

МІСЦЕ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ НОВОГО ЧАСУ (ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ)

У статті зроблена спроба показати зміну ролі традиції в житті новочасної культури, її місця в структурі соціокультурних відносин. Характерною ознакою інтелектуальної думки Нового часу стало критичне ставлення до традиції. Автор обстоює протилежну точку зору, обгрунтовуючи значення та силу традиційної свідомості.

Характерною рисою для епохи Нового часу виявляється різке прискорення суспільного розвитку. З класичним буржуазним суспільством пов'язаний розрив цілісності людського буття, тобто знищення єдиного виробника, єдності долі та народження, закону та влади.

Рационалізм стає в основі світогляду Нового часу. Для того, щоб існувати, бути наявним, бути суб'єктом, не обов'язковим є вірити та діяти, а досить мислити, умоспоглядати, розуміти. Як зазначає С. Кіркегор, ніде не передбачено появу дійсного індивіда, "перехід від розуміння до дії не ускладнюється ніякою незручністю. В цьому й полягає еллінізм... І саме тут, по суті, закладено таємницю всієї філософії Модерну, яка цілком міститься у виразі *cogito ergo sum*, у тотожності буття та мислення" [10, 318]. Яке мислення, таке й буття. Кіркегор тим самим відзначає глибинний зв'язок Нового часу з традицією раціоналізації, що увійшла в культурний вжиток ще в античну епоху.

Зародження та вкорінення капіталістичних суспільних відносин, ґрунтованих на "речовій залежності" (К.Маркс), призводить до того, що традиції стають певною мірою незалежними від магістрального руху суспільного розвитку, а процес, який розпочинається в Новий час, можна охарактеризувати як "раціоналізація традиції". Прагнення змінити, раціоналізувати традицію відображало зміну ролі традиції в житті культури, її місця в структурі соціокультурних відносин.

Культурній ситуації Нового часу притаманне виникнення відмінних від попередніх учень уявлення про культуру, Всесвіт, право.

Зацікавлення індивіда самим собою призводить до того, що він стає предметом спостереження, психологічного аналізу, критичної філософської рефлексії. В процесі секуляризації, звільняючись від авторитету церкви, людина перетворюється на “суб’єкта”. Самосвідомлення особистості стає візитною карткою Нового часу.

Невпинний ріст мистецтва, природничих та математичних наук, історіографії, антропології, психології пробудили інтерес до людини в повноті всіх її проявів. Людське суспільство починає вивчатися як жива істота в розмаїтті його природних форм, еволюційного походження та передумови виживання на планеті. Як влучно зазначає Гвардіні, “всі ці немислимі для попередньої епохи відкриття, які ми називаємо “технікою” і за допомогою яких людина оволодіває природою, були викликані до життя новим типом господарювання, за якого нічим не обмежуване прагнення прибутку породжує розгалужену систему капіталізму” [4, 150]. Це нагадувало висплеск могутніх сил, що вирвалися назовні.

Зміни, які відбуваються у новочасній людині, викликають почуття свободи особистої діяльності, творчості, руху, позбавленого обмежень минулої доби. Внаслідок чого з’являється “самовладна, відважна людина-творець, що спонукається своїм “*ingenium*” (вродженим розумом), яку провадить “фортуна” (удача, щастя) і яка отримує винагородою “*fama*” та “*gloria*” – славу та популярність” [4, 137].

Але поряд із цим виникає відчуття, яке пов’язане із втратою об’єктивної точки опори (якою була традиція й котрою людина володіла раніше), що призводить до почуття покинутості, загрози, нового страху. Боязнь страху не зникає навіть під захистом науки та техніки. Але якщо для середньовічної людини страх був пов’язаний з непорушними межами кінцевого світу, які протистоять прагненню душі до широти та простору, “він заспокоювався в здійснюваній щоразу наново трансцензії, – виходженні за межі тутешньої реальності” [4, 137], то в новочасну епоху страх виникає з усвідомлення того, що “в людини немає більше ні свого символічного місця, ні безпосередньо надійного сховища, з досвіду, який щоденно підтверджується, що потреба людини в сенсі життя не знаходить переконливого задоволення у світі” [4, 137].

У контексті світогляду Модерну світ перестають розуміти як творіння Бога, він постає природою. Осмислюючи себе як суб’єкта, як

особистість, як перетворювача Всесвіту, людина стверджує себе як *господаря власного існування*. Проникаючись волею до "культури", людина бере на себе побудову власного буття. Для неї суще існує як природа, як особистість – суб'єкт і як культура. В даному випадку "культуру" розуміють як людське буття, яке самостворює себе та дистанціює себе від Бога.

Розуміння тієї ролі, яку відіграє традиція в буржуазному суспільстві, збільшується у міру того, як розвивається капіталізм. Ставлення до традиції формувалося у руслі ідеї історизму, частиною якої виступало поняття прогресу. Проте ця ідея історизму не була зведена до уявлення про *розвиток як поступ* до певного ідеалу. Важливою компонентою цього розуміння було уявлення про важливість кожного етапу історичного розвитку і кожної форми соціокультурного цілого. З цим поглядом прийшло також певне переосмислення значення феномену середньовіччя як культурного цілого, що володіє своїм власним змістом та сенсом. "Дійсний історичний погляд на людську історію, – зауважує Р. Колінгвуд, – знаходить у ній для всього свій *raison d'etre* і пояснює виникнення чого б то не було необхідністю відповідати певним потребам людей, які створили його своїми колективними зусиллями" [8, 75]. Саме тому справжній підхід до історизму намітився не у просвітителів, а у попередників та послідовників романтизму (Дж. Віко, Ж-Ж. Руссо, Й. Гердера, Е. Бьорка). Обґрунтована ними теза про самоцінність кожної історичної епохи в подальшому призводить до "культури традиції".

Драматичне протиборство та розкол європейської культури були відображені саме в драмі, яка в XVII столітті стала провідною формою художньої творчості.

Аналіз традиції, який ми зустрічаємо в історії драматичного мистецтва, починаючи від гуманізму до романтики, виявився можливим у силу того, що традиція в Новий час об'єктивно виступала та розумілась як щось необов'язкове, як щось таке, що не жорстко пов'язане з головним напрямком соціального та інтелектуального розвитку. Такий аналіз слугував реальним засобом її освоєння та відтворення поза залежністю від інтенції суб'єктів. В епоху Відродження склалася ситуація, в якій "Поетики" Аристотеля та

Горація стали літературними зняряддями, які дорівнювали своїм значенням наукам анатомії, перспективи та пропорції і за допомогою яких великі італійські художники перетворювали сирий матеріал, що був отриманий зоровим сприйняттям, на відповідну зображувальну форму [Див.: 5, 200]. І гуманістична, й ман'єристська, й барочна драматургія беруть як свої теоретичні джерела Аристотеля та Горація або інших античних авторів, які їм протиставляються (Єврипіда, Платона). Дебати класицистів (які були відкритими прихильниками античних драматургічних принципів) і антикласицистів велись в основному в межах та з приводу античної традиції, з точки зору її пристосування та розвитку в сучасних умовах. Можна сказати, що еволюція драматургії Відродження вже задала основні зразки ставлення до традиції, які набули подальшого розвитку, наприклад, сприйняття, критика, зрозуміння та відтворення "справжньої" традиції.

Саме на цих зразках було сформовано класицизм – стиль, що притаманний літературі XVII - початку XIX ст., який визначається довідковими виданнями з філософії, естетики, культурології як такий, що опирається на культ античності та розуму, містить узагальнені образи без конкретно індивідуальних особливостей. Верховним суддею прекрасного класицисти оголосили "хороший смак", який зумовлений "вічними та незмінними" законами розуму: зразком та ідеалом утілення розуму вони визнавали античне мистецтво та поезику Аристотеля й Горація. Але реальна історія завжди багатша за подібні визначення, а тому дослідники поставились до такого розуміння класицизму як до проєкції його романтичної критики, відзначивши, що "...заповідане романтиками уявлення про класицизм розходиться з фактами" [1, 215]. І саме з цієї точки зору П'єр Корнель, який вважається "лідером" класицизму, виявився не лише непослідовним класицистом, але й противником його (що з'ясовується у відомій дискусії про його п'єсу "Сід"). Корнель наполягає на тому, що "Поетику" Аристотеля слід розуміти "ширше", ніж це було дотепер, що вона "темна", потребує витлумачення, не повинна сприйматися як абсолютизм, а тому у творчості Корнеля реальна театральна практика вступає в конфлікт з доктриною класицизму. Саме тут яскраво виявляється ставлення класицизму до традиції як феномену. Що ж до головного теоретика класицизму, Нікола

Буало, то його трактат “Поетичне мистецтво” дійсно став маніфестом класицизму. Але ні Ж.-Б. Мольєр, ні Ж. Расін не використали ідеї Буало як теоретичне джерело, та й самі ці ідеї не були “теоретичним узагальненням” театральної практики цих двох значних представників класицизму. Авторитет Буало базувався на його критичній прозорливості, здатності побачити та гідно оцінити справжнє мистецтво. Так, у відомій суперечці “про нових та старих”, яка проходила на межі XVII – XVIII ст. і головним предметом якої було ставлення до античної спадщини (частково, до традицій та новаторства в художній творчості), Буало посилається на авторитет традиції. Витвори древніх великі саме тому, що вони викликали захоплення протягом віків: “...лише довга низка років може встановити істинну перевагу та цінність витвору” [3; 298]. Річ полягає не в авторитеті Гомера чи Вергілія, а в авторитеті деякого колективного розуму людства, котрому повинен підкорятися індивідуальний розум, і кидати йому виклик – це не лише зухвальство, але й безумство. “Давнина письменника ще не є підтвердженням його достоїнства, але незмінне з давніх часів захоплення його творами є безсумнівним та безпомилковим доказом того, що вони на це заслуговують” [3, 301]. Прямувати розумом, для Буало, – це *обов’язок*, для “нових” – *право*. З точки зору “нових” кожний може не визнавати ніяких авторитетів та судити про все на основі власного розуміння. А тому традиція в очах “нових” (Перро, Фонтенель) – не є втіленням вищого надособистого розуму, того, що як велика цінність передається з роду в рід, а лише зібранням упереджень та забобонів. Саме це робить “нових” попередниками просвітителів.

Г. Лессінг, відомий як критик класицизму, стверджує, що класицизм “перекрутив Аристотеля”, і прагне відтворити дійсний смисл його вчення про катарсис. При цьому він критикує погляди Корнеля, використовуючи ще більш раціоналістичну аргументацію, ніж класицисти. І це при тому, що Лессінг звинувачує класицистів в ігноруванні емоційної дії драми, оголошуючи себе прихильником Шекспіра. Парадокс полягає в тому, що “Лессінг знаходив відзвук класичних канонів Аристотеля у творчості великого англійського драматурга, який викликав його захоплення та був непослідовним і в певному сенсі слова романтичним. Корнеля ж, який послідовно й

свідомо проводив у своїх п'єсах ідеї, які були запозичені в Аристотеля, він кожної слушної нагоди звинувачував у нерозумінні істинного духу великого грека" [5, 328]. Просвітницький реалізм Лессінга підірвав основи класицистської драматургії, але "ця революція в естетиці була консервативною: канони класицизму були спростовані заради класицизму, оновленого дотиком до грецьких першоджерел. Це добровільне підкорення античним авторам постало радісним актом самовизволення" [5, 329]. Хоча це звільнення не поривало з традицією раціоналізму: про такий розрив почали говорити стосовно передромантичного руху "Бурі та натиску".

Для романтичного мистецтва, що прийшло на зміну класицизму, характерним є інтерес до внутрішнього, духовного життя індивіда. Оскільки гармонія особистості та суспільства втрачена і свобода можлива лише в межах індивідуального духовного життя, остільки головним предметом мистецтва стає сфера внутрішніх переживань та відчуттів особистості. Йенські романтики (до кола яких входили Фрідріх та Август Шлегелі, Л.Тік, Новаліс) першими вказують на тісний зв'язок *витворів мистецтва з особистістю художника*, його духовним світом. Вони вважають, що індивідуальне життя художника повинне визначати не лише зміст, але й форму художнього твору. А такою, найбільш адекватною формою для вираження внутрішнього світу творчої особистості, має бути роман, оскільки роман – це свого роду енциклопедія духовного життя геніальної особистості. Кожна людина, за словами Ф. Шлегеля, "в душі своїй утримує роман". Романтики слідом за представниками "Бурі та натиску" розвинули і довели до крайності культ геніальної особистості. Геній творить цілком позасвідомо та ірраціонально, вважали вони. За Новалісом, митець творить у нестямі, перетворюється на безсвідоме знаряддя, у безсвідому належність вищій силі.

Новочасна художня свідомість (це яскраво виявляється вже у романтиків) в основу творчості поклала принцип індивідуальної свободи самої інвенції, право уяви створювати те, чого немає ані в реальному, ані в міфологічному досвіді. Принцип "абсолютної свободи творчості" стає базовим, починаючи з епохи романтизму, йому притаманне, підкреслює О. Лосев, "не наслідування якихось готових

зразків, але, навпаки, фантастичне творення образів, які не мають нічого спільного з емпіричним спостереженням ідеального чи матеріального світу” [2, 7].

Слова Новаліса: *“Когда не знаки и не числа
Дадут ключи мирского смысла,
Когда невец или влюбленный
Узнает больше, чем ученый,
И в сказках разгадают снова
Историю пути мирского”*,

які певною мірою можна трактувати як маніфест романтиків, свідчать про віру романтиків у те, що саме традиція (казка) повинна стати шляхом до розуміння істини. Казка постає зашифрованою таємничою істиною, а Таїну цю може розсекретити лише свідоме, індивідуальне, відкрите сприйняття традиції.

Однак звертаючись до народного мистецтва, відроджуючи та пропагуючи його, романтики витлумачували його в містичному дусі, використовували для обґрунтування ірраціональних філософських та естетичних концепцій.

Ірраціоналістичне трактування художньої творчості особливо сильно виявляється у гейдельберзьких романтиків (Арнім, Brentano), які виходять із протиставлення народної та штучної, власне художньої, поезії, надаючи перевагу народній. На їх переконання, лише народна поезія як природний та безсвідомий продукт є істинною, досконалою. При цьому сучасне професійне мистецтво, які б переваги воно не мало, несе на собі трагічний відбиток цивілізації: індивідуалізм, штучність, і саме тому *безсвідоме є зовнішнім критерієм в оцінці мистецтва*. Матеріалом для майбутньої естетичної культури гейдельберзькі романтики вважали побут та мистецтво німецького середньовіччя – народні пісні, казки, перекази і надавали національній традиції основоположного значення. Саме тому заслугою романтиків визнається (і ми повністю з цим погоджуємося) залучення сучасників до народної традиції, до спадщини народного мистецтва. А традиційний досвід стає тим підґрунтям, на якому зростає геній.

Загалом, на нашу думку, про якусь суттєву переоцінку ролі традиції романтизмом порівняно з класицизмом говорити не

доводиться; вважається, що він ставив одну традицію на місце іншої, ще глибше обґрунтовуючи значення та силу традиційної свідомості. Більше того, романтики визнавали абсолютну перевагу давньогрецького мистецтва з такою ж згодою, як і класицисти. Інша річ, що до цього ще додавалось зацікавлення старовинними народними баладами, фольклором, до яких був байдужий класицизм. Романтики вперше звернули увагу на високе художнє значення народного мистецтва, намагалися зрозуміти своєрідність та історичну роль кожної окремої історичної культури.

Підсумовуючи, необхідно відзначити, що буржуазна епоха дала новий тип суспільного та художнього мислення, коли вперше дійсність постає в мистецтві не в перетвореному вигляді, а в своїй відкритій реальності. Це проявляється в тому, що в мистецтві з'являється, поряд із традиційним циклом біблійних та міфологічних сюжетів, котрі раніше зберігали позиції провідного жанру, поряд із давніми жанрами алегорії та історичної хроніки, ідеальним пейзажем, першовитоки якого знаходяться в ренесансному мистецтві, вельми широкий масив творів у "жанрах реальної дійсності", які в своїх ідейній та художній значущості набувають всезагальної характеристики. Складається інша концепція авторства, і своє *панування стверджує установка на неповторне, індивідуальне самовираження*. Абсолютизація буржуазною культурою цінності творчості, новизни, креативності призводила до того, що поняття "традиційного" часто набувало негативного змісту, починало ототожнюватися з "репродуктивним", "ретроградним", "бездарним", "нетворчим". Критичне ставлення до традиції стає характерною ознакою для інтелектуальної думки Нового часу. Стосовно цього І. Кант писав: "Ніяка епоха не може себе зобов'язати та принести клятву поставити наступну епоху в таке становище, коли для неї було б неможливо розширити своєї (насамперед, настійно необхідне) пізнання, позбутися помилок й взагалі рухатися вперед у просвітництво. Це було б злочином проти людської природи, первісне значення якої полягає саме в цьому русі вперед. І майбутні покоління мають повне право відкинути такі рішення як прийняті незаконно і зловмисне. Критерій всього того, що приймається як закон для того чи іншого народу, полягає в питанні: чи привів би сам народ для себе такий закон" [7, 29].

Незважаючи на те, що саме новоевропейська культура характеризується як така, що започаткувала домінуючу новаторства, ще XVII, XVIII століття в європейській культурі зберігали віру в високу культурну значущість традицій, знаходячи їх і в античності, і в Ренесансі; посилаючись на Аристотеля та Платона, на стильові принципи давньогрецького та давньоримського мистецтва залишалися вирішальними в дискусіях тієї епохи, а саме визначення минулого як “класичного” відображало оцінку його значення в історії як “норми та зразка, який є одвічним” (К. Маркс).

1. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967. – 455 с.
2. Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости // Античные риторика. – М.: – Изд. МГУ, 1978. – С. 5–12.
3. Буало Никола. Критические размышления о некоторых местах из сочинения Ритора Лонгина // Спор о древних и новых. – М.: Искусство, 1985. – С. 268–314.
4. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 127–163.
5. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. – М.: Иностранная литература, 1960. – 688 с.
6. Енциклопедія політичної думки. К.: Дух і Літера, 2000. – 472с.
7. Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Кант И. Соч. – Т.5 – М.: Мысль, 1966. – 564 с.
8. Коллингвуд Р. Д. Идея истории. Автобиография. – М.: Наука, 1980. – 485 с.
9. Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады. М.: Изобразительное искусство, 1988. – 161 с.
10. Кьеркегор С. Болезнь к смерти // С. Кьеркегор. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – С. 251–351.
11. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989. – 815 с.
12. Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

Татьяна Питякова. Место традиции и новации в культуре и искусстве Нового времени (западноевропейский контекст). В статье предпринимается попытка показать изменение роли традиции в жизни культуры нового времени, ее места в структуре социокультурных отношений. Характерным признаком интеллектуальной мысли Нового времени стало критическое отношение к традиции. Автор отстаивает противоположную точку зрения, обосновывая значение и силу традиционного сознания.

Tetyana Pityakova. The place of tradition and novation in culture and Art of the New time: (West-European context). The article made an attempt to show changing role of tradition in the New time culture and to determine its place in the structure of sociocultural relations. Characteristic peculiarity of the intellectual thought of the New time is critical attitude to tradition. The author defends a contrary opinion and substantiated significance and strength of traditional consciousness.