

РОЗКРИТТЯ СОЦІАЛЬНО-КРЕАТИВНОЇ СПЕЦИФІКИ ЖАНРУ В ЕСТЕТИЧНИХ ТЕОРІЯХ XVIII – XIX СТОЛІТЬ

I. Покулита

*кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут»*

Проблематика соціальної взаємодії «автор – реципієнт» через естетичний процес «виконання – сприйняття» твору мистецтва залишається актуальною в різні історико-культурні періоди. Означений у статті етап ствердження класичної естетичної думки вирізняється особливим характером соціального вектору мистецтва. У реалізації відповідних художніх завдань визначальну роль відіграла жанрова форма творчості.

Ключові слова: процес жанроутворення, рід, жанр, вид мистецтва.

Сучасне мистецтво, як і його теоретична рефлексія, акцентує власне призначення як діалог двох рівних співрозмовників: автора – реципієнта; художнього твору – індивідуальної естетичної установки кожного з нас. Проте діалогічність мистецтва не є відкриттям художньої практики сьогодення. Всю історію свого розвитку європейське мистецтво розгортало саме цю якість у різних художніх формах, жанрах і стилях. Тому актуальним буде звернення до тих історико-культурних періодів, коли діалогічність художнього процесу як то постає в творах мистецтва, так і відображена в наукових теоріях цих періодів.

Значний теоретичний потенціал щодо розкриття соціальної ролі жанру мають концепції, в яких жанр розглядається як соціокультурна категорія. До кола таких робіт належать праці О. Бурліної, О. Васильєва, А. Зіся, Н. Кашіної, Р. Москвіної, І. Пала. Виявлення глибинних зв'язків між розвитком культури і процесом жанроутворення на матеріалі окремих жанрів різних видів мистецтв здійснюють дослідження С. Аверінцева, Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, О. Сохора, Ю. Тинянова. Особливої уваги в контексті сучасних перспектив розвитку жанрологічної проблематики заслуговує монографія С. Овчаренко «Інформаційність жанру». Також до вказаного напрямку належать роботи М. Веселовського, Л. Виготського, Г. Гачева, М. Кагана, В. Проппа, О. Фрайденберг. З урахуванням означеної проблематики вихідними положеннями статті стали естетичні теорії Г. Гегеля, І. Гете, Г. Лессінга та Ф. Шеллінга.

Тенденція чіткого розмежування за принципом різної соціально-креативної природи, що зберігається в естетичних теоріях XVIII століття, визначає диференціацію в межах як жанрових, так і видових форм мистецтва. Відомою науковою працею цього періоду, в

якій досліджується означена проблематика, стає робота Г. Лессінга «Лаокоон або про межі малярства й поезії» [6]. Видатний представник естетичних поглядів німецького Просвітництва, з особливою точністю і системністю, що властива його ментальності, переконливо доводить існування нездоланної межі між двома групами мистецтв. Сам розподіл видів художньої творчості мислитель здійснює за принципом просторового та часового розгортання матеріалу, таким чином виникають статична (просторова) і динамічна (часова) групи видів мистецтв (за термінологією Г. Лессінга – живопис та поезія). До першої вказаної групи теоретик зараховує образотворчі мистецтва, використовуючі в античній традиції термін живопис; друга названа група включає в себе такі види як поетичне, драматичне та музичне мистецтво, які німецький мислитель узагальнюючі називає поезією.

Оскільки емпіричний матеріал, на якому Г. Лессінг базує теоретичні дослідження, на думку вченого, виявляється достатньо обмеженим (фактично переважаюча його більшість пов'язана з трагедійним античним сюжетом загибелі провидця Лаокоона в творах різного жанро-видового матеріалу – епос, драма, скульптурна форма і т.ін.), він робить певні припущення щодо різниці розуміння соціальної природи жанрів в античному мистецтві греків та латинян. Відповідно до цього жанрового матеріалу новоєвропейського мистецтва, особливо в контексті французького класицизму, Г. Лессінг також висловлює критичні зауваження. Хоча німецький мислитель не використовує таких термінів як жанр або рід мистецтва, система його аргументів у питанні розвіювання тої плутанини, яка виникла в інтерпретації античних творів однакової тематики та сюжету, але різних видів мистецтв, на нашу думку, простирається в площині

дослідження різниці соціально-креативного, естетичного значення однакових жанрів у різних історичних періодах.

Г. Лессінг тонко вивчає сутнісні складові критеріїв створення та сприйняття мистецтва античності щодо тих принципів, які сформува-лись у сучасному для нього мистецтві. Особливо неприпустимим німецький критик вважає інтерпретацію античного мистецтва без урахування різниці художніх настанов зазначених періодів. Користуючись категоріями «краса», «високе», «низьке» та іншими поняттями для того, щоб зрозуміти міру пристрасті, межу емоційного насичення трагедійного сюжету, німецький мислитель пояснює як різницю у виборі художніх засобів виразності, властивих різним видам мистецтв, так і соціально-креативну обумовленість вказаного жанрового напрямку.

Наприклад, досліджуючи оптимальну міру трагізму, яку дозволяє втілити скульптурна форма, мислитель доходить висновку, що вказаним поняттям ніяк не може бути кульмінаційний момент, оскільки "...плідне лише те, що залишає вільне поле уяві. Чим більше ми дивимось, тим більше думка наша повинна мати можливість додати до побаченого. Показати межу афекту – означає зв'язати крила фантазії, стискаючи свободу уяви повнотою зображення моменту" [6, 31]. Коментар автора вказує на те, що цю специфіку визначають психологічні закони сприйняття глядачем почуттів зображених. У своєму дослідженні Лессінг знаходиться на боці глядача, оскільки захищає його права на самостійні почуття. Критик однаково шанує майстерність художника і компетентність реципієнта, тому що визнає можливість кожного творчо інтерпретувати художній матеріал у заданому напрямку художньої правди. У такому контексті обов'язком митця стає коректна зупинка в зображенні почуттів на межі їх невичерпності.

На нашу думку, обраний Г. Лессінгом аспект дослідження, дозволяє визнати той факт, що методом його аналізу різниці між живописом та поезією стали соціально-естетичні закони жанру, обумовлені специфічними можливостями видів мистецтв і остаточними в розумінні неперервності спілкування людини з художнім твором. "Незавершеність" у відтворенні почуття героїв і стає єдиною можливою завершеною форми зображення в різних мистецтвах. Особливості філософсько-естетичних позицій доби Просвітництва, в яких емоційно-почуттєва сфера сприйняття мистецтва опосередкована розумом – "...чим сильніше працює думка, тим сильніше має збуджуватись наша уява" [2, 34], підкреслюють такі вимоги Г. Лессінга до жанро-видового втілення художнього образу.

Таким чином, концепція Г. Лессінга обґрунтовує вимоги до художника при створенні мистецтва і до критика при аналізі результатів творчості, які полягають у необхідності підпорядкування своїх дій різним для кожного виду мистецтва законам втілення почуттів та характерів героїв, а також відповідають законам сприйняття, в яких жанрову досконалість визначає наявність спадкоємності між творчими зусиллями митця та розумово-почуттєвою активністю реципієнта. Позиція Г. Лессінга деталізувати закони мистецтва відповідно до особливостей окремих його видів зберігається і в подальший період розвитку естетичної теорії німецького просвітництва. Наприклад, І. Гете зауважував, що одна з головних ознак занепаду мистецтва – це змішування різних його видів. "...Самі мистецтва, так само як і різновиди, споріднені між собою, вони мають певну тенденцію до поєднання, навіть злиття; але саме в цьому полягає обов'язок, здобуток, гідність справжнього художника, що він вміє відділити ту галузь, в якій працює, від інших, обґрунтувати кожне мистецтво та кожний рід мистецтва на ньому самому та по можливості їх ізолювати з мистецтвом взагалі, так само і з його різновидами" [5, 88]. Видатний німецький мислитель описує процес та в іронічній формі критикує результат порушення цих настанов, зазначаючи, що "нажаль, такий шлях обрали хороші художники новітнього часу" [5,89]. У сучасних теоріях процес взаємодії та синтезу різних жанрів та видів мистецтв, що негативно описаний письменником, сприймається критикою як процес творчого пошуку, а оцінка його результату не може залежати від того, наскільки "чистою" чи "змішаною" виявилась форма художнього твору. Як визнає І. Гете, цілком органічно наближені форми мистецтва самі спонукають художника до їх природного поєднання. Але такий вимір художнього процесу стає реальністю лише з епохи ХІХ ст. – мистецтва романтизму.

Зміна статусу жанру як категорії мистецтва починається з ХІХ ст., зокрема в німецькій класичній естетиці, завдяки діалектичній системі Г.Гегеля, коли було вперше поставлене запитання про історичну змінність жанрових систем. Німецьким філософом виявлені закономірності переходу до "середніх" жанрів, а також розглянутий вільний, властивий мистецтву романтизму, процес жанроутворення, в якому втілено "розірвану свідомість".

Той матеріал естетичних досліджень Г. Гегеля, що зберігся і був посмертно надрукований, який відомий під назвою "Лекції з естетики" [4], дозволяє розглядати особливості розуміння видатним філософом цілісної системи загальних понять про "істинну красу" та "істинне мистецтво" як ідеал, також розуміння

“реального світу мистецтва”, який “представляє собою систему окремих мистецтв”. Г. Гегель історично розділяє періоди розвитку художніх форм на три стадії: символічна, класична та романтична, також визнає аналогічний поступовий рух в окремих мистецтвах. Виходячи з позиції втілення художнього ідеалу, в межах кожної епохи, Г. Гегель називає домінуючий вид мистецтва. До того ж, в такому періоді як романтичний (за періодизацією Г. Гегеля) філософ, виділяючи живопис, музику та поезію, досліджує кожний в їх цілісності і багатоманітні родів та жанрів (за термінологією Г.Гегеля), хоча і вважає розділення в межах самої системи “особливістю одностороннього розуму, який дошукується різноманітних підвалин класифікації окремих мистецтв та його видів” [4, 153]. Тому, як визнає філософ, “справжній поділ можливо почерпнути тільки з природи художнього твору, яка в цілісності жанрів розгортає цілісність сторін і моментів в його понятті” [4, 111].

На думку Г.Гегеля, для того, щоб розглянути конкретне існування мистецтва, необхідно вийти в “сферу емпіричного”. Залишаючи це завдання спеціалістам, німецький мислитель ставить перед собою ціль “філософського пізнання суттєвих загальних точок зору на предмети в зв'язку з ідеєю прекрасного, реалізованій у чуттєвому втіленні, яке надає мистецтво” [4, 21]. Незважаючи на власне обмеження, Г.Гегель детально аналізує особливості розвитку тих видів мистецтв, які відповідають створеній філософом системі, інші “недосконалі” мистецтва, такі як “розведення садів, танок і тому подібне згадуються мимохідь” [4, 19]. Оскільки німецький філософ називає “мистецтво мовлення, поезію взагалі, абсолютно істинним мистецтвом духу і його проявленням як духу”, тому що саме воно “в змозі увібрати, виразити і поставити перед уявленням все те, що свідомість замислює і духовно формує в своїй внутрішній діяльності” [4, 18], ми також, дотримуючись логіки філософа, зупиняємось на розумінні соціальної природи обраних Г. Гегелем жанрів.

Способами формоутворення в мистецтві взагалі, і в поезії зокрема, Г. Гегель називає суб'єктивне – як “дещо внутрішнє, що проникає в почуття людини” та об'єктивне – як “зовнішнє, що існує для внутрішнього уявлення в якості об'єктивного зображення”, що дає підстави для виявлення трьох поетичних родів: ліричного, епічного та драматичного. У драматичному взаємодіють два вказаних способи формоутворення.

Така диференціація та її критерії розглядались також в естетичних дослідженнях Ф. Шеллінга [7], тобто в німецькій класичній філософії вказана система набуває поширен-

ня, але надзвичайно важливим, на нашу думку, є зауваження саме Г. Гегеля про те, що “дійсність не зупиняється на цих визначених обмеженнях, а вільно відступає від них”. Видатний філософ визнає існування проміжних жанрів (родів), які виникають та гинуть від зовнішніх умов, і зазначає, що такі утворення хоч і “не завершені, але приємні, привабливі і не позбавлені достоїнств” [4, 19].

Принцип, за яким Г.Гегель аналізує соціально-креативну активність поетичних жанрів у межах виділених їм родів, також свідчить про новий вимір значення “соціального” в процесі створення та сприйняття мистецтва – “в творі повинні бути наявними два елементи – внутрішній спокій та звернення до глядача, однак ці аспекти мають знаходитись у повній рівновазі”. Порушення гармонії, на думку філософа, призводить до втрати цілісності, або за рахунок останньої спрощується задум та його втілення, що може обернути сам твір на помилковість, в якій ми не пізнаємо ні предмет, ні “...його обґрунтовану обумовлену в самій собі форму, а пізнаємо поета та художника з його суб'єктивним наміром і проявлене ним вміння при виконанні” [4, 12]. Зазначену Г. Гегелем цілісність художнього твору, сам філософ не називає законом жанру, але, на нашу думку, соціально-естетичний аналіз природи жанрів мистецтва в цьому контексті набуває особливого значення. Оскільки вирішальним критерієм оцінки зрілості художнього твору для видатного мислителя постає взаємозалежність внутрішнього та зовнішнього факторів, ми робимо висновок щодо виділення Г. Гегелем необхідності співпадіння та взаємообумовленості художнього задуму, змістової рівноваги і соціальних умов виконання та сприйняття при втіленні цих складових у “необхідну форму”. Таке тлумачення принципів розуміння завершеності художнього твору підсилює той факт, що Г. Гегель акцентує їх значення безпосередньо перед аналізом диференціації мистецтва на види та жанри.

Особливої уваги в контексті проблематики нашого дослідження заслуговує зауваження видатного філософа щодо переваги поезії над іншими видами мистецтв у “...можливостях розвитку різних жанрів у всій їх повноті, являючи тому найбільш розчленовану систему різних родів поезії” [4, 305]. Серед останніх Г. Гегель виділяє лірику, оскільки “...принципом її взагалі є відокремлення і подрібнення змісту та його форми” [4, 442]. Таким чином, окрім значення, яке приділяв філософ сприятливим умовам для процесу жанроутворення в такому поетичному роді як лірика, також з'ясовується і різниця тлумачення Г. Гегелем самих категорій – “жанр” та “рід” мистецтва. В цьому контексті поняття роду мистецтва в

гегелівській концепції пов'язане з поняттям живої благодатної композиційно-організованої сировини, яка ще не обмежена остаточно. Проте категорію „жанр” німецький філософ розуміє як кінцеву модель, яка вже не підвладна подальшій трансформації, у зв'язку з чим потенціал жанроутворення Г. Гегель вбачає в заданих можливостях роду мистецтва.

Відомий російський вчений М.Бахтін в естетичному дослідженні словесної творчості аналізує художні форми, розподіляючи їх на дві категорії: композиційні та архітектонічні, які мають різні стосунки із матеріалом та художнім змістом. Особливості розуміння німецьким філософом категорій „жанр” та „рід” дозволяють співставити точку зору Гегеля із запропонованою російським вченим системою класифікації.

М. Бахтін розуміє композиційну форму як „сукупність факторів художнього враження” [3, 17], а форму архітектонічну – як „самодостатню, самонатискуючу, що належить всьому естетично-завершеному”, хоча зауважує, що „визначити архітектонічну форму художнього твору можна лише метафорично. Наприклад, драма – композиційна форма, але трагічне та комічне суть архітектонічні довершення” [3, 20]. Російський вчений також зазначає, що „кожна архітектонічна форма здійснюється певними композиційними заходами, з іншого боку, найважливішим композиційним формам – наприклад, жанровим – відповідають у здійсненню об'єкті суттєві архітектонічні форми” [3, 21].

Таким чином, у запропонованій М. Бахтіним системі типів художніх форм ми вважаємо можливим охарактеризувати точку зору Г. Гегеля щодо діалектичної взаємодії родів та жанрів мистецтва. Можна визначити, що німецький філософ розуміє категорію роду як композиційну художню форму з невиявленим архітектонічним началом, а категорію жанру як форму поєднання архітектонічного та композиційного матеріалу. Саме в такій взаємобумовленості вказаних категорій стає зрозумілою визначена Г. Гегелем залежність процесу жанроутворення від потенційних можливостей роду мистецтва.

В аспекті соціально-креативної природи жанру необхідно також зазначити національну специфіку родів та жанрів, яку виділяє німецький мислитель. У цьому питанні Г. Гегель підкреслює перевагу епічної поезії щодо ліричної: „...Важливість епосу для мистецтва полягає не стільки в цілісності розробки досконалої художньої форми, скільки в повноті національного духу” [4, 445]. До певної міри наведена думка також свідчить про визначення Г. Гегелем дилеми в художній творчості, яка полягає

між художньою досконалістю і національною своєрідністю.

Аналіз драматичного мистецтва, яке філософ вважав вершинним родом поезії і вказував, що „драму слід розглядати, як вищий ступінь мистецтва взагалі” [4, 466], стосується безпосередньо соціального аспекту естетичних досліджень Г.Гегеля. Мислитель підкреслює значення умов виконання та сприйняття драматичних художніх творів, визнає існування „різної” публіки і доходить несподіваного, на нашу думку, висновку: „...Щоб сподобатися глядачеві повністю і до кінця, необхідно володіти певною талановитістю в дурному та особливо несором'язливістю щодо чистих вимог мистецтва” [4, 482]. Хоча Г. Гегель визнає, що поет ладен знехтувати вимогами публіки, навіть може зневажати останню, але в такому випадку драматург „...втрачає свою ціль в тому, що стосується найбільш властивого його мистецтву засобу впливу” [4, 483].

Ще одним значним аспектом оновлення жанрової проблематики, що був зроблений німецьким філософом, стає визнання „некласичних” жанрів мистецтва, які в системі Г. Гегеля „знаходять” свою позицію. Наприклад, в епічній поезії філософ зазначає „необмежений простір для роману, розповіді та новели”, однак навіть у загальних рисах не досліджує названі жанри, оскільки розуміє складність проблеми вивчення „багатоманітної історії їх розвитку від виникнення до наших днів” [4, 427].

Таким чином, в межах естетичної теорії Г. Гегеля проблема соціально-креативної специфіки мистецтва, а також його видів та жанрів набуває загальнофілософського значення, завдяки чому визнається історична детермінованість художніх форм, зокрема жанрових, і їх соціально-естетична, національна обумовленість. У концепції Г. Гегеля акцентується існування проміжних жанрових форм, зазначається їх діалектична плинність та естетична неповторність.

Мистецька практика середини – другої половини XIX ст. змінює акценти щодо аналізу художніх процесів – головними категоріями, за допомогою яких об'єктивно досліджуються ці процеси, стають категорії стилю та напрямку в мистецтві. Поступово потреба вірного визначення типу художнього твору вичерпує себе. С. Аверінцев вважає, що на рубежі XIX ст. „знаходить свій кінець установка на аристотеліанське тлумачення жанру, тобто „розумове” зведення конкретного факту до універсалій, ця установка була плоть від плоті античної культури уможляду й зберегла свою значущість для середньовіччя, Ренесансу, та й пізніше, але раптом обернулася нісенітницею – „риторикою” й „схоластикою” в одіозному сенсі цих слів” [1, 105]. Як у художній практиці визна-

ються права автора на вільне трактування жанрової форми твору, так і теорія мистецтва, естетика спростовує не тільки закони, правила жанрової норми в мистецтві, але й взагалі в концепціях окремих авторів, наприклад італійського філософа Б.Кроче, здійснюється спроба спростувати необхідність існування жанрової категорії як такої.

Таким чином, історичні віхи XVIII – XIX ст. є визначальними для осмислення соціальної ролі жанру. Як то спрямованість соціальних і художніх процесів суспільства у своїй взаємозалежності та взаємообумовленості, так і естетичної теорії класично-раціо-

налістичної філософської парадигми, стає вирішальною у розробці жанро-видової палітри мистецтва. Особливо запотребована і чітко сформульована (отримала об'єктивне пояснення) соціально-креативна специфіка жанрів, динамізація процесу жанроутворення, у філософських системах зазначеного періоду, зокрема в концепціях Г. Лессінга та Г. Гегеля. Враховуючи сучасне розгортання соціальних векторів художньої творчості, заявлена проблематика та класично-естетична модель її вирішення не втрачає своєї актуальності для сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категорий жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика: итоги перспективы. – М.: Наука, 1986. – С.104-116.
2. *Аллахвердов В. М.* Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений / В.М.Аллахвердов. – СПб.: ДНК, 2001. – 197 с.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986 – 445 с.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: в 2 т. / Г. В. Ф.Гегель // А. П. Огурцов, Ю. Н. Попов (подгот.); Б.С.Чернышов и др.(пер.) – Т.2. – СПб.: Наука, 1999. – 603 с.
5. *Гете И.В.* Об искусстве / И.В.Гете. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.
6. *Лессинг Г.* Лаокоон або про межі малярства й поезії: Пер.з нім. / Г.Лессинг. – К.: Наукова думка, 1968. – 280 с.
7. *Шеллинг Фр.* Философия искусства / Фр. Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 607 с.

Стаття надійшла до редакції 27.05.2011 р.