Хосе Ортега-і-Гасет

Мистецтво в теперішньому і майбутньому

Переклад В'ячеслава Сахна

I

Якби виставки іберійського малярства стали нарешті регулярними, вони добре прислужилися б національному мистецтву. Нинішня виставка видається мені небагатою на таланти і стилі, якщо не брати до уваги вже зрілих малярів, котрі долучили до найхарактернішого ядра нових малярів свою вже знану творчість. Але саме цей бідний ужинок і засвідчує потребу постійної експозиції нових творів. Дотепер єретицьке малярство мало приватний і учнівський характер. Митці були незнані широкому загалові й немов заходили в суперечність з переважною більшістю традиційних шкіл. Тепер, згуртувавшись, вони можуть дійняти більшої в себе віри і водночас придивитись до творчості колег, щоб уникнути переспівів і з'ясувати для самих себе власну мету. Що ж до публіки, то вона згодом призвичаїться до так званого нового мистецтва і помалу-малу усвідомить драматичну ситуацію, в якій опинилися музи.

Звичайно, для цього потрібен час. Ситуація настільки делікатна, що було б несправедливо вимагати від людей раптового її розуміння. Я її визначив би украй парадоксальною формулою. Приблизно такою: сучасне мистецтво полягає у відсутності мистецтва, і тільки з цього переконання треба виходити, щоб творити справжнє мистецтво і тішитися ним. У розгорнутому вигляді, як кажуть математики, ця формула прибирає чіткості й втрачає свою парадоксальність. Чи не всі епохи здобулися на свій мистецький стиль, згідний з тодішнім світовідчуванням, розвиваючи більшою чи меншою мірою мистецтво минулого. Такий стан справ був подвійно сприятливий. По-перше,

традиційне мистецтво торувало безпомильний шлях новій генерації. їй [306] пропонувалася до розробки якась грань, що її не змогли виокремити і вивершити передніші стилі. Працювати над нею означало зберегти первинну цілісність традиційного мистецтва. Тут ходило про еволюцію, модифікацію, якої зазнавало постійне ядро традиції. Нове й сучасне, принаймні як прагнення, було цілковито ясним і тим самим підтримувало живий зв'язок з переднішими формами. Це були щасливі епохи, коли не тільки засада нового мистецтва була очевидною, а й усе мистецтво минулого чи більші його частини були доволі сучасними. Так, тридцять років тому Мане вповні міг вважатися виразником тогочасності, але коли він використав дещо із спадщини Веласкеса, це допомогло йому стати по-справжньому сучасним.

Тепер становище геть інше. Якби хтось, обійшовши зали виставки іберійського малярства, сказав: "Тут щось є. Але не мистецтво", я, не вагаючись, відказав би: "Маєте рацію. Це трохи більше, ніж ніщо. Втім, це ще й не мистецтво. Та чи не буде пан такий ласкавий сказати мені, чого треба прагнути? Якби панові було двадцять п'ять літ і він мав у руці тузінь пензлів, що він зробив би?" Поміркований співрозмовник або запропонував би для наслідування якийсь давніший стиль, що, власне, заперечує можливість нового стилю, або назвав би якусь картину, одну-єдину, котра, на розвиток традиції, започатковує нову малярську тему, вказує якусь ще не займану ділянку в топографії теперішнього мистецтва. Якби не ця, остання заувага, довелося б визнати рацію тих, хто вважає, що малярська традиція вичерпала всі свої можливості і необхідно шукати іншої форми мистецтва. Це завдання молодих митців. Вони не мають свого мистецтва, це лиш його намір. Тим-то я зазначав був, що краще теперішнє мистецтво полягає у його відсутності, бо те, що сьогодні претендує на довершеність, є насправді цілковито антимистецьким — повторенням давноминулого.

Хтось може сказати, що не існує властиво сучасного мистецтва, але натомість ми маємо мистецтво минулого, здатне задовольнити наші естетичні уподобання. Мені важко з цим погодитись. Не думаю, що може бути мистецтво минулого без мистецтва теперішнього, яке

стверджує перше. За всіх часів саме новий стиль підтримував смак до давнішого малярства. Нове, засноване на давнішому, надавало йому, нового сенсу, як [307] у випадку Мане — Веласкеса. Іншими словами, мистецтво минулого є властиво мистецтвом тією мірою, якою воно лишається сучасним, плідним і новотворчим. Коли ж воно стає звичайним минулим, то втрачає свій естетичний вплив і викликає в нас, так би мовити, археологічні емоції. Безперечно, ці емоції справляють неабияку приємність, але не можуть замінити власне естетичну насолоду. Мистецтво минулого не "є" мистецтвом; воно "було" мистецтвом.

Таким чином, властива молоді відсутність ентузіазму щодо традиційного малярства пояснюється не свавільною зневагою до нього. Оскільки сьогодні немає мистецтва — правонаступника традиції, у жилах сучасного мистецтва не тече кров, яка б оживила й донесла до нас минуле мистецтво. Воно замкнулося на собі, ставши знекровленим, мертвим, проминулим. Веласкес — це археологічний забуток. Я дуже сумніваюсь, що навіть той, хто вміє аналізувати свій власний душевний стан, завважить різницю між своїм небезпідставним захопленням від Веласкеса та власне естетичною насолодою. Нас вабить далекий і чарівний образ Клеопатри, але таке почуття навряд чи можна сплутати з коханням до конкретної жінки. Наш зв'язок з минулим дуже нагадує зв'язок з теперішнім, хіба що перший є примарним і в ньому немає нічого дієвого: ні любові, ні зненависті, ні втіхи, ні жалю.

Ясна річ, широкому загалу байдуже до творчості нових малярів, і згадана виставка повинна орієнтуватись не на нього, а на тих, для кого мистецтво є нагальною проблемою, а не готовою відповіддю, суттєвим змаганням, а не пасивною розривкою. Тільки такі люди можуть зацікавитись тим, що є більш ніж мистецтвом,— рухом до нього, наполегливим вправлянням, жагою експериментування, примірянням. Не думаю, що сьогоднішні митці мають свою творчість за щось інше. Якщо хтось вважає, що для нашої доби кубізм є тим же, чим для інших був імпресіонізм, Веласкес, Рембрандт, Ренесанс і т. д., то він припускається, як на мене, великої помилки. Кубізм — це лиш проба

можливостей малярства, що її робить доба, позбавлена цілісного мистецтва. Тим-то для нашої доби властивіші теорії та програми, ніж самі твори.

Творити все це — теорії, програми, химери кубізму й таке інше — означає робити на сьогодні щонайбільше. [308] З усіх постав, яких ми можемо прибрати, наймудріше скоритися вимогам часу. Чи ж не безглуздо й наївно вважати, що людські творіння подобатимуться за будь-яких часів? Діти вірять, що мають вибір серед безміру можливостей і можуть вибрати найкраще. У мріях вони бачать себе султанами, єпископами, імператорами. Точнісінько так сьогодні не бракує наївних людей, які хочуть бути "класиками", не менше. І для них, певне, замало просто наслідувати давні стилі. Куди ймовірніше, що вони прагнуть стати класиками в майбутньому, що, як на мене, вже занадто. "Хотіти" стати класиком — це все одно, що вирушити на Тридцятилітню війну.

І перше, й друге лиш пози, яких прибирають охочі прибирати пози. Це призводить до непорозуміння, бо факти — річ уперта. Сумніваюсь, що можна прибрати зручної пози, заплющуючи очі на весь драматизм сьогочасної ситуації, яка полягає в тому, що сучасного мистецтва просто немає, а велике мистецтво минулого стало вже історією.

Власне, те саме відбувається і в політиці. Традиційні інституції втратили чинність і не викликають поваги й ентузіазму. З іншого боку, не з'явилося жодного ідеалу нових інституцій, що заступили б віджилі.

Все це варте жалю, гризоти, смутку і т. д., але має одну перевагу — це реальність. Збагнути її — завдання, гідне письменника. Всі інші — похвальні, але без першого нічого не варті.

Втім, кажуть, що справжнє мистецтво не минає, що мистецтво довічне... Та кажуть, але...

II

Часом говорять про довічність витворів мистецтва. Якщо цим хочуть сказати, що процес їх творення і насолода від них включає в себе прагнення їх довічності, то годі щось завважити. Але річ у тім, що витвір мистецтва старіє і розкладається насамперед як естетична вартість, а не матеріальна реальність. Відбувається те саме, що з коханням. У кожному коханні є момент присягання в довічності. Але цей момент прагнення довічності минає; потрапивши в потік часу, кохання борсається мов потопельник, але поглинається минулим. Це і є минуле: висока хвиля, а потім — глибінь. [309]

Для китайців померти означає "зануритися в ріку". Теперішнє — це найтонший поверхневий шар. А глибінь — минуле, що складається з незліченних, нашарованих одне на одне, теперішніх. Стародавні греки розуміли вмирання як "відхід до всіх інших".

Якби суть мистецького твору, скажімо, картини, була лиш у зображеному на полотні, то він, можливо, став би довічним, хоча не можна бути певним у його матеріальній схоронності. Але річ у тім, що картина не обмежується рамцями. Ба, навіть з цілісного організму картини на полотні міститься тільки його найменша частина. Те саме можна сказати і про поезію.

На перший погляд годі збагнути, яким чином суттєві складники картини містяться за її межами. А втім, це саме так. Кожна картина — це сукупність умовностей і засновків, прийнятих посвяченими. Маляр не переносить на полотно все, що його спонукало до творення. Навпаки, він вибирає з себе найголовніше, тобто естетичні та космічні ідеї, уподобання і переконання, на чому й формується загалом індивідуальне картини. За допомогою пензля маляр утверджує саме те, що не є знаним для його сучасників. Усе інше він замовчує або принаймні не наголошує на цьому.

Точнісінько так ми не згадуємо в розмові зайвих подробиць, окрім тих, які позбавили б усякого сенсу мовлене нами. Ми виповідаємо лиш

відносно нове, незвичне, міркуючи собі, що решту співрозмовник сам додумає.

Але ця умовність, ця система чинних для певної доби припущень з часом змінюється. Навіть в одному часовому вимірі життя трьох генерацій ця система припущень доволі-таки різниться. Старші люди перестають розуміти молодших, і навпаки. Найцікавіше те, що незбагненне для одних, для інших є найочевиднішим. Старому лібералові не збагнути, як молодь може жити без свободи, і він дивом дивується, що вона навіть не прагне обґрунтувати свою аліберальність. Молодь, своєю чергою, не розуміє скрайнього ентузіазму старших щодо ліберальних засад, яким вона теж спочуває й має за бажані, але не година запалитися ними так само, як і, скажімо, Піфагоровою таблицею чи вакциною. Насправді ліберал є таким не тому, що спирається на ліберальні засади. Так само стоять справи і з антилібералом. Ніщо справді глибоке й очевидне не народжується [310] і не живе із засад. Узасаднюється лиш сумнівне, ймовірне, те, у що ми, власне, не віримо.

Що глибший і суттєвіший певний складник нашого переконання, то менше ми ним переймаємось і ледь його сприймаємо. Ми ним живемо, це основа всіх наших учинків та ідей. Саме тому він десь поза нами, мов та п'ядь землі, якою ми ступаємо і яку ми не годні бачити, а пейзажист не може перенести на полотно.

Існування цього духового ґрунту і підґрунтя витвору мистецтва являється нам у ту мить, коли ми розгублено завмираємо перед якоюсь картиною, не розуміючи її. Тридцять років тому таке сталося з полотнами Ель Греко. Вони здіймалися мов неприступні берегові скелі, до яких годі пристати. Між ними і глядачем пролягала немов прірва. Але, коли приходило усвідомлення, що десь поза ними живуть безгомінні, невисловлені, приховані припущення, закладені в основу творчості Ель Греко, картини нам відкривалися.

Але те, що в Ель Греко набуло скрайніх виявів (його творчість справді дещо химерна), відбувається з будь-яким твором минулого. Лиш

той, хто не має рафінованої чутливості і здатності перейматися речами, вважає, що може без особливих зусиль зрозуміти витвір давноминулого. Нелегка праця історика, філолога полягає, властиво, в реконструюванні прихованої системи припущень і переконань, на яких засновані витвори інших часів.

Отже, не наші смаки спричиняються до поділу мистецтва на минуле й теперішнє. Ці два явища та емоції видаються на перший погляд тотожними, але при ближчому розгляді виявляються геть відмінними для кожного, для кого не всі кішки сірі. Насолода від давнього мистецтва не є безпосередньою, вона має щось від іронії; тобто між картиною і нами ми ставимо життя епохи і тогочасну людину. Ми немов перевтілюємось, вдаючи із себе когось іншого, хто і тішиться давньою красою. Ця двоїстість властива іронічному станові духу. Якщо ми продовжимо аналіз цієї археологічної насолоди, то виявимо, що смакуємо не сам твір, а життя, в якому він був створений і виразом якого він є. Тобто ми споглядаємо твір в його життьовій атмосфері. Візьмімо картину в примітивному стилі. Саме слово "примітивний" вказує на доброзичливу іронічність щодо душі автора, не такої складної, [311] як наша. Ми тішимося, смакуючи той простіший спосіб життя, позірно легший, ніж наше — таке широке, свавільне, що втягує нас у свій вир і неподільно владає нами. Подібна психологічна ситуація виникає, коли ми приглядаємось до дитини. Вона теж не належить теперішньому, дитина призначена майбутньому. Тим-то нам не вдається зайти з нею у безпосередній контакт, і ми несамохіть дитиніємо, кумедно наслідуючи її мову і лепетання.

Щоб спростувати сказане, недостатньо послатися на те, що, мовляв, у давньому малярстві є непідвладні часові пластичні вартості, котрими можна тішитись як сучасними. А деякі митці та аматори навіть прагнуть виокремити частину картини лише для чистого сприймання, позбавляючи її духового ускладнення, того, що називають літературою чи філософією.

Безперечно, література і філософія дуже різняться від пластики, але всі три є виявами духу і зазнають тих самих труднощів. Отже, марно щось спрощувати й підпорядковувати, пристосовуючи до власної невибагливості. Не існує ні чистого сприймання, ні абсолютних пластичних вартостей. Усе належить до певного стилю, зумовлено ним, а стиль є результатом певних умовностей. Та в будь-якому разі теперішні вартості є лиш незначною, силоміць притягнутою, частиною давнішої творчості, аби втвердити тільки їх, заперечивши решту. Спробуйте-но, поклавши руку на серце, виокремити в якомусь славетному творі те, що є безперечною і довічною красою. Ваш висновок настільки розійдеться з загальноприйнятою думкою про цей твір, що ви не зможете не погодитись зі мною.

Єдине, що тішить в нашу таку сувору й непевну добу,— це прагнення європейців жити без фразерства або, певніш, не жити з фразерства. В старі добрі часи, коли громадяни вважали за свій обов'язок дбати про мистецтво й письменство, мистецтво було безвічним, а сотні кращих книжок, сотні кращих картин тощо мали неминущу вартість. Тепер, коли мистецтво з "поважного" заняття стає витонченою грою, позбавленою патетики й урочистості, йому можуть присвятити себе лише справжні шанувальники, які тішаться всіма його перипетіями й труднощами і водночас покірно додержуються неухильних законів мистецтва. Поширений загальник про безвічність мистецтва нічого не дає й не [312] пояснює. Твердження про безвічність мистецтва не є якоюсь безперечною аксіомою; це не така проста проблема. Хай священики, не дуже впевнені в існуванні своїх богів, напускають на них чад патетичних епітетів. Мистецтво цього анітрохи не потребує, воно задовольняється ясною дниною, прозорою мовою, докладністю і дещицею душевної доброти.

Пригляньмось-но пильніш до слова "мистецтво". Нині воно означає одне, давніш — щось геть відмінне. Ходить не про заперечення вартостей давнішого мистецтва, їх ніхто не піддає сумніву, але те мистецтво лишається локалізованим в якомусь примарному вимірі, поза нашим життям, так би мовити, в дужках. І якщо це видається нам

втратою, то лиш тому, що ми не помічаємо великого виграшу від того. Коли ми відмежовуємось від нашого минулого, воно тим самим відроджується як минуле. Замість одного-єдиного виміру, в якому проходить наше життя,— теперішнього, ми відтак маємо два, геть відмінні не тільки в понятті, а й у відчуванні. Здатність людини до насолоди безмежно розширюється, досягаючи зрілості історичного світосприймання. Коли вважалося, що давнина й сучасність — це щось єдине, життьовий крайобраз був украй одноманітним. Нині існування набуває величезного розмаїття планів, глибших перспектив, і кожний період сприймається як нове й необхідне. Це зумовлює краще бачення давноминулого, уникаючи короткозорості й не заражаючи теперішнє давнім. До чисто естетичної насолоди, яку можна висловити лиш у сьогочасних термінах, нині долучається чудова історична насолода, яка стелить на всіх хронологічних звивинах своє шлюбне ложе. Це і є справжня volupte nouvelle *, що її шукав у своїй юності бідолашний П'єр-Луї.

* Незнана насолода (фр.)

Тож не варто категорично відкидати сказане мною, ліпше замислитись і з'ясувати для себе це питання. Вважати, що стан сьогочасного мистецтва чи якої іншої доби, залежить тільки від естетичних чинників, є ілюзією. У ствердженні й запереченні мистецтва знаходить вияв уся сукупність духових обставин часу. Так, у нашому новому ставленні до мистецтва минулого [313] позначається осягнення історичного сенсу, що зароджується в далеких від мистецтва сферах душі.

Зійшовши на гору, ми бачимо лиш ту її частину, яка здіймається над рівнем моря, геть забуваючи, що куди більше землі громадиться нижче цього рівня. Точнісінько так картина відкривається нашим очам лиш тією частиною, яка здіймається над рівнем уявлень своєї епохи. Картина показує лиш своє обличчя: торс лишається в потоці часу, який невблаганно затягує її в небуття.

Отже, річ не в смаках. Хто не сприймає Веласкеса як анахронізм, хто переймається ним саме як анахронізмом, нездатен зрозуміти суть естетичного. Але цим я не стверджую, що духова відстань між давніми митцями і нами завжди однакова. Можливо, Веласкес є одним з найменш "археологічних" малярів. І причина цього, найпевніш, у його вадах, а не чеснотах.

Приємність, яку нам справляє споглядання витворів мистецтва, зумовлена, скоріше, їх життьовим змістом, а не естетичними вартостями, тимчасом як сьогочасні твори викликають переживання більш естетичного, ніж життьового характеру.

Така значна дисоціація минулого й сучасного властива не тільки мистецтву. Вона властива загалом нашій добі, породжуючи особливе збентеження перед життям. Ми нараз відчуваємо, що лишилися самотніми на землі, що мертві померли не з жарту, а навсправжки, і вже не можуть нам зарадити. Рештки традиційного духу звітріли. Ми мусимо розв'язувати наші проблеми, не покладаючись на активну співпрацю минулого, в абсолютному теперішньому — чи то в мистецтві, науці, чи в політиці. Європеєць живе самотою, без своїх змерлих близько себе; він загубив свою тінь, як Петер Шлеміль. Так відбувається завжди, коли настає полудень.