури. Останнє велике цілісне утворення — **романтизм** — починає героїчну, але безуспішну спробу подолання розірваності культури через «динамічний синтез мистецтв». Відтепер розвиток мистецтва характеризується асинхронністю, розмаїтістю стилів, боротьбою протилежних напрямків. Відбувається своєрідна

«передислокація» видових і жанрових форм художнього освоєння дійсності. Одні відсуваються на задній план — як, наприклад, архітектура, що не зуміла вирішити дилеми «краса — користь», інші висуваються на авансцену: у романтизмі — поезія і музика, у реалізмі — соціальний роман, і

т.д. Це стосується і принципово нових способів художньої творчості, породжених розвитком техніки — фотографії, кіно, реклами і т.д., що сприяють подальшому

«обмирщенню» мистецтва в силу більшої схильності до комерціалізації і утилітаризму, ніж традиційні види.

Мистецтво перетерплює істотні зміни в інституціональному аспекті. Хоча вже в XVII ст. відбувається усвідомлення специфіки художньої діяльності, тільки в XIX ст. складається її класична модель у вигляді системи інститутів художньої культури.

У світ художньої діяльності поряд із професійною творчістю входить фольклор, що починаючи з романтизму функціонує за правилами високої культури (фольклорні тексти кладуться в основу літературних, музичних і інших творів), а також прикладне мистецтво і художня промисловість. Союз художньої культури і фабричного виробництва, позначений XIX ст., не був безпечний. Він привів до стандартизації предметного світу людини, зниженню естетичної цінності побутової речі, а масове тиражування творів мистецтва — при всій його значимості для підвищення загальноосвітнього рівня населення, поставило мистецтво на потік, позбавило його таємниці. Не випадково саме в XIX столітті зародилися «індустрія словесності», «індустрія видовищ» і т.п. — складові масової культури XX ст.

В таких умовах все більш значимою ставала роль високого мистецтва, і воно наполегливо претендувало на заняття ключових позицій в духовній культурі. В обстановці постійних революційних потрясінь, у цьому нескінченному історичному хаосі найважливішою духовною проблемою стала не проблема освоєння дійсності, а вираження відношення до неї людини. І тут роль мистецтва важко переоцінити. До того ж найчастіше лише одне воно і могло бути легальним рупором суспільних настроїв. Мистецтво почало перетворюватися у своєрідну мову філософії, що відійшла від універсальних раціоналістичних побудов і занурилася в сферу суб'єктивного досвіду. Мистецтво перетворилося в головну сферу вираження моральних шукань і переживань. Відповідно зросла самооцінка мистецтва як креативної сили культури. Воно взяло на себе роль судді над суспільством, вперше протиставило себе йому, і, відгородившись від нього, наприкінці століття санкціонувало свою самоцінність (естетизм, теорії «мистецтва для мистецтва»).

Оскільки мистецтво — душа будь-якої культури і воно глибше за все відчуває, які відбуваються в культурі зміни, розглянемо на прикладі мистецтва ХІХ ст., як воно зіграло свою роль «судді над суспільством», як відбило своєрідність духовного клімату тієї або іншої епохи.

У розвитку мистецтва цього періоду можна виділити три основні епохи: 1) епоху романтизму (перша половина століття); 2) епоху реалізму (середина століття) і 3) епоху декадансу (остання третина століття).

Романтизм. Постійне шумування в Європі, зв'язане з незавершеністю циклу буржуазних революцій, розвитком соціальних і національних рухів і т.д., навряд чи могло знайти більш адекватну форму вираження в мистецтві, ніж романтичне бунтарство. Специфічною для романтичного мистецтва є проблема двосвіття, тобто зіставлення і протиставлення реального і уявлюваного світів, що організує і конструює принципи романтичної художньо-образної моделі. Причому реальна дійсність, «проза життя» з її утилітарністю і бездуховністю розцінюється як не заслуговує уваги людини порожня «видимість», що протистоїть справжньому ціннісному світові. Ствердження і розгортання прекрасного ідеалу як реальності, здійснюваної хоча б у мріях, — сутнісна сторона романтизму.

Відкидаючи сучасну йому дійсність, як вмістище всіх пороків, романтизм

«втікає» від неї, здійснюючи подорожі в часі і просторі. Втеча за реальні просторові межі буржуазного суспільства виступала в трьох основних формах, а саме: відхід у природу, що була або камертоном бурхливих душевних переживань, або інобуттям ідеалу свободи і чистоти (звідси — критика міста, ідеалізація простих трудівників, особливо сільських, інтерес до їх духовності, вираженої у фольклорі); романтизм заглядає в інші регіони, екзотичні країни, тим більше що епоха Великих географічних відкриттів створила для цього самі сприятливі можливості (східна тема в поезії Байрона, у **полотнах Делакруа**). У випадку відсутності реальної територіальної адреси втечі, вона видумується з голови, конструюється в уяві (**фантастичні світи Гофмана, Гейне, Вагнера**).

Другий напрямок відходу від дійсності — перехід в інший час. Не знаходячи опори в сьогоденні, романтизм розриває природний зв'язок часів: ідеалізує минуле, особливо середньовічне, його нрави, спосіб життя (рицарські романи В. Скотта, опери Вагнера), ремісничий уклад (Новаліс,

Гофман), патріархальний побут селян (Колрідж, Ж. Санд) і багато що інше; конструює майбутнє, вільно маніпулюючи з часовим потоком.

Третій напрямок відмови від мерзенної, незначної дійсності — таємні куточки свого «Я», відхід у власний внутрішній світ. Життя серця — от у чому бачать романтики протилежність безсердечності зовнішнього світу (повісті і казки Гофмана, Гауфа, Шаміссо, портретний жанр у Т. Жеріко, Е. Делакруа тощо).

Сказане підводить до виділення двох найважливіших ідейних комплексів романтизму. Це «романтичний історизм» і «індивідуалістичний суб'єктивізм». Звертаючись до народних джерел не перекрученого соціумом природного буття, знайомлячись з життям інших народів, романтики виявляють його бурхливу динаміку, унікальність, неповторність, незвідність до загальних законів. Релятивізм історизму романтиків — продукт бурхливої революційної епохи, негативного відношення до неї Просвітництва з його генералізуючою ідеєю і абстрактно-героїзованим трактуванням історії, а також негативізм стосовно сьогодення. Це не тільки перешкоджало збагненню свого часу, але і відкривало шлях до містифікації і міфологізації історичного процесу. Звідси тема долі, надприродних сил, фатуму дуже сильна в романтизмі.

Оскільки розум довів, з погляду романтиків, свою нездатність передбачати хід історії, її зигзаги, єдино надійним джерелом пізнання залишається «голос серця» — інтуїція. І якщо розум претендує на загальність, то почуття глибоко індивідуальні. Звідси і виникає така найважливіша риса романтичного світогляду, як «індивідуалістичний суб'єктивізм», — риса, живлена усвідомленням глибокої самотності людини у ворожому світі. Як давно помічено, романтизм є самотність, все рівно збунтована вона чи підкорена».

Властиве культурі Нового часу визнання високого ціннісного рангу особистості виливається в романтизмі в ідею її унікальності і неповторності. Тим самим романтизм може розглядатися як продовження новочасової традиції і переносу принципів вільної конкуренції, особистої свободи і ініціативи в область моралі, мистецтва, духовного життя в цілому. Особливо високо цінується, поряд з великими, неабиякими особистостями, особистість художника. Далеко не випадкова в романтизмі естетизація всього світогляду, його переважно художнє втілення, що контрастує з духом моралізуючої культури попередньої епохи. З емоційно-особистісною інтонацією зв'язана і інша риса романтизму — надзвичайне різноманіття часто несхожих між

собою форм і варіацій. Так, французький романтизм, рвучкий і волелюбний, виявив себе насамперед у жанровому живопису — історичному і побутовому, у романістиці. Сентиментальний і почуттєвий англійський романтизм дав найвищі зразки поезії і пейзажного живопису. Німецький романтизм, серйозний і містичний, систематично розробляв теорію, естетику романтизму, одночасно породжуючи шедеври в музиці, літературі і т.д. Таким чином, внутрішня єдність романтизму реалізовувалося надзвичайно різноманітно.

Далеко не випадково тому саме в романтизмі з'являється ідея «синтезу мистецтв». З одного боку, так вирішувалася конкретна задача забезпечення максимальної життєвості і природності художнього враження, повноти відображення життя. З іншого боку, вона ж служила глобальній меті: мистецтво колись розвивалося як сукупність окремих видів, різних шкіл, подібно тому як суспільство розвивалося як сукупність «атомарних» індивідів. «Синтез мистецтв» — це прообраз подолання розірваності людського «Я», розірваності людського суспільства.

Реалізм. Поряд з романтизмом у 20-40-і рр. XIX ст. складається і утверджується як самостійна течія реалізм. Взагалі, розвиток реалізму супроводжує становлення капіталістичного способу виробництва, і це не випадково: все більш гострими стають соціальні протиріччя, все більш пронизує вплив чистогану на побут і нрави суспільства, на духовний розвиток людини, і дзеркалом цих процесів виступає реалістичне мистецтво. Соціально- історичний, або критичний реалізм XIX ст. був спадкоємцем кращих традицій попередніх етапів розвитку реалістичного мистецтва: реалізму Ренесансу і Просвітництва. Але в джерелах він зв'язаний також і з революційним романтизмом. З останнім його зближає заперечення нелюдських буржуазних порядків, спрямованість до духовного світу людини. Реалізму були близькі відкрита романтиками тема народності, історичне почуття. Однак на відміну від романтизму, що уникає дійсності, він все глибше проникає в дійсність, прагне до розкриття сутності соціальних катаклізмів, внаслідок чого більш ґрунтовним стає і його історизм. Реалізм цікавить не індивід у надзвичайних обставинах і бурхливе, повне пристрастей життя його серця, а «життя серця, душі і розуму в нормальному стані» (Мопассан) і точне відображення «типових характерів» у «типових обставинах».

Не випадково тому на передній план висувається соціальний роман, причому, як відзначав О. Бальзак, французька література перша серед інших

створила тип суспільної людини в найбільш численних його проявах. Блискучі зразки реалізму дає і образотворче мистецтво Франції — пейзажі Т. Руссо, графіка О. Домьє, «селянський» живопис Ж.-Ф. Мілле, надзвичайно талановита, багатожанрова творчість Г. Курбе.

Але ще раніш, ніж у Франції, реалізм утвердився в мистецтві Англії, що прямо було зв'язано з промисловим переворотом, що супроводжується урбанізацією, розквітом природничих наук. У силу консервативності англійської буржуазії реалістична тенденція не змогла проявитися тут в історичному і побутовому жанрах, однак прекрасно втілилася в пейзажному живописі (Дж. Констебль і ін.), чому причиною — розрив міста і села і туга за сільським, патріархальним способом життя. У відображення цих процесів, а також побуту і нравів вікторіанської епохи зробив істотний вклад англійський соціальний роман (Ч. Діккенс, Дж. Голсуорсі, В. Теккерей, Т. Гарді і ін.). В Німеччині реалістичний напрямок склався трохи пізніше — в останній третині ХІХ ст. (живопис Менцеля і ін.). Тому причиною — спізнілий буржуазний розвиток країни, обтяжений її роздробленістю, певні риси національного характеру, міцність романтичної традиції і ін.

Європейський реалізм (Золя, Діккенс, Теккерей і ін.) виводить на арену мистецтва людей діла, світ підприємництва і бізнесу, нового буржуа. Але його цікавлять і долі звичайної людини, щастя і нещастя маси людей і замість зображення романтичних героїв він звертається до опису юрби, життя людей, що складають масу. Виробнича тема проникає в живопис (Курбе, Менцель, Міллес), мистецтво своїми засобами намагається вирішити робітниче питання.

Специфічна риса капіталізму — особиста незалежність, заснована на речовій залежності, — переломлюється в реалізмі. Реалізм прагне показати систему цієї залежності через соціальне уособлення і соціальну типовість речей. Так, сюжет реалістичного роману відображає панування над долею окремої людини законів буржуазного суспільства, що діють як нескорима стихія. У цьому його подібність і з античною трагедією, і з романтизмом, де ідея долі, долі, фатуму підспудно присутня в кожному творі.

У 60-і рр. ХІХ ст. на базі реалізму виникає натуралізм (Гонкури, А. Доде, Е. Золя й ін.), зв'язаний в своїх основах з позитивізмом (Г. Спенсер) і еволюційною теорією Ч. Дарвіна. Але якщо реалізм був просочений «тугою за ідеалом», натуралізм зовсім позбавлений якої-небудь ідеальної поезії людських цінностей. На відміну від реалізму, перейнятого духом соціальності, натуралізм зводив людську сутність і сенс існування лише до

біологічних мотивів, пояснював формування характеру і долі одним лише середовищем побутування. Творчість представників натуралізму утверджувала невідворотність грубої реальності, пригніченість людини буденно спустошуючим потоком життя, і в той же час зводила в абсолют роль підсвідомого в людині. Усе це вело до фаталізму і песимізму, а в натуралістів, близьких до декадентського світогляду, принцип «неупередженості» ставав виправданням соціальної апатії. Так відбувся вступ європейської культури в епоху декадансу.

Декаданс. Мистецтво Європи з кінця 50-х рр. XIX ст. вступило в епоху декадансу. **Декаданс (франц. — занепад)** — у своєму генезисі явище складне і суперечливе — на початкових етапах був зв'язаний з різними напрямками реалізму. Цей термін уживався як позначення кризових явищ у духовній культурі кінця XIX — початку XX ст., відзначених настроями безнадію, песимізму, занепадництва. Найбільш повно ці риси проявилися у символізмі, однак вони мали місце вже у творчості Шарля Бодлера, в англійських прерафаелітів і естетів, у теоретиків концепції «мистецтва для мистецтва» (Д. Рескін, О. Уайльд і ін.). Пізніше вони проявляться в сецесіоністів. Певною мірою вони характерні і для імпресіонізму. Постає питання: як і чому в умовах висхідного капіталістичного розвитку, блискучих успіхів в науці і техніці, в духовній культурі наступила епоха декадансу? Відображенням яких процесів в житті суспільства, яких змін у суспільній свідомості постали кризові явища в культурі? І чи вправі ми в цілому говорити про кризу культури рубежу XIX—XX ст.?

Отже, закінчується епоха буржуазних революцій — остання третина XIX ст. — найбільш мирний і стабільний час за всю історію капіталізму. В основному завершений і промисловий переворот. Наступив час «рівної поверхні буржуазного суспільства», поверхні, що будоражить хіба що хвилями науково-технічного прогресу. Ця «проста і оптимістична фаза розвитку» дає так багато підтверджень тому, що далі життя буде ще кращим, і так мало основ для яких-небудь побоювань. Пануючим тоном епохи стає пафос пізнання. На зміну концептуальним картинам світу приходить поклоніння емпіричній реальності, даної у відчуттях. Відбувається якісна перебудова суспільної свідомості в дусі позитивізму. З іншого боку, у певних колах користуються підвищеним попитом ідеї ірраціоналістичної філософії.

3. Культурне життя кінця XIX століття: від натуралізму до символізму.

Імпресіонізм (франц. — враження) як філософську базу використовував позитивізм. Цей напрямок виник в надрах французького реалістичного мистецтва. «Враження. Схід сонця» — саме так називався пейзаж К. Моне, показаний на першій виставці імпресіоністів у 1874 р. **Імпресіоністи (К. Моне, Е. Мане, Е. Дега, О. Ренуар і ін.)** ставили перед собою задачу безпосереднього спостереження і вивчення навколишньої дійсності в її різноманітних індивідуальних проявах і перенесення в мистецтво результатів своїх спостережень. Інакше кажучи, вони прагнули виразити не тільки те, що бачиш, але і як бачиш, а нове бачення зверталось переважно до

«зорової сутності» речей. Звідси в імпресіонізмі з'явилася підкреслена увага до передачі світла, що дає речам видимість, що розкриває їх колірне багатство, а також до руху повітряних мас, що змінюють форми предметів і передають динаміку навколишнього світу. Здавалося б, як можна в зв'язку з імпресіонізмом, його насичено-яскравим, життєрадісним мистецтвом, говорити про кризу? Але з точки зору змісту і методу реалізму, в рамках якого виник імпресіонізм, про кризові явища говорити можливо. Справа в тому, що метод імпресіоністів таїв у собі небезпеку ковзання по поверхні явищ, а не сприяв збагненню суті процесу або події. Та і гранична індивідуалізація ситуацій аж ніяк не сприяла соціальним узагальненням, якими так дорожив реалізм. В кінцевому рахунку імпресіонізм був соціально апатичний, і навіть введення в мистецтво патологічних соціальних типів (повій і сутенерів, п'яниць і волоцюг) не супроводжувалося осудом, розкриттям соціальних причин і т.д., і т.п., не містило заклику до їх ліквідації в ім'я торжества гуманістичних і демократичних ідеалів, чим

«грішив» реалізм, а скоріше було даниною «естетиці потворного», що згодом одержала теоретичну розробку в символізмі. Ще більш виразне вираження криза реалістичної традиції одержала в **постімпресіонізмі (П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген і ін.)**. Для нього характерний пошук нових форм реалізму, здатних відбити дегуманізацію умов життя людини, дисонанси великого міста, а також — і нових творчих прийомів, що можуть допомогти рішенню цієї задачі. Формальні шукання постімпресіоністів приводили до того, що мистецтво ставало все більш розумовим, регламентованим. До того ж нездатність зрозуміти і перебороти засобами живопису соціальні конфлікти штовхала багатьох художників на шлях втечі від дійсності — в екзотичні країни або у власний внутрішній світ, що зближає імпресіонізм з романтизмом. Спільними для них є також риси суб'єктивізму, містицизму, символістики у відображенні дійсності. Ці ж їх

якості одержать найбільш послідовне втілення в **символізмі** (Малларме, Верлен, Рембо і ін.), біля джерел якого стоїть Ш. Бодлер з його книгою

«Квіти зла» (1857). Майстерна передача настроїв втомленої пригніченості і душевного бездоріжжя, страху за бунтівне боговідступництво, що виносить вирок всьому земному творінню, сприяли поширенню слави Бодлера до кінця ХІХ ст., коли ці відчуття стали визначальними в духовній атмосфері епохи і символізм перетворився в загальноєвропейський культурний рух, що охоплює театр (Метерлінк), музику (Дебюссі), живопис (Моро, назарейці тощо). Це справжнє мистецтво йшло врозріз з офіційним напівідеалістичним, напівпорнографічним несмаком, підтримуваним зверху

— урядом, а знизу — юрбою крамарів, що прекрасно засвоїла «цінності» буржуазного способу життя.

Ш. Бодлеру (1821-1867) його епоха, — а це був час Другої імперії Наполеона ІІІ, — представлялася пеклом на землі, оскільки Зло і Порок знайшли тут всесвітні масштаби і були зовсім очевидні розтліваючий занепад навколо, підпорядкування духовності — корисливості і підлості, що зневажають «вроджену доброту» жорстокість первісних нравів, облагороджена демагогією про інтереси народу. На цій підставі Бодлер відкидав як не заслуговуючі уваги дві найважливіші опори раціоналізму — віру в споконвічну доброту людини і переконаність у «розумній доцільності поступального ходу речей». Споруджена ним будівля «надприродної естетики» спиралося на інші наріжні камені: 1) сутінковий характер старіючої цивілізації вселяв чуйність до краси в'янення, поезії суму. Буття збиткове, воно всотало хворобливі випари епохи. Подолання ущербності буття є героїзмом часів занепаду, і цю місію виконує мистецтво; 2) мистецтво «переборює епоху» за допомогою уяви, а не наслідування природі. Уява — це повторення акту божественного творення світу з хаосу, вона припускає «магічне чаклування світом», і необхідною частиною мистецтва стає дивне, містичне і навіть потворне. В наявності, таким чином, переверот традиції, переоцінка основних цінностей. У більш широкому, філософському контексті проблему «переоцінки цінностей» ставить **Ф. Ніцше**. Впала віра в категорії розуму, що виявились приналежністю «чисто вигаданого світу», зруйнувалася вся система традиційних цінностей, виявивши свою нігілістичність, тобто безжиттєвість, зникла віра в прогрес, як в автоматичну спрямованість світу вперед, у щось, і «от настає усвідомлення, що становленням нічого не досягається, нічого не знаходиться»; зруйнована віра

в Бога, «як не заслуговуюча довіри» («Бог вмер, це ми його умертвили»). Що ж у результаті? «Ми розпалися на дрібні шматки», і наближається «кінцева катастрофа», загублені всі життєві підстави, втрачені всі смисли. Як перебороти подібну ситуацію? По Ніцше, «героїзм часів занепаду» полягає в тому, щоб, зайнявши позицію «по той бік добра і зла», протистояти дійсності, юрбі і втомленому від життя декадентству. Ніцше вважає, що пережитий культурою занепад цілком закономірний, тому що і в генезисі, і в сутності вона пов'язана з рабством, з пануванням посередності. Панування рабської культури і обумовлює регрес, декаданс історії. Підведемо підсумки: що ж відбувається в мистецтві, і ширше — у культурі — до кінця ХІХ ст.? Увібравши дух епохи, пафос наукового пізнання натуралізм і імпресіонізм, прагнучи бути якнайближче до «натури», бути більш реалістичними, ніж класики реалізму, приводять даний напрямок до кризи. Символізові «рівна поверхня» дійсності здається сумовитою, і в її «простоті», тобто практичності й ощадливості, він вловлює дух застою і тління, тобто початок кінця, — і пасивно протестує проти цінностей купівлі-продажу, протиставляючи замішаному на технократизмі оптимізові настрої туги і тяги до високого, безвадному, світлого. Ніцше протестує активно, побунтарському, але в своєму протесті викидає на смітник історії ті цінності, які тільки і здатні врятувати від загибелі технократичний світ. Чи означає це, що на рубежі ХІХ і ХХ ст. культура переживає кризу? Відзначимо, що відзначені ознаки кризового розвитку тут мали місце. Й. Хейзінга вважає, що «декадентські настрої 1890-х рр. не поширилися далі сфери впливу літературної моди», в той час як лейтмотивом настроїв в культурі залишалося переконання в непорушності руху шляхом єднання і процвітання. У своїй думці фахівець з кризових ситуацій не самотній. Більшість культурологів зв'язують кризу культури з більш пізнім історичним періодом (1920-30 рр. — Ортега, Хейзінга, Ясперс, або навіть 1950-і рр. ХХ ст. — Ю. Бохеньський), тобто с періодом, який настав після світових воєн і усвідомлення негативних наслідків НТР, зокрема винаходу зброї масового знищення, масовізації культури і т.д. Так, Х. Ортега-і-Гассет називає Гете і Ніцше (і сюди з повним правом можна було б додати ім'я Бодлера) лише пророками сучасної кризи культури. Але разом з тим він зовсім справедливо виділяє проявлені в ХІХ ст. тенденції, що у кінцевому рахунку обумовили кризу культури: значне випередження темпами технічного освоєння світу темпів усвідомлення наслідків прийнятих технічних рішень і вихід на широкі простори повсталого маси людей, що у подібній ситуації може привести до загибелі людської цивілізації і культури.

Розглянувши основні лінії соціокультурного розвитку ХІХ ст., виявивши деякі його вузлові точки і найбільш істотні риси, спробуємо осмислити, яким була його відповідь на корінне світоглядне питання: Як існує світ, в якому ми живемо? І які перспективи його подальшого існування?

У ХVІІ і ХVІІІ ст. на це питання існувала така відповідь: світ існує як природа, як особистість-суб'єкт і як культура. ХІХ століття внесло істотні зміни в трактування цих понять.

Поняття природи. Характерне для Нового часу розуміння природи-творця, природи-матері поступається місцем усвідомленню її як спільної майстерні, універсальної комори, невичерпного джерела матеріалів і енергії. Відома формула «Природа не храм, а майстерня, і людина в ній — працівник», вкладає письменником-класиком у уста свого героя, якнайкраще передає дух ділового і роботячого ХІХ ст. Навіть більш глибоке проникнення в таємниці природи не сприяє більшій близькості з нею, а, навпаки, перетворює останню в щось далекий, що допускає лише діловий технічний підхід. Розуміння людини. До настільки ж суперечливих результатів приводить прагнення людини осягти таємниці власної природи. ХІХ ст. остаточно позбавляє людини статусу «вінця світобудови», «міри всіх речей». Людина все частіше постає як «механічний агрегат», «комбінація фізико-хімічних елементів», «тварина, що знаходиться в близькому спорідненні з мавпою», «спеціально відрегульований механізм»,

«рефлексуєчий агрегат», нарешті, як *homo faber*, що робить різні знаряддя праці. «Негуманна людина» і «неприродна природа», — так визначив німецький філософ і теолог Р. Гвардіні суть змін, здійснених в культурі ХІХ ст. **Розуміння культури.** Між природою і людиною Новий час поставив світ культури — світ людської дії і творчості, протиставивши його Богові і божественному творенню. Яке ж буття створила для себе людина в ХІХ ст.? Як сама людина подібна механізму, так і світ її подібний гігантській фабриці, універсальному машинному виробництву, що має потребу не у творчих особистостях, а у гвинтиках і приводних ременях. І от вже сама людина — творець культури — обмірювана середньою продуктивністю праці. От доцільність, схематизм, стандартизація, так необхідні для функціонування машини, уже пронизують усі сторони життя — усереднюють, вирівнюють, нівелюють: вирівнюються доходи, утверджується єдиний життєвий стандарт, спосіб життя, всі рівні в правах, тому що ніхто не обійдений правом обирати і бути обраним, утворюється величезний середній клас, небачених успіхів досягає емансипація,

стандартизується етос, спілкування, смаки, мода. Настає епоха масової культури, культури без індивідуальності, культури без душі. Але чи можливо в такому випадку говорити про прогрес культури? XIX ст. так само, як і його попередник — XVIII ст., твердо вірить у прогрес, зв'язуючи його з чисто геометричним вектором «вперед», впевненістю в «більше» і «краще». Однак у XIX ст. технічний розвиток починає неправомірно ототожнюватися з прогресом усієї культури, що приводить до переоцінки ролі економічного фактора в суспільній свідомості. Тим часом складається така ситуація, що в результаті технічного, економічного прогресу може загинути культура.

Прогрес, що загрожує культурі, цивілізація і техніка, що несуть їй смерть, — ця проблема з усією гостротою встала в XIX ст. І те, що така постановка питання мала під собою досить серйозні підстави, підтвердив не тільки досвід прийдешніх десятиліть, але і найближче майбутнє — серпень 1914 р. — початок Першої світової війни, а разом з тим — нової епохи великих потрясінь і дійсно грандіозної переоцінки всіх людських цінностей.