Хосе Ортега-і-Гасет

# Дегуманізація мистецтва

Переклад Оксани Товстенко

Non creda donna

Berta e ser Martino...

Данте. Божественна комедія. Рай (XIII, 139)(1)

## НЕПОПУЛЯРНІСТЬ НОВОГО МИСТЕЦТВА

Серед багатьох геніальних, хоча й недостатньо розвинутих ідей геніального француза Гюйо, не можна обійти увагою його намір вивчати мистецтво з соціологічної точки зору. На перший погляд такий підхід може видатись непродуктивним. Розглядати мистецтво з точки зору його соціальних наслідків — це все одно, що робити висновки про редьку за гудиною або вивчати людину за її тінню. Соціальні ефекти мистецтва на перший погляд настільки випадкові, настільки віддалені від його естетичної суті, що незрозуміло, яким чином, починаючи саме з них, ми можемо проникнути у внутрішню суть стилів. Гюйо, поза сумнівом, не розвинув свій геніальний здогад. Його коротке життя і трагічний потяг до смерті не дозволили прояснити свою ідею і відрізнити видимі причини від прихованих, хоча можна наполягати на тому, що останні більш суттєві. Можна сказати, що з його книжки "Мистецтво з соціологічної точки зору" існує лише назва, все інше ще потрібно написати.

Плідність соціології мистецтва відкрилась мені несподівано, коли кілька років тому довелось писати про нову епоху в музиці, яка починається з Дебюссї. Я прагнув з граничною виразністю визначити

відмінність стилів нової і традиційної музики. Проблема була суто естетичною, проте я зіткнувся з тим, що найкоротший шлях її вивчення починався з соціологічного факту: непопулярності нової музики.

Зараз мені хотілося б поговорити більш загально про всі види мистецтва, які досі існують у Європі. Це стосується нової музики, нового живопису, нової поезії й нового театру. Те, що кожна історична епоха постає як певне компактне ціле у найрізноманітніших своїх проявах, видається справді дивним і загадковим. Те [238] саме натхнення, той самий біологічний ритм пульсують у різних видах мистецтва. Саме про те не відаючи, молодий музикант прагне звуками реалізувати ті ж естетичні цінності, що і його колеги-сучасники — маляр, поет, драматург. І така ідентичність художнього змісту мусила неминуче призвести до ідентичних соціологічних наслідків. І справді, непопулярність сучасної музики збігається з непопулярністю всіх інших муз. Все молоде мистецтво непопулярне не випадково й епізодично, а цілком закономірно.

Можна було б сказати, що кожний новонароджуваний стиль проходить через стадію карантину. Пригадаймо битву навколо "Ернані" та інші сутички, пов'язані з появою романтизму. Але, без сумніву, непопулярність нового мистецтва — іншого ґатунку. Необхідно розрізняти те, що ще не стало популярним, і те, що завжди було непопулярним. Новий стиль потребує деякого часу, щоб завоювати популярність широких мас; він не популярний, проте не "антипопулярний". Прорив романтизму, на який часто посилаються, як соціологічне явище прямо протилежний сучасній ситуації у мистецтві. Романтизм дуже швидко завоював "народ", для якого старе класичне мистецтво завжди було чужим. Ворогом, з яким мусив боротися романтизм, була лише добірна меншина, міцно прив'язана до застиглих архаїчних форм "давнього стилю" у поезії. Саме твори романтиків першими після винаходу друкарства сягнули великих тиражів. Романтизм став переважно популярним стилем. До цього первістка демократії маси ставилися надзвичайно прихильно.

Новому мистецтву, навпаки, маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він ділить її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу, велику,— ворожа більшість. (Не беремо до уваги таку сумнівну групу, як сноби). Отже, витвір мистецтва виступає як соціальний агент, утворюючи дві антагоністичні групи з безформної маси юрби, розмежовуючи масу на дві різні касти.

За яким же розподільним принципом утворюються ці касти? Кожний витвір мистецтва викликає найрозбіжніші думки: комусь він подобається, комусь — ні; комусь [239] — менше, комусь — більше. Але ця розбіжність несуттєва, оскільки не є принциповою. Тільки випадкова прихильність нашої вдачі визначає, на чий бік ми станемо. Але якщо йдеться про нове мистецтво, розмежування відбувається на рівні значно глибшому, ніж індивідуальний смак. Справа не в тому, що більшості не подобається молоде мистецтво, а меншості — подобається. Справа в тому, що більшість маси не розуміють його. Старі театрали, що дивились "Ернані", дуже добре розуміли п'єсу Віктора Гюго і саме тому, що вони її розуміли, ця вистава їм не подобалась. Віддано додержуючись певних естетичних норм, вони почували відразу до нових художніх цінностей, яку їм пропонував романтик.

На мою думку, характерною рисою нового мистецтва "з соціологічної точки зору" є те, що воно розмежовує публіку на два класи: тих, хто його розуміє, і тих, хто не розуміє. Це означає, що одна група наділена органом розуміння, наявність якого заперечується в іншої,— тобто перед нами два різновиди людської натури. Нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх, як романтизм — воно звернене до особливо обдарованої меншості. Звідси те роздратування, яке воно викликає у мас. Коли твір мистецтва людині не подобається, але є зрозумілим, вона відчуває свою вищість щодо нього і не має підстав обурюватись. Але коли неприязнь, яку викликає художній твір, є результатом нездатності його зрозуміти, то людина відчуває себе приниженою, і це невиразне відчуття неповноцінності повинно бути компенсоване обуренням як

самозахистом. Однією лише своєю присутністю мистецтво молодих змушує пересічного буржуа відчути свою пересічність, нездатну зрозуміти таїнство мистецтва, сліпу й глуху до чистої краси. Проте дається взнаки столітнє схиляння перед масами й апофеозом "народу". Звиклі до вищості в усьому, маси відчувають себе ураженими в своїх "людських правах" новим мистецтвом — мистецтвом привілейованим, мистецтвом витончених почуттів та інстинктивного аристократизму. Маси чинять опір новим музам, де б вони не з'явилися.

Ось уже майже півтораста років маси претендують на те, що тільки вони становлять суспільство. Соціологічний ефект музики Стравінського або драми Піранделло полягає в тому, що вони змушують народ побачити [240] у собі "просто народ" — один із складників суспільної структури, інертну матерію історичного процесу, вторинний фактор духовного життя. З іншого боку, молоде мистецтво допомагає "кращим" побачити себе й подібних собі серед одноманітної юрби, осягнути свою місію небагатьох, які повинні протистояти більшості.

Вже недалекий той час, коли все суспільство, від політиків до митців, реорганізується за двома рангами: видатні й звичайні люди. Всі негаразди Європи минуться, і вона зцілиться в цьому новому і рятівному розбраті. Хаотичне, безформне, безлике становище без дисципліни й соціальної структури, в якому Європа існувала протягом останніх 150 років, не може тривати далі. За фасадом усього сучасного життя ховається прикра й глибока несправедливість — хибне припущення стосовно дійсної різності людей. Кожен наш крок серед людей, що закінчується болісним зіткненням, з очевидністю демонструє протилежне.

Якби це питання обговорювалося в сфері політики, пристрасті були б настільки розбурхані, що ніхто б нікого не зрозумів. На щастя, згадана цілісність духу в історичну епоху (про яку вище йшла мова) дозволяє цілком виразно побачити в новому мистецтві наших днів ті самі симптоми й сигнали до переоцінки моралі, що й у політиці, де їх затьмарюють ниці пристрасті.

Сказав-бо євангеліст: "Не будьте, як кінь, як той мул, нерозумні". Маси пручаються й не розуміють. Спробуймо навпаки: видобути з сучасного мистецтва його основний принцип, і тоді побачимо, в якому саме значенні воно непопулярне.

## ХУДОЖНЄ МИСТЕЦТВО

Якщо нове мистецтво не для кожного зрозуміле, можна сказати, що його імпульси не є загальними для всіх. Це мистецтво не для людей взагалі, а для особливого класу, який, можливо, і не кращий, але вочевидь відрізняється від інших.

Насамперед необхідно уточнити: що саме більшість людей називає естетичним смаком? Що відбувається у їхній душі, коли їм "подобається" витвір мистецтва, наприклад — театральна вистава? Відповідь не викликає [241] сумнівів. Людям подобається п'єса, якщо вони зацікавились змальованими людськими долями. Любов, ненависть, радощі й жалі персонажів зворушують їхні серця, вони беруть у дії участь так, ніби це відбувається в реальному житті. І вони називають твір "гарним", якщо йому вдалося створити ту необхідну ілюзію, що завдяки їй вигадані персонажі сприймаються, як живі. У ліриці будуть шукати любов і біль людини, яка стоїть за поетом. Малярські полотна приваблюють їх, якщо на них будуть постаті чоловіків і жінок, з якими у певному розумінні цікаво було б жити. Пейзаж видається "чарівним", якщо зображена місцевість варта того, щоб її відвідати.

Можна сказати, що для більшості людей естетичне задоволення — це стан, який, власне, не відрізняється від буденного життя. Він тільки якісно інший: можливо, більш інтенсивний, менш утилітарний, вільніший від болісних наслідків. Але очевидно, що об'єктом уваги людей у художньому творі і, як наслідок, їх розумової діяльності виступає те, що й у повсякденному житті: люди і пристрасті. І мистецтво вони сприймають як засіб, за допомогою якого контактують з тим, що є цікавого в людському житті. Тому з власне художніми формами — вигадкою, фантазією — вони миряться тільки в тому випадку, якщо ті не

суперечать сприйняттю притаманних людині форм і доль. Але щойно переважають суто естетичні елементи й історія Хуана та Марії стає сумнівною, люди відчувають розгубленість, не знаючи, як розуміти сценарій, книжку, картину. Це природно: їм невідомий інший спосіб сприйняття мистецтва, крім досвіду життєвої практики, що пробуджує наші почуття, втягує емоційно. Твір, який не будить емоцій, лишає людей байдужими.

Саме у цьому питанні необхідна гранична ясність. Справа не в тому, що жалі або радощі людських доль, які змальовано в творі,— це щось далеке від справжнього естетичного задоволення, а в тому, що переважання саме такого змісту в художньому творі в принципі несумісне зі справжньою естетичною насолодою.

Тобто все залежить від бачення. Для того щоб бачити щось, ми повинні певним чином налагодити свій зоровий апарат. Якщо "налагодження" неточне, предмет або видно нечітко, або його взагалі не видно. Уявімо, що ми дивимося на сад крізь шибку. Наші очі так [242] пристосуються, що погляд пройде крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупиниться на кущах і квітах. Доки об'єктом спостереження є сад, а погляд спрямований на нього, ми не бачимо скла. Що воно чистіше, то менше ми його помічаємо. Зробивши зусилля, ми можемо відірватися від саду і, відвівши погляд, затримати його на шибці. Відтак сад зникає з поля зору, а ми бачимо розпливчасту кольорову масу, немовби приклеєну до шибки. Таким чином, побачити сад і побачити шибку — це дві різні операції, які виключають одна одну і потребують різних підходів.

Так само й витвір мистецтва зникає з поля зору того, хто бачить у ньому лише зворушливу історію Хуана і Марії або Трістана й Ізольди. Горе Трістана — це таке горе, яким можна перейматися тільки доти, доки воно сприймається як реальне. Але предмет мистецтва є художнім тільки тоді, коли він нереальний. Щоб одержати насолоду, розглядаючи портрет Карла V верхи, виконаний Тіціаном, треба забути, що це дійсно Карл V, і побачити замість цього портрет, тобто нереальний образ,

вигадку. Реальна людина і її портрет — це абсолютно різні речі: ми цікавимося або тим, або іншим. У першому випадку ми "живемо" разом з Карлом V, а в другому — "споглядаємо" об'єкт мистецтва як такий.

Проте більшість людей неспроможна налагодити свій апарат сприйняття мистецтва таким чином, щоб бачити водночас зовнішню форму твору і те, що вона прозора. Замість цього вони, не звертаючи уваги на умовність того, що відбувається, віддаються насолоді реальністю, яку показано у творі. Коли ж їм запропонують відмовитися від цієї ілюзії і звернути увагу на сам витвір мистецтва, вони скажуть, що не бачать його, і це справді так, бо в прозорій художності і абстрактному змісті вони не бачать людини.

Протягом XIX століття митці працювали "естетично змішано". Вони зводили суто естетичні елементи до мінімуму й намагалися побудувати художній твір майже повністю на відтворенні реальності. В цьому розумінні все зразкове мистецтво минулого століття було реалістичним. Бетховен і Вагнер були реалістами, так само як Шатобріан і Золя. З погляду сьогодення романтизм і натуралізм зближуються, в них оголюється спільна реалістична основа. [243]

Твори такого типу є творами мистецтва або художніми об'єктами тільки почасти. Задоволення при їх сприйнятті не залежить від тієї здатності зосереджуватися на умовностях і образах, яка й становить відчуття художнього; тут достатньо бути вразливим і з готовністю сприймати тривоги й радості ближнього. Не дивно, що мистецтво XIX століття було настільки популярним: воно створювалось для різноликої маси — в тому значенні, що це не мистецтво, а витяги з життя. Згадаймо, що за всіх епох, які мали два типи мистецтва — для більшості і меншості,— перше завжди було реалістичним (3).

Ми зараз не будемо зупинятися на тому, чи можливе чисте мистецтво — не виключено, що й ні; але причини, які спонукають нас думати так, надто довго і важко пояснювати. Найкраще цієї теми не чіпати. Крім того, зараз це несуттєво. Навіть якщо чисте мистецтво

неможливе,— в мистецтві, безперечно, живе тенденція до очищення, яке приведе до поступового усунення "людських", надто людських елементів, що домінували в творах романтизму й натуралізму. І цей процес може сягнути точки, коли людський фактор настільки зменшиться, що стане майже непомітним. Тоді перед нами — мистецтво, але його зможуть зрозуміти люди, що володіють особливим даром художньої чутливості. Це буде мистецтво для митців, а не для всіх; мистецтво кастове, а не народне.

Тому сучасне мистецтво розмежовує публіку на два класи: тих, хто розуміє його, і тих, хто його не розуміє, тобто митців і не-митців. Нове мистецтво — це мистецтво митців.

Я не збираюся звеличувати цей новий стиль мистецтва, тим більше принижувати мистецтво минулого століття. Моя мета — схарактеризувати їх, як зоолог класифікує два протилежні види. Нове мистецтво — це факт світового масштабу. Близько 20 років тому молоді люди двох останніх поколінь у Берліні, Парижі, Лондоні, Нью-Йорку, Римі, Мадриді, люди, які мають естетичне чуття, зіткнулись віч-на-віч з незаперечним фактом: традиційне мистецтво їх не цікавить, більше того, викликає у них відразу. До цих молодих людей можна поставитись так: або зігнорувати їх, або спробувати зрозуміти. Я рішуче обираю останнє. Аж тут виявляється, що вони обдаровані новим чуттям мистецтва, [244] виключно виразним, чітким і раціональним, їх спосіб відчування — далеко не примха, він є неминучим і плідним результатом всієї попередньої художньої еволюції. Відкидати новий стиль і вперто зберігати старі, віджилі форми — це вередування і сваволя, що нікуди не приведуть. У мистецтві, як і в моралі, те, що потрібно зробити, не залежить від нашого особистого бажання, треба приймати усе, що диктує час. Підкорення порядкові часу — єдина можливість вибору, яку має особистість. І навіть у цьому випадку вона може нічого не досягти; але, найімовірніше, вона зазнає невдачі, якщо прагнутиме до створення ще однієї опери на кшталт вагнерівської чи ще одного натуралістичного роману.

У мистецтві повторення — ніщо. Кожен стиль, який з'являється в історії, може породити певну кількість різних форм. Але настає день, коли золоту жилу вичерпано. Це сталося, наприклад, з романтичним та натуралістичним романом і театром. Було б помилкою вважати, ніби сучасна безплідність цих напрямків — результат відсутності талантів. Справа у тому, що всі їхні можливі комбінації вичерпані. Тут, безумовно, можна вважати великою удачею те, що така ситуація збігається з появою нової художньої суттєвості, здатної досліджувати інші, незаймані розробки.

При аналізі нового стилю виявляється, що він містить певні взаємопов'язані тенденції. Він прагне: 1) де-гуманізувати мистецтво; 2) уникати життєподібних форм; 3) щоб витвір мистецтва був нічим іншим, тільки витвором мистецтва; 4) вважати мистецтво лише грою, і більше нічим; 5) бути глибоко іронічним; 6) стерегтися підробки і тим самим прагнути ретельного виконання; 7) на думку молодих митців, мистецтво — це щось несерйозне, таке, що не впливає на життя.

Змалюємо стисло кожну з цих ознак нового мистецтва.

## ТРОХИ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ

Помирає видатна людина. Біля постелі — його дружина. Лікар рахує пульс помираючого. На задньому плані — ще двоє: газетяр, який присутній тут з професійного [245] інтересу, і художник, який потрапив сюди зовсім випадково. Дружина, лікар, газетяр і художник присутні при одній події. Проте одна й та сама подія — смерть людини — впливає на кожного з них по-різному, їхнє ставлення до події настільки відмінне, що навряд чи має щось спільне. Якщо те, що бачить дружина, для неї справжнє горе, то художник дивиться мало не байдуже, і в їхніх почуттях так небагато спільного, що точніше було б сказати: дружина й художник є свідками різних подій.

Таким чином виходить, що одна й та сама реальність може складатися з безлічі розбіжних, якщо дивитися на неї з різних точок зору. Ми неминуче питаємо себе: яка ж з них справжня, непідробна? Відповідь, хоч би яка вона була, видається досить сумнівною. Будь-який наш вибір буде зумовлений лише примхою. Всі ці реальності рівноцінні, кожна є правдивою з певної точки зору. Ми можемо лише класифікувати ці способи сприйняття реальності і визначити, який з них на практиці здається найбільш нормальним або найбільш спонтанним. У такий спосіб ми одержимо концепцію реальності, яка є не абсолютною, але принаймні практичною і нормативною.

Найкращий спосіб розрізнити точки зору цих чотирьох людей біля смертної постелі,— це виділити один з параметрів — емоційну дистанцію між кожною людиною і тією подією, яку всі вони спостерігають. Для дружини помираючого ця відстань така мізерна, що майже не існує. Те, що відбувається, нестерпне її серцю і такою мірою поглинає її душу, що вона стає нероздільним цілим зі своїм чоловіком; вона занурена у те, що відбувається, і є ніби його складником. Для того щоб щось бачити, щоб подія перетворилася на об'єкт спостереження, її треба відокремити від себе, треба, щоб вона перестала бути частиною нашого життя. Тому дружина не присутня при події, вона знаходиться всередині неї; вона її не спостерігає, а проживає.

Лікар перебуває вже трохи оддалік. Це його робота. Він не переймається почуттям жаху, що затоплює душу бідолашної жінки. А проте обов'язок лікаря примушує його ставитись до всього серйозно, він відповідальний за те, що відбувається, і, можливо, йдеться про його професійну честь. Хоча лікар так не переживає, як дружина, він теж живе цією сумною подією, яка [246] зачіпає його внутрішнім драматизмом, але не серце, а професійну частину його особистості..

Уявивши себе на місці репортера, ми зрозуміємо, що відійшли далеко від сумної реальності. Так далеко, що загубили будь-який емоційний контакт із нею. Репортера, як і лікаря, привів сюди професійний обов'язок, а не раптовий і людяний імпульс. Але якщо від лікаря його

робота потребує втручання, то від репортера — позиції стороннього; він повинен обмежитись лише спостереженнями. Для нього подія — ніби вистава, про яку він мусить потім розповісти в газеті. Його почуття не беруть участі у тому, що відбувається, він духовно вільний, він не живе цією сценою, а просто дивиться. Проте дивиться уважно, щоб потім розповісти читачам. Він хотів би їх зацікавити, зворушити і, якщо можливо, вичавити з передплатників сльозу — так, ніби кожен з них на хвилю став родичем помираючого. У школі він читав пораду Горація.

Виконуючи настанову Горація, репортер намагається зворушитися, розраховуючи таким чином поліпшити свій літературний звіт. В результаті, хоча він не "живе" подією, але "вдає", ніби живе.

І, нарешті, байдужий художник, який взагалі нічого не робить, а просто дивиться. Те, що тут відбувається, його не стосується, він на сотні миль віддалений від події. Його відношення — просто спостереження, він не усвідомлює подію в її цілісності; трагічний внутрішній зміст залишається поза його свідомістю, а увага спрямована виключно на зовнішнє світло, тіні і відтінки барв. У художникові ми маємо максимум дистанції і мінімум почуттів.

Мені вибачать цей неминуче нудний аналіз, якщо він допоможе нам з точністю описати шкалу емоційних дистанцій між нами і дійсністю. За цією шкалою, ступінь наближеності до реальності дорівнює мірі емоційної участі у реальній події; ступінь віддаленості, навпаки, вказує на міру свободи від реальної події, перетворення її на об'єкт чистого спостереження. На одному боці шкали ми сприймаємо світ — людей, речі, ситуації — як "прожиту" (5) реальність; а на протилежному — навпаки, не "проживаємо", а "спостерігаємо" її.

Тут необхідно внести уточнення, суттєве в естетичному плані, без якого неможливо проникнути в філософію [247] і старого й нового мистецтва. У різних точках зору на реальність є один аспект, з якого й починається розбіжність і який передбачається усіма іншими: сама прожита реальність. Якби ніхто й ніколи не переживав по-справжньому,

всією душею смерть людини, то лікар не хвилювався б, читачі не зрозуміли б почуття газетяра, що описує подію, а полотно, на якому художник зобразив людину на смертній постелі, оточену постатями в жалобі, було б позбавлене змісту. Те саме стосується будь-якого об'єкту, хай то буде людина чи річ. Найгкрше сприйняття яблука — це те, як ми його бачимо, коли збираємося з'їсти. Всі інші його можливі форми — коли воно з'являється, наприклад, у барочному орнаменті на полотні маляра 1600 року, або в натюрморті Сезанна, або у формі вічної метафори "дівочі щічки, як яблука",— більш-менш зберігають це його первісне призначення. Картина або поема без жодних слідів прожитого життя буде незрозуміла, так само як нічого не означає розмова, де всі слова позбавлені звичного змісту.

Це значить, що на шкалі реальностей прожита реальність займає перше місце, що спонукає нас ставитись до неї, як до однієї-єдиної "реальності". Замість "прожита реальність" ми могли б сказати "гуманізована" (себто олюднена). Художник, який пасивно спостерігає сцену смерті, здається "негуманним". Інакше кажучи, гуманна точка зору — це та, в якій ми емоційно "проживаємо" ситуації, долі людей, речі. І навпаки, реальності — жінка, пейзаж, подія — гуманізовані, коли подані нам у такому вигляді, в якому вони звичайно існують в дійсності.

Як приклад, важливий для подальшого, згадаймо, що серед реальностей, які складають світ, є й наші ідеї. Ми користуємося ними "по-гуманному", коли про щось думаємо. Наприклад, якщо йдеться про Наполеона, ми, як правило, думаємо тільки про велику людину з таким ймення̀м. Психолог, навпаки, займає ненормальну, "негуманну" позицію, коли він забуває про історичного Наполеона і намагається аналізувати свою ідею Наполеона як таку. Отже, його точка зору прямо протилежна тій, яка переважає в щоденному житті. Замість користуватися ідеєю як засобом для осягнення об'єкта ми перетворюємо її на об'єкт і мету нашого [248] розмірковування. Невдовзі ми побачимо, яке несподіване застосування в новому мистецтві знайшло таке негуманне перетворення.

## ПЕРШІ ЗАУВАГИ ПРО ДЕГУМАНІЗАЦІЮ МИСТЕЦТВА

З дивовижною швидкістю у новому мистецтві виникло безліч різноманітних напрямків. Найлегше вказати на їхні відмінності. Але безглуздо підкреслювати відмінні й специфічні риси без огляду на їх спільну базу, яка у різному, іноді протилежному вигляді присутня в усіх напрямках. Ще мудрий Арістотель навчав нас, що речі відрізняються одна від одної тим, що є у них спільного. Саме тому, що всі тіла забарвлені, ми помічаємо, що вони забарвлені по-різному. Різновиди — це лише модифікації чогось одного, ми розрізняємо їх тільки коли бачимо, як в різних формах проявляється їхнє спільне походження.

Мене не дуже цікавлять окремі напрямки сучасного мистецтва і ще менше, за небагатьма винятками, кожний витвір зокрема, не кажучи вже про те, що й моя оцінка не повинна нікого цікавити. Тим літераторам, . які зводять своє натхнення тільки до вихваляння або картання творів мистецтва, краще взагалі не писати. Як казав Кларін про деяких нездар драматургів, краще б їм знайти більш годяще заняття,— наприклад, створити сім'ю. А якщо вона у них вже є, нехай створять ще одну.

Важливо те, що у світі, безперечно, існує нова естетична чутливість. Незважаючи на безліч напрямків і окремих творів мистецтва, нова чутливість — це родова їхня ознака, джерело, з якого вони з'являються. Саме цю нову чутливість і слід визначити. У пошуках найзагальнішої риси сучасної мистецької продукції я натрапляю на тенденцію дегуманізувати мистецтво. Після всього зазначеного вище це формулювання потребує докладнішого пояснення.

При порівнянні картини нового стилю з картиною, написаною у 1860 році, найпростіше почати із співставлення предметів, які на них зображені: це може бути людина, будинок або гора. Незабаром виявиться, що [249] художник 1860-го перш за все дбав, щоб предмети на картині існували у такому ж вигляді, який вони мали поза картиною, виступаючи як складники прожитої або "гуманізованої" реальності.

Можливо, окрім цього, він пропонував якісь інші, більш складні естетичні цінності, але першою його турботою було забезпечити цю схожість. Людина, будинок, гора впізнаються одразу, вони наші давні вірні друзі; натомість на сучасному художньому полотні їх важко розпізнати. Глядач гадає, що сучасному художнику не вдалося добитися схожості. Але ж і картина 1860-го може бути "погано намальована", тобто між об'єктами, що на ній зображені, і відповідними предметами у житті існує значна розбіжність. І все ж таки, якою б не була дистанція, самі помилки традиційного художника вказують на "олюднений" об'єкт, вони — невдалі спроби зобразити, на зразок слів "Це півень", що ними у Сервантеса маляр Орбанехо орієнтує глядачів. З сучасним полотном відбувається щось протилежне: справа не в тому, що художник помиляється й не може зобразити "природне" (природнє-людське) по-справжньому, а в тому, що самі відхилення вказують на напрямок, прямо протилежний зображенню олюдненого об'єкта.

Замість того щоб хоч якось наблизитись до реальності, художник нехтує її. Він зухвало пропонує здеформувати її, знищити її людський аспект, дегуманізувати. З об'єктами традиційного живопису ми можемо ілюзорно співіснувати. В Джоконду закохувалось багато англійців. З об'єктами сучасних картин подібний зв'язок неможливий: позбавивши їх аспекту "живої" реальності, художник спалив мости й знищив кораблі, якими ми могли б повернутися до звичного світу. Він кидає нас у незбагненний Всесвіт, примушує мати справу з предметами, з якими людські стосунки неможливі. Тому ми повинні винаходити інші, досі нечувані види взаємин. Геть відмінні від традиційних, вони повинні відповідати сприйняттю таких образів. Саме це нове існування, яке передбачає відмову від безпосереднього життя, й називається розумінням мистецтва та естетичним задоволенням. Справа не в тому, що цьому розумінню бракує пристрастей і почуттів, а в тому, що ці почуття й пристрасті відносяться до зовсім іншої психічної сфери, аніж та, яка вкриває пагорби й долини людського життя. Якісь вторинні почуття [250] викликають ці над-образи в митцеві всередині нас. Це і є специфічні естетичні почуття.

Можна було б сказати, що для досягнення такого результату простіше відмовитись від людських форм взагалі — від зображення людини, будинку, гори — і створити абсолютно оригінальні фігури. Але, по-перше, це неможливо уже практично (8). Навіть в найабстрактнішому візерункові приховане вперте нагадування про певні "природні" форми. По-друге — і це найважливіше,— мистецтво, про яке мова, негуманне не тільки тому, що в ньому відсутні людські форми, а тому, що його сутність — це активне прагнення до дегуманізації. У втечі від людського молодого митця значно менше обходить, висловлюючись латинським терміном, "ad quern" (9) (тобто та дивовижна образність, якої він досягає), аніж "a quo" (10) (людський аспект, який ним руйнується). Справа не в тому, щоб намалювати щось абсолютно не схоже на людину, будинок або гору, а в тому, щоб намалювати людину, якнайменше схожу на саму себе; будинок, який зберіг би від будинку якраз те, що вказує на метаморфозу; конус, який казково з'являється з того, що раніше було горою, немов змія із старої шкіри. Для сучасного художника естетична насолода полягає у торжестві над людським. Тому важливо зробити свою перемогу наочною і щоразу зображати задушену жертву.

На позір здається, що уникати реальності легко, але насправді це надзвичайно важко. Нескладно намалювати або виголошувати речі, позбавлені змісту, неможливі для зрозуміння, і тому вони — ніщо; треба хіба що поєднати безладні слова або провести хаотичні лінії (11). Але створити те, що не є копією "природи" й при цьому, безперечно, має власний сенс,— це надзвичайний дар. "Реальність" повсякчас знаджує художника на манівці, стаючи на перешкоді втечі. Для втечі йому потрібна неабияка спритність. Як Одіссей навспак, він мусить покинути свою повсякденність — Пенелопу і рушити через рифи й скелі в зачароване царство Цірцеї. Коли на мить йому поталанить оминути одвічну пастку, не будемо дорікати йому за жест гордовитої зневаги, жест Георгія-Змієборця над поверженим змієм. [251]

ЗАПРОШЕННЯ ДО РОЗУМІННЯ

Серцевину творів мистецтва, яким віддавало перевагу XIX століття, становить жива реальність, саме вона є суттю естетичної форми. З живою реальністю має справу мистецтво, воно естетизує це "людське ядро", наділяючи його красою й гідністю. Для більшості людей це найбільш природний і єдино можливий спосіб організації мистецького твору. Мистецтво — це відбиток життя, природа, яку споглядають через чийсь темперамент, змалювання саме людського і т. д. Але справа у тому, що наші молоді митці з неменшою переконаністю дотримуються протилежної точки зору. Чому тільки старі повинні мати рацію сьогодні, якщо завтра перемога неминуче буде за молодими? І все ж не будемо обурюватися й галасувати. "Dove si grida no e vera scienza" (12) — казав Леонардо да Вінчі. "Neque lugere indignari, sed intelligere" (13),— радив Спіноза. Наші найнепохитніші й безсумнівні переконання насправді дуже непевні. Вони вказують на нашу скінченність і обмеженість. Досить незначущим буде життя, якщо немає наполегливого прагнення розширити його межі. Життя існує в пропорційній залежності від бажання жити. Уперте утримування життя у межах того ж самого обрію свідчить про слабкість і занепад життєвої енергії. Наш обрій — це біологічна лінія, жива частка організму; коли життя струменить через край, він еластично розширюється, функціонуючи майже в унісон з диханням, і навпаки, втрачає гнучкість через те, що заклякає, а ми — старішаємо.

Не такою вже неспростовною є думка академіків, що витвір мистецтва має складатися з людського матеріалу, який музи "причісують" і опоряджають. Це означає зведення мистецтва до косметики. Сприйняття "живої" реальності і художні форми, як я вже казав, в принципі непорівнювані, оскільки потребують різного налагоджування нашого апарату сприйняття. Мистецтво, яке запропонує нам таке подвійне сприйняття, буде косооким. Мистецтво XIX століття було "косооким" без міри. Тому його твори, які годі віднести до нормального типу мистецтва, є найбільшим відхиленням в історії естетичного смаку. Всі великі періоди мистецтва старанно уникали концентрування твору мистецтва навколо людського змісту. Імператив надмірного [252] реалізму, який переважав у художній чутливості

минулого століття, слід розцінювати як скрайнє збочення естетичної еволюції. А звідси випливає, що нове натхнення, хоча б яким на позір екстравагантним воно було, є просто поверненням, бодай у головному, на справжній шлях мистецтва. Цей шлях зветься "воля до стилю". Але стилізувати — означає деформувати реальність, перетворювати її на нереальну. Стилізація включає дегуманізацію. І навпаки, немає іншого способу створити стиль, як за допомогою дегуманізації, натомість реалізм, закликаючи митців слухняно копіювати форму, спонукає їх відмовитись від стилю. Тому шанувальник Сурбарана и у пошуках доречного слова скаже, що у творах цього художника є "характер"; той же характер, а не стиль, виразно проступає в творах Лукаса (15) і Сорол ли (16), Діккенса і Гальдоса (17). З іншого боку, XVIII століття, в якому так мало характеру, має задосить стилю.

ЩЕ ПРО ДЕГУМАНІЗАЦІЮ МИСТЕЦТВА

Молоде покоління проголосило "табу" на проникнення всіх людських елементів у мистецтво. Людське, елементи нашого повсякденного існування складають ієрархію трьох рангів: перший — це сфера людей, другий — живих створінь і, нарешті, неорганічного світу. Заборона сучасного мистецтва є більш чи менш суворою — залежно від рангу, який посідає у цій ієрархії певний об'єкт. Перший, оскільки він найлюдяніший, новим мистецтвом уникається найстаранніше.

Це особливо помітно у музиці і поезії.

Від Бетховена до Вагнера темою музики було відображення особистих почуттів. Композитор споруджував грандіозні звукові конструкції для втілення своєї біографії. Мистецтво більшою або меншою мірою було сповіддю. Існував єдиний шлях естетичного задоволення — перейняття почуттями. "В музиці,— казав ще Ніцше,— пристрасті тішаться самі з себе". Вагнер вилив у "Трістані" історію адюльтера з Матільдою Везендок, і якщо ми хочемо одержати насолоду від цього твору, слід хоча б на пару годин стати трохи перелюбником. Ця музика змушує нас до каяття, і щоб [253] дістати від неї втіху, ми повинні

плакати, тужити і поринати у чуттєвість. Вся музика від Бетховена до Вагнера є мелодрамою.

І це підступно, сказав би молодий митець. Це означає експлуатувати ту благородну слабкість людини, яка робить її беззахисною перед радощами і горем ближнього. Ця чуйність — не явище інтелекту, вона спрацьовує рефлекторно, подібно до того, як шкрябання ножа по склу примушує зціпити зуби. Це лиш автоматична дія, та й годі. Не варто плутати естетичну насолоду й гру на почуттях. Романтизм полює на дійсність, як на птаха, а зловивши, мозаїкою власних звуків перетворює його спів на решето. Мистецтво не повинне приваблювати зображенням фізичного, бо останнє впливає підсвідомо, а мистецтво мусить вносити ясність, повне розуміння. Сльози і сміх фальшиві з естетичної точки зору. Жест краси ніколи не походить з меланхолії або посмішки. Краще без них обійтись. "Tout maitrise jette le froid"(18) (Малларме).

Мені здається, у цьому присуді молодих митців є велика частка істини. Задоволення може бути й сліпим, але естетичне задоволення мусить бути усвідомленим. Радість п'яного сліпа; як усе на світі, вона має причину — алкоголь, але не має мотиву. Людина, яка виграла у лотерею, теж радіє, але у інший спосіб, вона радіє "внаслідок" чогось визначеного. Веселощі п'яного герметично замкнені самі у собі, вони безпідставні, у них "немає фундаменту", тимчасом як той, хто виграв у лотерею, радіє з певної події, яка мотивує і пояснює його задоволення. Він радіє, бо бачить предмет, який тішить сам по собі. Його задоволення — це задоволення "зрячого", задоволення свідоме, воно живить його мотив, спрямовує від об'єкта до суб'єкта (19).

Будь-яке явище, спрямоване до розумового, а не механічного буття, мусить відрізнятися прозорою ясністю, розумністю й умотивованістю. Романтичний твір приносить задоволення, яке навряд чи пов'язане з його змістом. Що спільного має краса музики (яка повинна бути поза мною, високо в царині звуку) з тими інтимними почуттями, які вона викликає і переживаючи які екзальтована публіка одержує задоволення? Чи нема тут quid pro quo (20)? Замість того щоб

насолоджуватись художніми об'єктами, люди насолоджуються власними емоціями, а сам твір — тільки привід, алкоголь для [254] їхнього задоволення. І так триватиме, допоки суть мистецтва рішуче зводитиметься до показу реальності. Жива реальність надто непереборна, вона неминуче викликає в нас симпатію, і це заважає її сприйняттю в об'єктивній чистоті.

Щоб бачити, потрібна дистанція. І кожен вид мистецтва має свій магічний ліхтар, який віддаляє й змінює об'єкти. На його чудодійному екрані вони віддалені й немов належать далеким недосяжним світам. Коли така нереальність відсутня, ми відчуваємо фатальну розгубленість: не знаємо, чи проживати ці об'єкти, чи спостерігати їх.

Згадаймо, яке відчуття ніяковості викликають воскові фігури людей. Коли ми на них дивимось, миттю виникає двозначність, не дозволяючи нам почуватися впевнено у їхній присутності. Якщо сприймати їх як живі створіння, то вони ніби глузують з нас, відкриваючи свій мертвий ляльковий секрет. А якщо ми сприймаємо їх як ляльок, здається, що вони роздратовано ворушаться. Неможливо звести їх просто до об'єктів спостереження. Дивлячись на них, ми несподівано відчуваємо підозру: а що, коли це вони спостерігають за нами? Насамкінець ми відчуваємо втому й відразу до цих заангажованих трупів. Воскова фігура — це зразкова мелодрама.

Мені здається, що в новій чутливості бере гору відраза до людських елементів мистецтва, дуже схожа на те відчуття, якого завжди зазнає культурна людина перед восковими фігурами. Тимчасом як плебс одержує насолоду від цього огидного воскового ошуканства. Тут можна ніби між іншим поставити кілька недоречних запитань, на які поки що не будемо відповідати.

Що означає ця відраза до людського у мистецтві? Можливо, це відраза до самої природи людського, відраза до реальності, до життя? Або ж, навпаки, повага до життя й відраза при видовищі того, як воно змішується з мистецтвом, нижчим за життя? Але чи гоже називати

божественне мистецтво, славу цивілізації, fine fleur(21) культури і т. д. чимось нижчим? Я вже казав, що це недоречні запитання, краще облишмо їх.

У музиці Вагнера мелодрама сягає граничної схвильованості, і, як часто трапляється, художня форма, сягаючи максимуму, перетворюється на власну [255] протилежність. У Вагнера людський голос вже не є головною дійовою особою, він занурений у космічний гуркіт інструментів. І хоча радикальніше зміна була неминучою, позбавити музику особистих почуттів, очистити від суб'єктивного було нелегко. Цей подвиг здійснив Дебюссі. Починаючи від його творчості, музику можна слухати серйозно, без завмирань і сліз. Усі розмаїті музичні напрямки протягом останніх десятиліть розвиваються на основі нового надчуттєвого світу, завойованого генієм Дебюссі. Це перетворення суб'єктивного ставлення на об'єктивне має настільки вирішальне значення, що всі подальші зміни видаються незначними (22). Дебюссі дегуманізував музику, тому він означує нову епоху у мистецтві музики.

Те саме відбулося у поезії. Поезію треба було звільнити, бо, обтяжена людським матеріалом, вона важко тяглася вперед, ледве підносячись над землею, наштовхуючись на дерева й дахи будинків, як вичахла повітряна куля. Тут визволителем був Малларме, який повернув ліричній поезії її відірваність від землі, звеличуючу силу. Можливо, сам він не досяг мети. Та саме він віддав капітанський наказ: скинути баласт.

Згадаймо, яка була тема поезії у романтичну епоху. Поет красиво оповідав нам про власні емоції доброго буржуа, про великі й малі жалі та нещастя, про свої бажання, релігійні або політичні клопоти і, якщо він був англійцем, про мрії після люльки. Так чи інакше, але мета його полягала в тому, щоб піднести своє повсякденне існування. Завдяки йото талантові ореол чогось витонченішого міг випадково оповисти людську суть поеми — як, наприклад, у Бодлера. Але ця пишнота була ненавмисною. Все, чого хотів поет,— бути людиною.

"І це викликає заперечення молодих?" — запитує дехто, хто став уже немолодим. "Чого ж їм треба? Щоб поет був птахом, іхтіозавром, дванадцятигранником?"

Не знаю. Але я вірю, що молодий поет, складаючи вірші, хоче бути просто поетом. Ми ще переконаємося, що все нове мистецтво так само, як і нова політика, нова наука, нове життя взагалі, найбільше ненавидить нечіткі межі. Наполягати на чітких межах є проявом інтелектуальної скрупульозності. Життя — це одне, а мистецтво — інше; так гадають або принаймні відчувають молоді. Не будемо ж їх плутати. Поет починається [256] там, де закінчується людина. Людині випадає проживати своє людське життя, поетові — вигадувати те, чого не існує. Саме в цьому виправдання професії поета. Поет розширює світ, додаючи до його реальності континенти своєї уяви. Слово "автор" походить від "auctor" — той, хто збільшує. Цим титулом римляни називали своїх полководців, які завойовували нові території для батьківщини.

Малларме був першою людиною дев'ятнадцятого століття, яка хотіла бути просто поетом. Він "уникав,— як сам казав,— матеріалу, який пропонує "природа", і створював невеличкі ліричні твори, яких не знайти серед людської фауни і флори. Ця поезія не потребує, щоб її "відчували", оскільки в ній нема нічого людського, нема емоції. Коли згадується жінка, то це "жінка-ніхто", коли дзиґар вибиває годину, то це година, якої "не знайти на циферблаті". За допомогою заперечення поезія Малларме тлумить резонанс життя і представляє нам постаті настільки далекі від життя, що, просто розглядаючи їх, ми одержуємо задоволення. І що робити серед цих створінь бідолашній особі, яка виконує обов'язки поета? Йому залишається тільки зникнути і перетворитися на чистий голос без імені, який тихо видихає до неба слова, бо саме вони — справжні герої ліричного пошуку. Цей чистий безіменний голос, лише акустичний носій вірша, є голосом поета, який навчився видобувати себе з середини людини.

Хоч би куди ми поглянули, скрізь бачимо те саме: втечу від людської особистості. Шляхів дегуманізації — безліч. Ті, що переважають

сьогодні, можуть значно відрізнятися від методів Малларме; я добре розумію, що насправді його сторінки — це результат романтичного трепету. І разом з тим, як сучасна музика становить історичну єдність, що починається з Дебюссі, так і вся нова поезія рухається у напрямі, вказаному Малларме. Ці два імені здаються мені вельми суттєвими, якщо ми хочемо накреслити справжній контур нового стилю, а не відхилення, спричинені індивідуальним натхненням.

Читача тридцяти років нелегко захопити якоюсь книгою, котра під виглядом мистецтва сповіщає про життєву метушню чоловіків та жінок. Усе це читач вважає соціологією і психологією і, можливо, залюбки сприйме, якщо воно подаватиметься не в змішаному вигляді, [257] а в соціологічних або психологічних термінах. Але мистецтво для нього — то дещо інше.

Сьогодні поезія — це вища алгебра метафор.

"ТАБУ" Й МЕТАФОРА

Метафора є, мабуть, однією з найпліднішх можливостей людини. її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який Бог залишив в одному із своїх створінь, як неуважливий хірург забуває інструмент у животі оперованого.

Всі інші наші можливості залишають нас у межах реальності, її складників. Найбільше, на що ми здатні,— це комбінувати предмети. Лише метафора дає можливість відірватися від реальності й створити серед реальних речей уявні рифи, безліч островів, що гойдаються на хвилях.

Справді, дивна річ — існування в людині розумової діяльності, яка підмінює одне поняття іншим не через велику потребу висловлюватись метафорично, а, швидше, прагнучи позбутися реальності.

Метафора маніпулює предметом, маскуючи його під інший. Ця процедура була б безглуздою, якби ми не вбачали в ній притаманне людині інстинктивне бажання уникнути реальності.

Коли нещодавно один німецький психолог зацікавився походженням метафори, він на свій превеликий подив виявив серед її коренів ідею "табу". Був такий час, коли найсильніші імпульси людини формувалися страхом, забороною, коли панував космічний жах, коли відчувалася потреба уникати певних речей, яких утім неможливо уникнути зовсім. Найпоширеніша в країні тварина, від якої залежить харчування людей, здобула сакральний статус. З подібної сакралізації випливало, що людина не повинна торкатись цієї тварини руками... Що ж тоді робить індіанин племені ліллоет під час їжі? Сідає навпочіпки й схрещує руки попід сідницями. У такий спосіб він може споживати їжу, бо схрещені внизу руки метафорично означають ноги. Тут ми маємо троп у вигляді дії, первісну метафору, яка передує словесному вираженню й підказана бажанням уникнути реальності. [258]

Оскільки слово для первісної людини — це почасти той предмет, який воно називає, то вона вважає неможливим використовувати саме слово для позначення предмету, на який накладено "табу". Такий предмет мусить називатися словом, яке позначає щось інше, і з'являється у мові як заміна, крадькома. Коли полінезієць, якому заборонено називати будь-яке майно вождя, побачить у його хижі запалені смолоскипи, він повинен сказати: "Блискавка сяє в небесних хмарах". Тут ми знову маємо метафоричне уникнення.

Інструмент метафоричної виразності, отриманий колись у такій табуїстичній формі, може використовуватися для різних цілей. Та, яка переважала у поезії, була спрямована на піднесення реального об'єкта. її використовували для оздоблення, щоб прикрасити й піднести улюблену реальність. Було б цікаво дізнатися, чи здобули образи у новій художній чутливості, де вони мають самостійну, а не декоративну функцію, нищівний відтінок і замість того щоб облагороджувати й підносити, применшують і принижують бідну реальність? Нещодавно я

читав у одного молодого поета, що спалах блискавки —— це лінійка теслі, а оголені дерева взимку — мітли, що підмітають небо. Знаряддя поезії повстає проти природних речей, ранячи або вбиваючи їх.

## УЛЬТРАРЕАЛІЗМ ТА ІНФРАРЕАЛІЗМ

Хоча метафора й становить найрадикальніший засіб дегуманізації, проте не єдиний. їх багато і вони різноманітні.

Найпростіший полягає в зміні звичної перспективи. З точки зору людини, речі мають свій природний лад, певну ієрархію. Деякі здаються нам дуже важливими, інші — менше, а ще інших можна взагалі не брати до уваги. Аби задовольнити прагнення до дегуманізації, не обов'язково змінювати природне єство речей. Досить порушити існуючу ієрархію цінностей і створити мистецтво, в якому незначні події життя з'являються на першому плані в монументальних розмірах.

Тут ми бачимо прихований зв'язок між двома на перший погляд різними стилями сучасного мистецтва. [259]

Така сама інстинктивна втеча від реального характера характерна як для метафоричного надреалізму, так і для того явища, яке можна назвати інфрареалізмом. Замість здійматися до поетичних висот, мистецтво може занурюватися нижче рівня, позначеного природною перспективою. Найкращий доказ того, як можна подолати реалізм, пильно розглядаючи мікроструктуру життя через збільшувальне скло,— це твори Пруста, Рамона Гомеса де ла Серна, Джойса.

Рамон Гомес може присвятити всю книгу жіночим грудям — хтось назвав його "новим Колумбом, що відкриває півкулі",— або цирку, або світанку, або містові Растро, або площі Пуерта-дель-Соль. Сам процес писання полягає в тому, що незначній події, яка перебуває на околиці уваги, дозволяють відіграти головну роль у людській драмі. Жіроду,

Моран (2)S та інші, кожен по-своєму, вдаються до тієї самої поетичної техніки.

Це пояснює захоплення обох — і Жіроду, й Мора-на — творчістю Пруста, взагалі — захват, який молоде покоління виявило щодо письменника зовсім іншого часу. Істотна риса, яка може пов'язати роман Пруста з новою чутливістю,— це зміна перспективи: презирство до старих монументальних форм людської душі, які раніше описував роман, і "негуманна" увага до мікроструктури почуттів, суспільних взаємин, характерів.

## РІЗКИЙ ПОВОРОТ У ЕСТЕТИЧНОМУ ПРОЦЕСІ

Стверджуючись у власних правах, метафора стає головною героїнею в долі поезії. Це означає, що напрямок естетичного освоєння дійсності змінив свій знак і мета у нього — протилежна. Раніше метафора огортала реальність, прикрашаючи її. Тепер, навпаки, вона прагне знищити додаткові підпори в поезії й житті; йдеться про те, щоб реалізувати метафору, перетворити її на предмет поезії. Але зміна способу естетичного опанування світу не обмежується використанням метафори, вона проявляється у всіх художніх засобах, перетворюється на загальне правило і визначає — як тенденція (24) — обличчя сучасного мистецтва. [260]

Зв'язок між нашим розумом і предметами полягає в тому, що ми про них думаємо, формуємо уявлення. Якщо бути точним, в реальності ми володіємо тільки ідеями про неї, які вдалося сформувати. Ці ідеї — ніби підвищення, з яких ми споглядаємо світ. Кожна нова ідея, як влучно сказав Гете, схожа на новий орган, що виникає в нас. За допомогою ідей ми бачимо світ, але в звичному стані розуму не бачимо самої ідеї, подібно до того, як око, коли дивиться, не бачить себе. Інакше кажучи, мислення — це спроба опанувати реальність за допомогою ідей, це спонтанний рух розуму від концепцій світу.

Але між ідеєю та предметом завжди існує дистанція. Реальний предмет завжди більший за концепцію, яка його здогадно містить. Об'єкт завжди більший, він інакший, аніж те, що міститься в уявленні про нього. Ідея залишається голою моделлю, нагадуючи риштування, що з них ми намагаємося осягнути реальність. І все ж ілюзія, притаманна людському єству, змушує нас вірити, буцімто реальність — це те, що ми про неї думаємо, змішуючи таким чином реальність і уявлення про неї, приймаючи на віру ідею замість дійсності. Отже, наша туга за реальністю призводить до широкої її ідеалізації, бо такою є внутрішня, "гуманна" схильність людини.

Якщо ми змінимо запропонований напрямок цього процесу; якщо, повернувшись спиною до так званої реальності, сприймаємо ідеї як те, чим вони є насправді — лише суб'єктивними схемами, — і змусимо їх існувати у цьому голому, абстрактному, але чистому й прозорому вигляді; коротше кажучи, якщо ми навмисне запропонуємо реалізувати наші ідеї — тоді ми їх дегуманізуємо й позбавимо реальності. Адже в дійсності вони нереальні. Ставитися до них як до реальності — означає ідеалізувати й щиросердно фальсифікувати їх. З іншого боку, змусити їх, так би мовити, існувати у власній нереальності — означає реалізувати нереальне як таке. Отак ми рухаємось не від розуму до світу, а навпаки, "опредмечуємо" схеми, надаємо їм пластичності, суб'єктивне перетворюємо на об'єктивне, внутрішнє — на зовнішнє.

Традиційний художник, малюючи портрет, претендує на зображення реальної людини, тоді як насправді — в кращому випадку — його розуму вдалося довільно [261] й схематично відібрати лиш деякі з безлічі штрихів, що складають людську особистість. А що, коли художник вирішить зобразити не реальну людину, а власне про неї уявлення, модель людини? В цьому випадку портрет буде правдою, щирою правдою, тож невдача — неминуча. Змагаючись з реальністю, картина стане тим, чим вона є насправді: образом, тобто реальністю.

Експресіонізм, кубізм та ін. були — різною мірою — рішучими спробами перевірити таку ідею. Від зображення предметів вони

перейшли до зображення ідей: художник заплющив очі на зовнішній світ і зосередився на внутрішніх суб'єктивних образах.

Попри грубість і вульгарність предмета зображення, драма Піранделло "Шість персонажів у пошуках автора" очевидно є, з точки зору естетичної теорії драми, однією з найцікавіших п'єс наших днів. Вона являє чудовий приклад такої зміни позиції художника, яку я прагну описати. Традиційний театр пропонує нам сприймати персонажів як живих людей, їхню поведінку — як вираз "людської" драми. Натомість у Піранделло поставлено мету зацікавити нас персонажами як такими, тобто — як ідеями, як чистими моделями.

Я можу твердити, що це перша "драма ідей", точніше, вона складається з ідей. Всі інші давніші твори, що їх відносили до цієї категорії, були не драмами ідей, а драмами про псевдоособистості, які уособлювали ідеї. В п'єсі Піранделло гірка доля кожного з шести персонажів є просто приводом і залишається непроясненою. Замість цього ми стаємо свідками справжньої драми певних ідей як таких, певних суб'єктивних фантомів, які жестикулюють в голові у автора. Потяг митця до дегуманізації безсумнівний, і переконливо показано, що його можна здійснити. Водночас цей твір — яскравий приклад того, як важко пересічній публіці пристосувати своє сприйняття до такої зміненої перспективи. Вона шукає людської драми, яку твір наполегливо подає в імпровізованій, невхопній, іронічній формі, підставляючи замість драми (себто висуваючи на перший план) театр, вигадку як таку. Більшість театральної публіки дратує те, що її обманюють; вона не знає, як насолоджуватись цим чарівним обманом мистецтва, яке тим витонченіше, чим більше розкриває свою оманливу сутність. [262]

## ІКОНОБОРНИЦТВО

Можна без перебільшення твердити, що пластичні види нового стилю продемонстрували справжню відразу до живих форм або форм живих створінь. Це явище стає особливо наочним, якщо мистецтво останніх років порівнювати з тією грандіозною епохою, коли живопис і

скульптура виринули з готичного порядку, немов з марева, й дали багатий, всесвітньо уславлений врожай Ренесансу. Майстерність пензля й різця захоплюють у цих розкішних формах людей, тварин або рослин, де пульсує життя. Хто вони — не важливо; головне — динамічне пульсування життя. З картин і скульптур воно виливається в орнамент. Це епоха рясного буяння, яке загрожує загатити увесь простір округлими, достиглими плодами.

Чому ж сучасний художник відчуває страх перед лінією живого тіла й замінює її геометричною схемою? Серйозні помилки, навіть прорахунки кубізму, не маскують того факту, що деякий час ми отримували задоволення саме від мови чистих форм у дусі Евкліда. Справа ускладнюється, коли ми згадаємо, що захоплення пластичним геометризмом періодично повторювалося в історії. Навіть у розвитку доісторичного мистецтва ми бачимо, що художня чутливість починається з пошуків живої форми, а потім кидає її, немовби злякавшись чи відчувши пересит, і вдається до абстрактних знаків, останньої спадщини тваринних або космічних форм. Змія перетворюється на меандр, сонце — на свастику. Ця відраза до живих форм спалахує час від часу й призводить до суспільних конфліктів. Повстання проти образів східного християнства, семітський закон, який забороняє зображувати тварин,— інстинкт, цілковито протилежний почуттю людей, що прикрасили печеру Альтамира,— безперечно, походить не тільки від релігійного почуття, а й від естетичного, і його дальший вплив виразно відчутний у візантійському мистецтві.

Було б дуже цікаво якнайретельніше дослідити такі вибухи іконоборництва, що час від часу трапляються в релігії й мистецтві. В сучасному мистецтві діє один з цих дивних іконоборчих поривів, і за свій девіз він міг би обрати прийнятий маніхеями заповіт Порфирія, проти якого виступав ще св. Августін: "omne corpus [263] fugiendum est" (25), де слово corpus належить розуміти як "живе тіло". Дивна метаморфоза грецької культури, котра в період розквіту була таки віддана живим формам!

## НЕГАТИВНИЙ ВПЛИВ МИНУЛОГО

Мета цього есе, як я вже казав, обмежена — окреслити деякі характерні риси сучасного мистецтва. А проте воно викликане інтересом, значно більшим від того, що його можуть задовольнити ці сторінки. Втім, вони залишають читачеві можливість власних роздумів.

В іншому місці(26) я вже вказував, що тільки в мистецтві й науці (бо вони — найвільніші види діяльності й найменше залежать від соціальних умов епохи) стають помітними перші ознаки будь-яких змін колективної чутливості. Якщо людина фундаментально змінює своє ставлення до життя, то ці нові почуття вперше можуть виразитись через її художні твори й ідеї. Тонка структура мистецтва й науки робить їх сприйнятливими до найменших духовних віянь. Як на селі, відкриваючи вранці вікно, ми дивимось, як стелиться дим, щоб визначити погоду, так з подібною ж метафоричною метою ми можемо вивчати мистецтво й науку молодого покоління.

Перше, що необхідно зробити,— це окреслити нове явище. Тепер можна запитати, симптомом якого нового стилю є сучасне мистецтво. Аби відповісти, слід проаналізувати низку причин, що призвели до дивного повороту, який робить нині мистецтво, а це надто серйозне завдання для даної праці. Але звідки ж береться потяг до "дегуманізації"? Звідки така відраза до живих форм? Мабуть, подібно до будь-якого історичного явища, воно повинне було з'явитися з безлічі різних причин, і виявити його може тільки тонке відчуття.

А проте, незважаючи на існування численних причин, все ж існує одна, котра, хай і не є вирішальною, але впадає в очі.

Важко переоцінити вплив, який минуле мистецтва завжди справляє на його майбутнє. Коли у художникові [264] зіштовхується його індивідуальне чуття з уже існуючим мистецтвом, відбувається щось на зразок хімічної реакції. Митець не самотній перед світом: за місток-

підказку, що їх пов'язує, править художня традиція. Якою буде реакція оригінальної творчої особистості на взірці краси попереднього мистецтва? Вона може бути позитивною або негативною. Художник або досягне злагоди з минулим і поставиться до нього як до спадщини, котру слід вдосконалювати, або ж в ньому виникне стихійна відраза до авторитетних і традиційних митців — відраза, яку важко витлумачити. І якщо у першому випадку він залюбки задовольниться звичними формами і відтворюватиме певні їх сакральні зразки, то у другому він не тільки створить щось відмінне від загальновизнаної традиції, а й з радістю надасть йому яскраво вираженого відтінку протесту проти прийнятих на той час форм.

Про це, звичайно, забувають, коли йдеться про вплив минулого мистецтва на сучасне. Завжди можна без особливих зусиль побачити у творі певного періоду прагнення більш-менш повторити зразки минулого. Навпаки, дуже важко помітити негативний вплив минулого й зрозуміти, що новий стиль нерідко виростає із свідомого заперечення традиційних стилів,— заперечення, яке дає задоволення митцеві.

Таким чином, еволюцію мистецтва від романтизму до сьогодення неможливо зрозуміти без урахування того, що фактором естетичного задоволення є саме цей негативний настрій, агресивність, ба й глум щодо мистецтва минулого. Бодлер дістає задоволення від чорної Венери саме тому, що класична — білого кольору. Відтоді подальші стилі збільшували частку негативних і зневажливих елементів; дійшло до того, що сьогоднішнє мистецтво полягає майже виключно у запереченні старого мистецтва. Причину зрозуміти легко. Коли мистецтво багато років розвивається поступово, без серйозних прогалин або історичних катастроф, що переривають еволюцію, то його твори накопичуються, а тягар традицій дедалі більше утруднює хвилинне натхнення. Інакше кажучи, безпосередньому природному зв'язку між молодим митцем і світом щоразу заважає велика маса традиційних стилів. Відбувається щось одне: або традиція гальмує всю творчу енергію — як це було у Єгипті, Візантії, взагалі на Сході,— або ж [265] вплив минулого на сьогодення мусить змінити знак, і з'являється тривала епоха, де нове

мистецтво крок за кроком вивільнюється від старого, яке його душить. Останнє стосується європейської душі, в якій чуття майбутнього домінує над східним невиліковним традиціоналізмом і ностальгією за минулим.

Велику частку того, що я назвав "дегуманізацією" і відразою до природних форм, спричиняє антипатія до традиційних засобів передачі реальності. Сила удару прямо пропорційна відстані. Тому сучасних художників найбільше обурює творча манера, яка переважала в минулому столітті, хоча в ній уже існує чимала частка опозиційності до ще раніших стилів. З іншого боку, нова чутливість виявляє підозрілу симпатію до мистецтва, найбільш віддаленого у часі й просторі,— мистецтва доісторичного, або екзотики примітивних народів. Треба зазначити, що художника приваблюють не самі примітивні твори, а швидше їх первісність, тобто відсутність усталеної традиції.

Побіжно розглядаючи питання, який тип життя розкривається в цих атаках на мистецьке минуле, нас охоплює дивне, майже драматичне відчуття. Що іще можуть означати атаки на попереднє мистецтво, як не атаку на саме Мистецтво? Що таке мистецтво, якщо не все те, що створювалось до сьогодні?

Чи, може, захват з приводу чистого мистецтва є просто маскою, яка приховує ненависть до нього? А чи може таке трапитися? Ненависть до мистецтва з'являється з того ж джерела, що й ненависть до науки, Держави, до культури взагалі. Чи можна собі уявити, щоб сучасна західна людина відчувала прикре невдоволення власною історичною сутністю? Чи відчуває вона щось подібне до odium professionis(27) середньовічних ченців, які після багатьох років аскези мають відразу до самих правил, що лежать в основі їхнього життя? (28)

Зараз надійшла така хвилина, коли потрібно відкласти перо і дати злетіти зграї запитань. [266]

МИСТЕЦТВО, ПРИРЕЧЕНЕ НА ІРОНІЮ

Вище вже йшла мова про те, що новий стиль в його найзагальнішому вигляді характеризується тенденцією до знищення "людських, надто людських" елементів і до збереження тільки суто художніх. Здається, що ця тенденція демонструє надзвичайне захоплення мистецтвом. Але поглянувши з іншої точки зору, ми з подивом помічаємо протилежне — пересичення мистецтвом або нехтування ним. Протиріччя очевидне, тож важливо його підкреслити. Воно, безперечно, має свідчити, що у сучасного мистецтва — двоїста природа. Це й не дивно, бо такими були всі великі явища останніх років. Досить проаналізувати в них таку саму внутрішню двоїстість.

Втім, це протиріччя між любов'ю й ненавистю до одного й того ж предмета безумовно виглядатиме меншим після уважнішого вивчення сучасних мистецьких творів.

Першим наслідком цього відступу мистецтва стало те, що воно цілком позбулося патетики. Мистецтво, перевантажене "гуманністю", було не легшим від життя. Мистецтво було справою дуже серйозною, майже святинею. Часом воно прагнуло щонайменше порятувати рід людський — у Шопенгауера і Вагнера. Натомість сучасне натхнення — як це не дивно — незмінно іронічне. Жартівливість може мати різну тональність: може ставати грубою й доходити до відвертої клоунади, може бути легким іронічним підморгуванням; але вона завжди присутня. Справа не в тім, що зміст твору комічний (це якраз означало б повернення до форм "гуманного" стилю), а в тім, що хоч би яким був зміст, мистецтво жартує саме по собі. Прагнути до вигадки задля вигадки — це мета, яку можна ставити лише тоді, коли душа веселиться. Мистецтво цінують, бо визнають у ньому гру. Тим-то серйозним людям з традиційним смаком важко розуміти роботи молодих. Вони вважають, що сучасна музика й живопис — то чистісінький "фарс" у негативному значенні слова, вони відкидають навіть думку про якусь там мету й чесноту сучасного мистецтва. Воно було б "фарсом" у негативному значенні, якби сучасний художник намагався змагатись з "серйозним" мистецтвом минулого, і про [267] якусь картину кубістів судили б з таким самим релігійним захватом, як

про скульптуру Мікеланджело. Але сучасний митець запрошує нас поглянути на мистецтво як на жарт, побачити в ньому глузування над самим собою. Замість того щоб висміювати людей або речі — без жертви-бо нема комедії,— нове мистецтво бере на кпини саме мистецтво.

І не треба обурюватися, почувши таке. Ніколи ще мистецтво не виявляло свого магічного дару так очевидно, як у цьому глумі над собою. Завдяки самовбивчому жестові воно залишається мистецтвом, і цей чудесний спосіб — його порятунок і тріумф.

Я дуже сумніваюся, що сучасну молоду людину можна зацікавити віршем, картиною або музичним твором, не присмаченими дещицею іронії. В кожному разі таке ставлення до мистецтва не є новою ідеєю чи теорією. На початку XIX століття група німецьких романтиків під проводом братів Шлегелів проголосила іронію найголовнішою естетичною категорією з причин, які збігаються з новим прагненням мистецтва. Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія — створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, вивищуючись у такий спосіб над нею. Бути митцем означає не сприймати наповажне серйозну людину, якою ти є, коли ти — не митець.

Зрозуміло, що неуникна іронічність надає новому мистецтву одноманітності, яка викликає роздратування навіть у найнезворушливої людини. Проте за її допомогою згладжується протиріччя між любов'ю та ненавистю, про яке я згадував. Мистецтво як серйозне заняття відкидається; люблять переможне мистецтво фарсу, яке сміється з усього, включаючи й мистецтво, подібно до того, як у системі дзеркал, що безконечно відбивають одне одного, жодне зображення не є останнім, усе — глум, усе — чисті образи.

## БЕЗРЕЗУЛЬТАТНІСТЬ МИСТЕЦТВА

Все, сказане вище про молоде мистецтво, тепер узагальнимо в його найглибшій і найсерйознішій властивості, найдивовижнішій рисі нової естетичної чутливості, [268] яка потребує обережного підходу. Цю особливість дуже складно висловити, бо важко знайти відповідні формулювання.

Для молодого покоління мистецтво — несерйозне заняття. Щойно написане, це речення вже лякає мене, бо ж я добре розумію, скільки різних значень воно може мати. Річ не в тому, що для кожної сучасної людини мистецтво не важливе або менш важливе, ніж для попередніх поколінь. Річ у тому, що сам митець ставиться до нього як до справи безрезультатної. Не те щоб його мало цікавили власні твори й професія, але вони цікавлять його тільки тому, що не мають великого практичного значення. Аби краще це зрозуміти, порівняймо роль мистецтва сьогодні з тим, що воно робило тридцять років тому і взагалі протягом минулого століття. Поезія і музика були діяльністю величезного масштабу; від них чекали щонайменше спасіння людства на руїнах релігії та неуникного релятивізму науки. Мистецтво мало велике значення з двох причин: через предмет зображення, який торкався найсерйозніших проблем людства, і саме по собі, як заняття, що допомагає людям виправдати власне існування й наділяє гідністю. О, треба було бачити, який урочистий вигляд мав великий поет або музичний геній перед публікою — вигляд пророка, засновника релігії, величну поставу державного діяча, відповідального за долю світу.

Гадаю, сучасний митець був би приголомшений, якби на нього поклали подібну місію і він мусив би у своїх творах говорити про речі такого масштабу. Художній об'єкт для нього починається там, де атмосфера втрачає серйозність, і все, вільне від формальних пут, починає легенько порушатися. Цей вічний пірует для нього — справжній доказ існування муз. Якщо йому доводиться казати, що мистецтво рятує людину, то тільки тому, що воно рятує її від серйозності життя, відроджує для несподіваного хлоп'яцтва. Символ мистецтва знову вбачається в магічній флейті Пана, яка примушує молодих козенят басувати на узліссі.

Все сучасне мистецтво стає зрозумілим і по-своєму величним, коли його трактувати як спробу вдихнути життя у старий світ. Інші стилі змушують сприймати себе в зв'язку з драматичними соціальними або політичними рухами, глибинними релігійними й філософськими [269] течіями. Новий стиль, навпаки, претендує лише на те, щоб його пов'язали з перемогою спорту і гри. Він за природою має таке саме ігрове походження.

Протягом кількох останніх років ми спостерігаємо зростаюче захоплення спортом, який заполонив усі газетні шпальти, позбавивши будь-якої надії серйозні теми. Культ тіла — безпомилковий симптом повернення до юності, бо тільки молоде тіло гнучке й красиве. Натомість культ розуму вказує на готовність до старості, бо розум досягає повноти, тільки коли тіло починає занепадати. Тріумф спорту означає перемогу цінностей юності над цінностями віку. У цьому зв'язку показовий є успіх кіно — мистецтва переважно тілесного.

Серед людей мого покоління стиль поведінки старших мав велику вагу. Юнаки так палко прагнули подорослішати, що імітували стомлену ходу старих. Сьогодні хлопчики й дівчатка намагаються подовжити дитинство, а юнаки і дівчата — зберегти й підкреслити юність. Безперечно, Європа вступає в еру юнацтва.

Це не повинно дивувати. Історія рухається за законами біологічних ритмів. На їхні максимальні коливання можуть вплинути не другорядні причини, а тільки фундаментальні фактори, первісні сили космічного характеру. Обличчя часу також значною мірою визначають головні і навіть полярні ознаки, притаманні живому організмові,— стать і вік. Справді, легко помітити, що історія ритмічно коливається від одного полюса до іншого, дозволяючи в якісь епохи домінувати чоловічим якостям, у інші — жіночим, часом звеличуючи хлоп'яцьку поведінку юнака, а часом — дозрілість і похилий вік.

Тип поведінки, який охоплює всі сторони сучасного європейського життя, проголошує час чоловіків і молодості. Жінка і літня людина

мусять тимчасово передати керму життя чоловікам, тому не дивно, що світ дедалі втрачає свою формальність.

Всі особливості сучасного мистецтва можна, підсумувавши, описати як заперечення власної значущості, що полягає передусім у тому, що мистецтво змінило місце в ієрархії людських занять та інтересів. Ці людські справи можна уявити у вигляді низки концентричних кіл, що їхні радіуси дорівнюють відстані від центру нашого життя, точки його найвищої активності. [270] Всі діла — життєві й культурні — обертаються на різних орбітах, більшою або меншою мірою віддалених від центру системи. Я сказав би, що раніше мистецтво перебувало — як наука і політика — дуже близько до вісі натхнення, основи нашої особистості, а тепер змістилося на периферію. Воно не загубило жодного зі своїх зовнішніх атрибутів, але стало справою віддаленою, менш серйозною, другорядною.

Прагнення до чистого мистецтва — не зарозумілість, як звичайно гадають, а навпаки, велика скромність. Звільнившись від людських почуттів, мистецтво стало заняттям, позбавленим серйозних наслідків — просто мистецтвом, без претензій.

## ПІДСУМОК

Ізіда багатоіменна, Ізіда — богиня з десятьма тисячами імен,— так звали єгиптяни свою богиню. Саме такою, до певної міри, є вся реальність. її складники та провини незліченні. Тож чи не є занадто нескромними спроби визначити якимись назвами навіть найнезначнішу річ? Було б разючою випадковістю, якби ознаки явища, виділені нами з їх безлічі, виявились головними. Неточність збільшується, коли йдеться про явище, яке щойно виникає, лише розпочинає свій шлях у просторі.

Цілком можливо, що моє есе, спроба проаналізувати сучасне мистецтво, рясніє помилками. Після того як я скінчив його у такому вигляді, в мені жевріє сподівання, що слідом за цим дослідженням

з'являться інші, правдивіші. З'явиться можливість вибирати з-поміж десяти тисяч імен.

Але якби хтось спробував виправити мою помилку, — вказавши на якусь одну рису, не включену до аналізу, він би просто подвоїв цю помилку. Зазвичай митці однобоко судять про свої твори, не віддаляючись від них на достатню відстань, щоб розглянути зусібіч. Безперечно, найкраще було б сформулювати це так: якийсь цілісний, гармонійний поворот охоплює величезну кількість різних фактів — подібно до того, як ткацький верстат одним порухом сполучає тисячу ниток. [271]

Мною керувало виключно бажання зрозуміти, а не роздратування або захват з приводу нового мистецтва. Я спробував знайти суть нових цілей мистецтва, і це, звісно, передбачає ставлення досить доброзичливе. Та й хіба можливо по-іншому підходити до якоїсь теми, щоб охопити її зусібіч?

Хтось скаже, можливо, що нове мистецтво поки що не зробило нічого путящого; я схильний до такої ж думки. З творів молодих художників я запропонував видобути головну мету, не цікавлячись тим, як вона реалізується. Хтозна, що вийде з цього стилю, який лише народжується! Завдання, яке він собі ставить, величезне: він хоче творити з нічого. Пізніше, я гадаю, він задовольниться меншим і досягне більшого.

Та хоч би які були його помилки, є одна безумовна перевага у цьому новому становищі митця: брак шляху назад. Усі заперечення, висловлені з приводу джерел натхнення нових митців, обґрунтовані; і все ж вони не дають підстав їх засуджувати. До заперечень і сумнівів потрібно додати дещо інше: запропонувати інший шлях для мистецтва, який не був би ані дегуманізацією, ані поверненням до зужитих і пройдених шляхів.

Неважко проголосити, що творити завжди можна всередині традиції. Але ця заспокійлива фраза нічого не дає митцеві, який з пензлем або пером у руці чекає осяйного натхнення.

ПРИМІТКИ

(1) "Нехай не судять донна Берта й сер Мартіно... " (іг.) — тобто перші зустрічні.

(2) 2 книга псалмів, Псл. 31:9.

(3) Наприклад, у Середньовіччі. У відповідності з розмежуванням суспільства на два шари — панство і простолюд — існувало аристократичне мистецтво, яке було "умовним" та "ідеалістичним", тобто художнім, і народне мистецтво — реалістичне й сатиричне.

(4) Якщо хочеш, щоб я сумував, ти повинен зробити це перший [латин.).

(5) Йдеться про ту дійсність, яку людина "проживає", тобто сприймає через власні емоції. Саме емоційно прожита реальність постає як реальна.

(6) Ця нова чутливість — дар не тільки власне митців, а й їхньої публіки. Коли я раніше казав, що нове мистецтво — це мистецтво для митців, то під "митцями" я мав на увазі не тільки тих, хто створює таке мистецтво, а й тих, хто здатний сприймати суто художні цінності.

(7) "Ультраїзм" (над-образність) — одна з найбільш адекватних назв з усіх створених для позначення нової чутливості.

(8) Спробу відмовитись від людських форм можна бачити в деяких роботах Пікассо, але вона знаменно провалилася.

(9) До чогось; тут: мета, до якої прагнуть (латин.).

(10) Від чогось; тут: висхідний пункт, виток [латин.).

(11) Цю містифікацію здійснили дадаїсти. Цікаво ще раз відзначити (див. приміт. 7), що в основі провалів і невдалих експериментів лежить той самий принцип,'що й в самому новому мистецтві,— це є переконливим і значущим доказом цілісності цього руху.

(12) "Там, де галасують, немає справжньої науки" (Jr.).

(13) "Не оплакувати, не обурюватись, а розуміти" (латин.)

(14) Сурбаран, Франсіско — іспанський живописець XVII ст. (1598-1664), відомий як автор багатьох портретів та натюрмортів.

(15) Лукас ван Лейден (1489) (?) — (1533) — нідерландський живописець, один з перших західноєвропейських митців, що звернувся до жанрових сцен.

(16) Соролла, Хоакін (1863 — 1923) — іспанський живописець, відомий як автор портретів селян та рибалок.

(17) Гальдос, Беніто Перес — знаний іспанський письменник кінця XIX ст.

(18) "Будь-яке мистецтво відгонить холодом" {фр. ).

(19) Причинність і мотивація — це два різних види відносин. Причини якогось стану нашої свідомості відсутні у самому стані, їх [416] потрібно встановити. Але мотив почуття, бажання, віри — це частка самої дії, бо мотивація — тип свідомого зв'язку.

(20) Хто про що (латин.); тут: суміш, плутанина.

(21) Довершену квітку {фр.).

(22) Детальніший аналіз значення творчості Дебюссі для романтичної музики можна знайти у моєму есе "Musicalia".

(23) Моран Поль,— французький письменник і дипломат, відомий як автор невеликих прозових творів про життя Європи 20-х років: "Галантна Європа", "Нью-Йорк", "Льюїс та Ірен" та ін.

(24) Було б нудно щоразу зазначати в посиланнях, що всі риси, притаманні сучасному мистецтву, слід розуміти як переважні, а не абсолютні.

(25) Забороні підлягає усе тіло (лагин.).

(26) Див. мою книгу "Тема нашої доби".

(27) Ненависть до професії (латин.).

(28) Було б цікаво проаналізувати з погляду психології механізм негативного впливу минулого на сьогодення. Одна причина очевидна: нудьга. Звичайне повторення стилю притуплює і стомлює почуття. У книзі "Основні стилі в історії мистецтва" Вельфін згадує про силу нудьги, яка ще раз мобілізувала мистецтво і змусила його перевтілитися. Те саме, але значно більшою мірою, стосується літератури. Ще Ціцерон слугувався фразою "latinae loqui" в розумінні "мовити латиною", але вже у V ст. Аполлінарій Сидоній казав "latia-liter insusurrae". Протягом багатьох століть те саме виголошувалось тими самими словами.