

УКРАЇНСЬКА ФІЛОСОФСЬКА БІБЛІОТЕКА: ТОМ II

Серія заснована Благодійним фондом «Філософський проєкт» у 2001 році



Фрідріх Ніцше

ПОВНЕ ЗІБРАННЯ ТВОРІВ

Критично-наукове видання у 15 томах

Упорядники
Джорджо Колліта та Мацціно Монтінарі

Редактор українського видання
Олег Феновець

Передмови до українського видання
Фолькера Гергардта і Олега Феновця

ТОМ I

**Народження трагедії
Невчасні міркування I–IV
Твори спадку 1870–1873**



ВИДАВНИЦТВО «АСТРОЛЯБІЯ»
Львів 2004

*ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ
160-ЛІТТЮ
ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
ФРІДРІХА НІЦШЕ*

ВСТУП

1. ВСТУП

2. ВСТУП

3. ВСТУП

4. ВСТУП

5.

ПЕРЕДМОВА ДО УКРАЇНСЬКОГО ВИДАННЯ

Творам Ніцше вже за його життя не було легко. Успіх, на який сподівався автор, не прийшов. Постійно змінювані видавці були невдоволені, а тому і ненадійні. З роками для Ніцше ставало все важче знайти якесь видавництво, а «Так мовив Заратустра» був видрукуваний приватним накладом за його власний кошт.

Тоді ж, коли успіх нарешті прийшов, автора вже огорнула темрява й він був змушений дозволити іншим вирішувати за себе. В особі його сестри знайшлася та, що була цілковито переконана в його посланництві. Усе ж її захопленню, з яким вона оберігала кожну нотатку, бракувало чуття інтелектуальної витонченості автора. Хоча ми завдячуємо їй декількома повними зібраннями, біографією та багатим архівом, усе-таки вона була доволі далека від дослідницького, «критичного» видання творів.

Таке видання з'явилося щойно в 60-х роках ХХ століття, після того як, ледь почавшись, між 1933–1940 роками, зупинилася багатобічюча ініціатива Ганса Йоахіма Метте і Карла Шлехти. Тож великою заслугою обох італійців – Джорджо Коллі та Мацціно Монтінарі – є те, що вони взяли за «Критичне повне видання» творів Фрідріха Ніцше. Через сто років після перших спроб нарешті було знайдено належну форму публікації спадку Ніцше.

Історія виникнення критичного видання схожа на кримінальний роман: спадок Ніцше лежав у Ваймарі під охороною соціалістичного уряду, який убачав у Ніцше державного ворога. Його твори не можна було ні публікувати, ні опрацьовувати, а дослідники з іншої частини Німеччини були небажані.

Але й у цій, іншій, частині Німеччини спадок Ніцше також не був у великій пошані. Після того як сестра наполегливо нав'язала

ПЕРЕДМОВА ДО УКРАЇНСЬКОГО ВИДАННЯ

ся Гітлерові й окремі висловлювання Ніцше використала націонал-соціалістична пропаганда, його твори вважали негативно обтяженими. Тож Коллі та Монтінарі спершу змушені були готувати італійське видання для видавництва «Einaudi», за яким з'явилося французьке – у видавництві «Galimard». Тоді, буквально в останню хвилину, вони змогли переконати видавництво «Walter de Gruyter» здійснити видання тією мовою, якою писав Ніцше.

Озираючись назад, цю передісторію можна вважати щасливим випадком, який усе ж виявляє те, що Ніцше вже давно став європейським автором. Ніщо не може краще звільнити його від націоналістичних упереджень, як загальноєвропейська турбота про його твори. Якщо подивитися на те, яку величезну філологічну та літературну увагу привертають тепер його творіння в усьому світі, то не буде перебільшенням, якщо ми бачитимемо в ньому класика світової філософської літератури.

Те, що тепер Повне зібрання творів виходить у Видавництві «Астролябія» українською мовою, – лише підтвердження цієї думки. Ми бажаємо йому багато читачів, готових також вести про цього автора відкриту розмову, що долає кордони. У Ніцше багато суперечливого, яке і залишиться суперечливим. Але з огляду на більш як столітню історію впливу Ніцше, можна з певністю зробити загальний висновок: йому не можна побажати нічого кращого за читачів, котрі ставляться до нього так само критично, як і він ставився до Платона, Канта, Гегеля та численних інших мислителів.

Берлін, 14 серпня 2004 року

проф. Фолькер ГЕРГАРДТ
філософський факультет
Берлінського університету імені А. Гумбольдта,
віце-президент Бранденбурзької академії наук
і голова комісії по Ніцше і Канту,
співвидавець «Критичного повного
видання» творів Фрідріха Ніцше

ПРО СПОСІБ ПРОЧИТАННЯ ТА ФОРМУ ВИДАННЯ ТВОРІВ ФРІДРІХА НІЦШЕ

Написання передмови до зібрання творів Фрідріха Ніцше виглядає складним завданням. І не лише тому, що така передмова вимагає неможливого – відстороненості (при тому, що з цим мислителем пов'язує тривале – понад чвертьстолітнє – учнівство, яке починається ще у шкільні роки з літнього таємного читання копії «недозволеного» на той час твору з майже наркотичною дією і триває нині вже як професійно-твереза робота). І не тому, що в західній історії мислення його філософування є аж надто важливим – переломним – моментом, який розділяє все на те, що було до нього та буде опісля (вислів Томаса Манна, що після Ніцше вже не можна писати так, як до нього, можна було би спроектувати на все життя). І зовсім не тому, що при будь-якій згадці імені цього автора пересічний «освічений» вимагає «політично коректних» коментарів (робити які не хочеться).

Це завдання виглядає важким із огляду на інше: Фрідріх Ніцше належить-таки до небезпечних мислителів. Така слава супроводжує не лише його. Втім, небезпечність Ніцше – якщо порівняти, наприклад, із небезпечністю Георга Гегеля, що руйнує незрілі уми ілюзією легких розв'язків важких проблем, – є іншою, значнішою. Ніцше ставить перед собою та розв'язує найскладніші – межові – проблеми, бере під прискіпливо-безжальний розгляд найважливіше, не турбується про тисячолітні заборони та святощі, витлумачує філософію як моторошно-фатальне покликання, позбавляючи кожного, хто серйозно сприйняв його заклики, будь-якого прилиску визначеності. Його мислення постас перед нами як потужний вихор, що погрожує захопити зі собою та, врешті, зруйнувати кожного, хто необачно наблизиться до нього, – втім, найвища

ПЕРЕДМОВА

вимога Ніцше – навчитися виживати в цьому смерчі. Його філософування – це не просто нагромадження суперечливих висловів. Це – зіткнення великих протилежно заряджених сил. Тільки завдяки особливій виравності можна вижити, впорядкувавши та спрямувавши їх в одне русло. А тому завдання передмови і має полягати в тому, щоби підказати спосіб такого виживання – тобто спосіб прочитання Ніцше.

Ніцше – суперечливий мислитель. Кожна зачеплена ним тема розглядається завжди з протилежних перспектив, на кожне з поставлених запитань знаходяться протилежні відповіді. Так, виразному земному вибору у творенні сенсу існування, «прагненню тіла», протистоїть вимога пробудження «діонісійного ніщо» та самознищення індивіда; культуротворчому титанізму – брехливість «культурної людини»; заперечення ідеї самопожертви вимогою жити якомога довше при очевидному жертвуванні собою; проповідання рівноваги з опановуючим «аполлонійним» началом і перенаголошення на непогамовному «діонісійному»; вихід в етиці «поза добро та зло» при озвученні небезпеки бути «розірваним» між ними; пізнавальний патос (аж до «занурення у брудну воду» істини та «спокушування самого спокусника») при «ніщо не істинне»; науковий аскетизм і «запалююся від власних думок»; поетизація філософії та «пости брешуть»; «безумовне «Ні!» християнству разом із означенням його як «найкращого шматка ідеального життя»; священики як «отруйні павуки на дереві життя», тоді як в їхній особі людський тип досягає «вселпроникної одухотвореності»; церква як ворог усього шляхетного на землі, тоді як боротьба проти церкви визнається опором «натур істижних»; витлумачення вимог емансипації як «інстинктивної ненависті» жінки-певдахи та голосування за допуск жінок до здобуття докторського ступеня «заступника декана N»... Цей перелік можна продовжувати і далі, переходячи від теми до теми. Кожел може знайти те, чого потребує. Тут можна гарно розважитися, читаючи легко, вихоплюючи окремі цитати-перли, не турбуючись ані про суперечливість, ані про цілісність, – цей спосіб, передбачаючи лише розвагу, мало чим загрозусь. Утім, можна поставитися до та-

ПРО СПОСІБ ПРОЧИТАННЯ...

кого читання серйозніше: тоді Ніцше стає «лабіринтом» для кожного, хто хоче його збагнути, а для початківців – інтелектуальною пасткою. Саме тому, відчувши невдоволення від вибіркового, розважального читання, мусимо, перемахнувши через проміжні ризиковані щаблі, братися до серйозного дослідження всього спадку Ніцше. Можливо, тоді за видимою суперечливістю його промовляння помітимо приховану цілісність мислення, що і зможе пояснити очевидну впливовість його думки?

Можна цілком погодитися з думкою Карла Ясперса про те, що навряд чи вдасться досягнути цієї цілісності, зводячи філософування Ніцше до якоїсь однієї ідеї, як-от волі до влади, соціального дуалізму, надлюдини чи антихристиянства: вже лише через те, що, згідно з його вченням, воля до влади мусить бути опанована заради життя, у сприйнятті ідеї вічного повернення – подоланим соціальний дуалізм, надлюдина виявляється лише танучою в нескінченності горизонту ілюзією, а за зізнанням самого автора, він ніколи не зраджував християнство «у своєму серці». Утім, Ніцше навряд чи потребує – хоч і «з поваги» до цього – Ясперсової послуги з вилучення цитат «натуралістичного й екстремістського характеру». Досвід підказує, що іноді ніби випадкові чи незрозумілі фрази або дії можуть у певний час неочікувано висвітлитися прихованим сенсом і розкрити своє призначення в єдності філософського діяння – хоча би навіть як провокація, чи протипага, чи жертва, чи маска. Метафізично плідним, але екзистенційно невлучним є вписування подвижництва Ніцше в долю європейського людства: тут поза увагою Мартіна Гайдеггера залишається мудрість моторошного людського страдництва, парадоксально преображена впливовою пісню на честь існування.

Як би дивно це не звучало в передмові до зібрання творів філософа, та читання Ніцше вимагає співчутливості. Проте це найменше означає звичайну сентиментальність, радше – терменевтичний методичний принцип. При такій співчутливості ми маємо шанси вимкнути звичайну для розуму поверховість і, у співчутливому спогляданні, не прогавити важливого, не піддатися спокусі відмахнутися від невідгідної для власного виживання ідеї чи редукувати її

ПЕРЕДМОВА

до якоїсь буденної обставини, але, вжившись, цілісним переживанням схопити глибинну цілісність екзистенції Ніцше. Бо лише почужинецьки неслівчутливою настановою можна пояснити намагання розкласти його ідеї по шухлядах «періодів творчості». І лише знечужений, із пригупленою функцією смакових рецепторів язик може вимовити словосполучення на кшталт «ранній Ніцше», «пізній Гайдеггер». Є такі мислителі, чий шлях можливо збагнути лише з допомогою Бергсонової ідеї про первісну інтуїцію. А непомічання дивовижної цілісності екзистенції Ніцше, гадаю, пояснюється також небажанням зміни стилю власного життя, адже «чари цих битв у тому, що той, хто їх споглядає, також мусить битися».

Співчутливий читач завжди буде винагороджений: Ніцше – турботливий автор, котрий намагається бути зрозумілим. Так, в одному з листів він кидає підказку, що цілісність його творіння полягає в певному «пристрасному стані», який потрібно видобути задля розуміння. Перебігаючи від рядка до рядка, від праці до праці, від ідеї до ідеї, важко позбутися враження прихованої присутності певного зв'язку між ними – втім, не смислового, радше – досмислового. Тут можна говорити про певну настроєвість, «тональність» усієї творчості Ніцше: радісний початковий злет сподівань, напружене долання вершини, загароване ширяння, злам, жахливе падіння, ламання крил – і знову пробудження до нових сподівань, потужний гімн існуванню, що сплелось з радості й журби, з найвищих поривань і найглибшої безнадії. Може, декому це виглядатиме дивним, але українському читачеві той драматичний настрій можна пояснити найкраще – можливо, завдяки спільному романтичному джерелу – на прикладі творчості Гараса Шевченка. Варто прислухатись уже до окремих моментів твору «До Основ'яненка», де автор розпинає нас (але насамперед себе!) між радикально протилежними почуттями – надією та зневірою, – що рвучко переходять одне в одне: за сумним «На тім степу скрізь могили / Стоять та сумують» короткочасне ностальгійно-піднесене «Де тирса шуміла / Де кров ляха, та гарина / Морем червоніла»; далі ще глибший тужливо-обернений спад: «Не вернуться / Навіки пропали!» – а за ним неочікуване загрозливе на-

ростання: «Смійся, лютий враже! / Та не дуже, бо все гине. – / Слава не поляже»; відтак знову падіння у почуття марноти пориває: «Насміються на псалом той, / Що виллю сльозами». Ця розірваність сіє неспокій, руйнує звичні орієнтири, пропонує дивну, на перший погляд, мораль, що також ґрунтується на поєднанні протилежного, неначе несумісного. Ось фрагмент із «Гайдамаків»: «Гомоніла Україна, / Довго гомоніла, / Довго, довго кров степами / Текла-червоніла. / І день, і ніч – гвалт, гармати: / Земля стогне, гнеться», – і далі – зверніть увагу! – «Сумно, страшно, а згадаєш – / Серце усміхнеться». І зовсім неочікуване для буденної свідомості поєднання в «Чигирине, Чигирине...»: «Я посию мої сльози, / Мої ширі сльози. / Може, зійдуть і виростуть / Ножі обоюдні» (!). – й за цим: «Меж ножами... розів'ється... / Моє слово тихосумне, / Богобоязливе» (!).

Цей світ таки є «домом печалі», що, як влучно зазначає А. Шопенгауер, дає «матеріал» радше для зображення «пекла» й аж ніяк не «раю». А справжня – зріла, а не наївно-поверхова – радість (ця «метафізична веселість» Ніцше або ж сковородинівське «крутлорічне Різтво») можлива тільки як преображена найглибша скорбота. Досягнути її, як уважає Фрідріх Ніцше, найкраще та найповніше вдалося давнім еллінам: завдяки втіленому в такому мистецькому творінні, як грецька трагедія, трагічному чуттю життя. Екзистенція елліна – це переплетіння двох протилежно спрямованих начал – діонісійного й аполонійного: темної, хаотичної буттєвої основи світу, що сіє мертвотний страх, поглинає всі творіння індивіда і його самого, постійно нагадує про марнотність існування, та формотворчого пориву до опанування хаосу титанічних життєвих сил, до їх послаблення мірою, законом, мистецькою ілюзією, що приховує від індивіда жахливу буттєву правду. Давній грек навчився прикриватись аполонійним мистецьким творінням, аби змогти витерпіти цю діонісійну правду (горе тому, хто не має мистецького обдарування!). втім, він таки не випускає її з ока. Така настанова робить його сильним і плідним: Аполлон наснажує його на політичне, пізнавальне чи мистецьке творіння, Діоніс дає силу це здійснити, однак постійно нагадує про минущість і недоско-

ПЕРЕДМОВА

налість творіння та самого творця. Урешті, будь-яка звитяга має гіркий присмак, застерігаючи, що це, можливо, перша й остання перемога і її потрібно пережити саме як першу й останню. Знаючи, що на все чекає загибель, еллін творить – як «востаннє» – з радістю відчайдуха: так, він зважується на величну мандрівку своїм хистким човном. І весь світ дотепер дивується, що ця мандрівка таки вдалась, і живе з її «золотої руни»...

Дискусія про достовірність розуміння античності Ніцше, що розгорнулася відразу ж після публікації його «Народження трагедії», видається зайвою: адже тут насамперед ідеться про розуміння природи людського діяння, про основи культури, філософії та політики, радше – про нас (на той час – про німецьких сучасників), а не про греків. Ідеться про повноту людського існування, про те, за яких умов це існування не є марним, про те, коли воно проявляється найпотужніше, тобто – про силу (а відтак і слабкість) як свідчення існування (чи, відповідно, завмирання), – згадаймо знову Шевченкове з «Минають дні, минають ночі...»: «Не дай спати ходячому, / Серцем замирати / І гнилою колодою / По світу валятись. / А дай жити, серцем жити / І людей любити. / А коли ні... то проклинати / І світ запалити!» Поглянувши з такої перспективи на творіння Ніцше, ми навряд чи побачимо «уламки», «висажену в повітря скелю», розвалену будову, як переконує нас Ясперс у його «вступі до розуміння» філософування Ніцше. Передовсім ми почуємо драматично-напружену, з ливовижними перепадами мелодію, що іноді дзвенить, іноді гуркоче, іноді майже нечутна, проте незмінно нуртує в ледве досяжній глибині його екзистенції. Цю музику, мотиви якої прочуємо в собі, коли читаємо Ніцше, можна загалом означити, дотримуючись підказок автора, як «трагічну». Вона породжує в нас драматичний настрій, тобто насамперед пробуджує, оживлює, примушує існувати. Що-найменше – не залишає байдужими.

З цього глибинного екзистенційного настрою можна вже легко вивести все творіння Ніцше, означивши останнього, як він зробив це сам в автобіографічному творі «Esse Homo», «першим трагічним філософом». Уже з цього трагічного настрою можна виснувати і то-

тальну «невчасність», неприязнь до ідей, наук, мистецтв, моралі та культури загалом т. зв. «декадансної епохи», і знецінення наук як результату сократичного падіння; нігілізм і намагання переоцінки вартостей, концепцію «смерті Бога» та виразно земний вибір; екстремізм висловлювань і порушення рівноваги на користь діонісійного принципу; переінтерпретацію Шопенгауєрової «світової волі» в індивідуальну «волю до влади»; ідею надлюдини; принципи становлення та вічного повернення; конструювання нової моралі та намагання інтенсифікувати релігійне переживання світу тощо.

Ледве чи варто називати творіння Ніцше «недобудованим» або «зруйнованим». Чи ж узагалі були звершуваними такі наміри? Тоді, коли «стерто лінію горизонту», розірвано ланцюг, що «поєднував землю з її сонцем», а Бога – «вбито», коли вже навряд чи можливо з'ясувати, де «верх і низ», і ймовірно, що ми вже лише «безперервно падаємо назад, і вбік, і вперед, і будь-куди» або ж блукаємо в «нескінченному Ніщо». Хто тоді може взяти на себе божеське завдання?! Хіба що зважитися на нескінченну (а отже – безнадійну) мандрівку під сит натурою «я люблю тебе, о вічності». У нескінченну пустку – що завжди залишається відкритою для трагічного мислителя – скільки не кидай думок, усе одно її не наповниш: тут може йтися лише про первинне структурування хаосу, лише про спробу віднайдення первинної «точки опори». То чи варто тоді міряти творіння Ніцше за шкалою продуцента публікації? Чи це було найважливіше в його зусиллях – залишити по собі томи завершених трактатів? Уже саме домінування в його працях романтично-фрагментарного викладу (навіть у завершених текстах) промовляє про інше: трагічне світовідчуття залишає наодинці з несхоплюваним, штовхає на власний шлях, на кожній версті якого написано: «Неможливий для іншого», – тут кожен із хаотичного нагромадження звуків приречений самотійно вибудовувати власну музичну гармонію. А тому який сенс у виписаних трактатах, гарно вибудованих системах, у цій спрощеній узагальненій зрозумілості, коли щасливий порятунок із лабіринту, куди втрапив, можливий тільки завдяки чудесній допомозі та власній мужності?

ПЕРЕДМОВА

Завдання цілісного прочитання Фрідріха Ніцше вимагає відповідного видання його творів: воно має бути документом його мислення, своєрідним протоколом висловлених думок при, наскільки це можливо, відсутності концептуального втручання видавця чи редактора. Утім, стиль мислення самого автора значно ускладнює таке завдання. Він завжди «мандрює по забороненому», завжди займає позицію, де в нього «не може бути союзників», – тоді кому потрібне його цілісне сприйняття? За життя він приречений на самотність, а по смерті – на постійне припасовування (звичайна доля всіх, подібних до нього, як і, знову ж таки, нашого Тараса Шевченка: якби вдалося витерти з його творінь усі незручні – будь-коли та будь для кого, в тому числі й для наших сучасних «припасованих» нашої «модерної» України, то від його спадку не залишилося б нічого). Творчість Ніцше відштовхуватиме та притягуватиме водночас, а тому провокуватиме на намагання на чомусь наголосити, щось піднести, щось вилучити, затінити, послабити чи й узагалі – ніяково приховати. Інакше – в разі готовності прийняти філософування Ніцше загалом – змінитися, припасуватися мали б уже самі читачі чи видавці. Та надто непевним і небезпечним виглядає шлях, на який він так «по-щуроловськи» закликає: тому непевною має бути радше доля його творінь. Уже перші два видання (за редакцією П. Гаста, розпочате в 1892 р., та за редакцією Ф. Кетеля, розпочате в 1894 р., обидва – у видавництві «C. G. Naumann», Ляйпціг) перервалися через намагання вплинути на редакторську політику спадкоємниці архіву – Е. Ферстер-Ніцше. А розпочате в 1899 році й завершене у 1926 році 20-томне «Повне видання» за редакцією самої Е. Ферстер-Ніцше (відоме як «Grossoktavausgabe», яке почало видавати видавництво «C. G. Naumann», а продовжило – видавництво «A. Köpfer») уже на самому початку накликала на себе критику фахівців за відверте фальшування. Ваді цього видання значною мірою повторили 23-томне зібрання творів видавництва «Musagon» (Мюнхен, 1920–1929) і 12-томне зібрання видавництва «A. Köpfer» (Ляйпціг, 1930). Скандал набув конкретних обрисів, коли вийшов друком (видавництво «Hanser», Мюнхен, 1956 рік, а пізніше – додатковий том із покажчиками) 3-томник творів

ПРО СПОСІВ ПРОЧИТАННЯ...

Ф. Ніцше за редакцією Карла Шлехти: відома «Воля до влади» виявилась фальсифікатом, скомпонованим із нотаток автора, зроблених у 1880-х роках. Проте цілком неочікуваного розвитку історія спроб видання вартого довіри повного зібрання творів Ф. Ніцше набула з 1958 року, коли у двох філософів із Флоренції – Джорджо Коллі та Мацціно Монтінарі – виникла ідея видати італійською мовою зібрання творів, яке б охопило всі прижиттєво опубліковані, а також неопубліковані та незавершені твори Ніцше. Однак виявилося, що перекладати немає з чого: щоби розпочати роботу над італійським виданням, потрібно було підготувати німецьке, вивчивши й упорядкувавши весь спадок Ніцше, який, на диво, залишався на той час іще не вивченим і не впорядкованим. Це відштовхнуло від проекту італійське видавництво «Einaudi», що спочатку ангажувалося до нього. Боячись пересудів, які в той час традиційно супроводжували ім'я Фрідріха Ніцше, не бажали братися за цей проект і німецькі видавництва. Та коли справа підготовки видання налагодилася, проектом зацікавилася видавництво «Adelphi» з Мілана, вслід за ним долучилося до фінансування французьке видавництво «Galimard», а вже пізніше, коли в 1964 році вийшли друком перші томи італійсько-французького проекту, право на видання німецькою мовою «Повного зібрання творів» одного з найвідоміших своїх співвітчизників німецьке видавництво «de Gruyter» змушене було купувати.

Пропоноване перше українське видання «Повного зібрання творів» Фрідріха Ніцше є україномовною версією великотиражного «Критично-наукового видання» у 15 томах (спільний проект видавництва «Walter de Gruyter» і «Deutscher Taschenbuch Verlag»), підготовленого на основі «Критичного повного видання», яке уклали Джорджо Коллі та Мацціно Монтінарі (на полях нашого видання пропумеровано перший рядок оригінального німецького зібрання творів). Воно вміщує всі видані за життя твори філософа (тт. 1–6) і т. зв. «твори спадку» – неопубліковані за життя твори, незавершені роботи, а також окремі фрагменти (частково – т. 1 і повністю – тт. 7–13). На відміну від більшості попередніх згаданих вище видань, «твори спадку» тут упорядковані вже не за

ПЕРЕДМОВА

концептуальним, а за хронологічним принципом, який лише документує історію виникнення та формування думок мислителя. Останні, 14-ий і 15-ий, томи, які містять вступ до видання, коментарі до попередніх 13 томів, розлогу хроніку життя Ніцше, загальний покажчик імен і власних назв, також виконані в аскетично-фактографічному стилі та не перешкоджають поставленій меті: неупереджено представити, наскільки це можливо, всю екзистенцію мислителя читачеві, залишаючи за останнім право самому тлумачити послання Ніцше. Це і стало підставою нашого вибору на користь проекту видавництва «Walter de Gruyter» і «Deutscher Taschenbuch Verlag».

Пропонуємо це видання українському читачеві в той момент, коли він, проявивши свої найшляхетніші риси, мусить перемогти у змаганні за право визначати шлях своєї вітчизни, мусить спробувати здобути для України пророковане Йоганом Готтфрідом Гердером майбутнє «нової Греції». Видання творів Фрідріха Ніцше покликане допомогти на цьому нелегкому шляху, що лише розпочнеться з першої перемоги. У дещо подібний час, наприклад, було видано це зібрання творів у Франції, ставши потужним імпульсом для французької культури, вплинувши на мислення цілого покоління інтелектуалів, до якого належать, зокрема, Жан-Франсуа Лютар, Жан Бодріяр, Жак Дерріда й ін. Ми мусимо перемогти, пам'ятаючи, однак, про застереження, яке кинув колись Фрідріх Ніцше своїм співвітчизникам: «велика перемога – це велика небезпека. Людська природа переживає її важче, ніж поразку; навіть виглядає, що легше здобути таку перемогу, ніж витримати її так, аби з неї не постала жодна ще важча поразка».

Мюнхен, 20 серпня 2004 року

доц. Олег ФЕШОВЕЦЬ

філософський факультет

Львівського університету імені І. Франка,

голова правління Фундації «Філософський

проект», керівник «Ніцше-проекту»,

президент ради засновників

Видавництва «Астролябія»

«Народження трагедії з духу музики» (1872, 21874 [1878]) = «Народження трагедії, або: Еллінство та песимізм». Нове видання зі спробою самокритики (1886).
«Невчасні міркування»:
Перша частина: «Давід Штраус як сповідник і письменник» (1873);
Друга частина: «Про користь і шкоду історії для життя» (1874);
Третя частина: «Шопенгауер як вихователь» (1874);
Четверта частина: «Ріхард Вагнер у Байройті» (1876).

ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАГИ

1-й том «Критично-наукового видання» вміщує такі твори, видані самим Ніцше:

«Народження трагедії з духу музики» (1872, 21874 [1878]) = «Народження трагедії, або: Еллінство та песимізм». Нове видання зі спробою самокритики (1886).

«Невчасні міркування»:

Перша частина: «Давід Штраус як сповідник і письменник» (1873):

Друга частина: «Про користь і шкоду історії для життя» (1874);

Третя частина: «Шопенгауер як вихователь» (1874);

Четверта частина: «Ріхард Вагнер у Байройті» (1876).

Окрім того, том уміщує всі «твори спадку» базельського періоду: лекції 1870 року, «Грецька музична драма» та «Сократ і трагедія»; трактати того ж року: «Діонісійний світогляд» і «Народження трагічної думки»; приватне видання «Сократ і грецька трагедія» (1871); лекції «Про майбутнє наших освітніх установ» (1872); присвячені Козімі Вагнер на Різдво 1872 року «П'ять передмов до п'яти ненаписаних книг»; незавершений твір «Філософія у трагічну епоху греків» (1873); трактат «Про істину та брехню в позаморальному сенсі» (1873); написане на підтримку Вагнера «Застереження німцям» (1873). Також і «Новорічне слово до видавця тижневика «В новому царстві» – хоч і видане Ніцше в «Музичному тижневику» Е. В. Фріцша в 1873 році – тут розглядається як «твір спадку».

Видавцям здалося важливим подати читачеві – незважаючи на повторення – в одному місці всі твори, які передували остаточній версії «Народження трагедії». З цієї причини до тому також увійшло приватне видання «Сократ і грецька трагедія» 1871 року, незважаючи на те, що воно – за винятком небагатьох окремих змін і варіантів – дослівно відновідає 8–15 розділам «Народжен-

ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАГИ

ня трагедії». Текстова реконструкція Г. Й. Метта (Ф. Ніцше. Сократ і грецька трагедія. – Мюнхен, 1933) береться до уваги в коментарі (том 14 «Критично-наукового видання»).

Текстам цього тому відповідають такі томи та сторінки «Критичного повного видання»: III/1 (Берлін – Нью-Йорк, 1972), IV/1, С. 1–82 (Берлін, 1967), III/2 (Берлін – Нью-Йорк, 1973).

У кінці тому подано післямови, які Джорджо Коллі написав для італійського видання «Народження трагедії», «Невчасних міркувань» і «Базельського творчого спадку» (вийшли друком відповідно в 1972, 1967 і 1973 роках у видавництві «Adelphi», Мілан). З глибоким сумом і вдячністю згадуємо про нашого померлого друга, вчителя й ініціатора нового видання Ніцше.

Маціно МОНТІНАРІ

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

Відомо, що трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

Трагедія є одним з найважливіших жанрів літератури. Вона відображає драматичні події, які відбуваються в житті людини, і часто має глибоке філософське підґрунтя.

СПРОБА САМОКРИТИКИ

11

1

Що би не лежало в основі цієї сумнівної книги, не мало би бути питання найвищого рангу та привабливості, а крім того – глибоко особисте питання. Свідчення цього – той час, коли й *усупереч* якому вона виникла, бентежний час німецько-французької війни 1870–1871 років. Тоді, коли громовиці битви біля Верта проносилися над Європою, мислитель і друг загадок, котрому випало стати батьком цієї книги, сидів в одному закутку Альп, сповнений дум і загадок, отож вельми стурбований і водночас безтурботний, і записував свої думки про греків, – ось ядро цієї дивної та важкодоступної книги, якій має бути присвячена ця за-пізніла передмова (чи післямова). Через кілька тижнів він уже і сам опинився під мурами Меца, все ще не позбувшись тих знаків питання, які він приточив до гаданої «веселості» греків і грецького мистецтва; аж поки, врешті, в той сповнений напруження місяць, коли у Версалі радилися щодо миру, він і сам не знайшов примирення зі собою та, повільно виздоровлюючи після принесеної з поля бою хвороби, остаточно не виявив у собі «Народження трагедії з духу музики». – З музики? Музика і трагедія? Греки і трагічна музика? Греки та мистецьке творіння песимізму? Наймаліший, найпрекрасніший тип людей із усіх дотеперішніх, що викликає заздрість і найбільше спокушає до життя, греки. – Як? Саме вони *потребували* трагедії? Ба більше – мистецтва? Для чого – це грецьке мистецтво?..

12

Здогадуємось, у якому місці ним самим було поставлено великий знак питання щодо вартості існування. Чи песимізм – то *обов'язкова* ознака падіння, занепаду, невдачі, втомлених і послаблених інстинктів? – яким він був у індусів, яким він є, як виглядає,

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

у нас, «модерних» людей та європейців? Чи існує і песимізм *сили*? Інтелектуальна схильність до суворого, страхітливого, злого, проблематичного в існуванні, викликана гарздами, здоров'ям, що б'є через край, *повнотою* існування? Чи існує стражлання й від надміру? Випробувальна мужність найгострішого погляду, що *жадає* жахливого, наче ворога, гідного ворога, на якому вона може перевірити свою силу, на якому вона хоче повчитися, що означає «боятися»? Яке значення має саме у греків тих кращих, сильніших, відважніших часів *трагічний* міт? І жаский феномен діонісійного? І те, що з нього народилося, трагедія? – А потім: те, від чого трагедія померла, сократизм моралі, діалектика, вдоволеність і радісність теоретичної людини. – Як? Чи не міг саме цей сократизм бути знаком падіння, втоми, хвороби, анархічного вивільнення інстинктів? А «грецька веселість» пізньої Греції – лише вечірньою загравою? Спрямована *супроти* песимізму воля Епікура – лише обережністю стражлальця? А сама наука, наша наука – так, що ж узагалі як симітом життя означає вся наука? Навіщо, ба гірше, *звідки* – вся наука? – Як? Чи не є науковість, можливо, тільки страхом і втечею від песимізму? Тонким самозахистом *супроти істини*? І, говорячи морально, чимось на зразок боягузтва і фальшивості? А говорячи неморально – хитрістю? О Сократе, Сократе, чи не була це, можливо, *твоя* таємниця? О сповнений таємничості іроніку, можливо, це і було твоєю – іронією?

2

Те, що мені тоді випало схопити, було щось страхітливе та небезпечне, проблема з рогами, не обов'язково саме бик, але принаймні *нова* проблема: тепер я би сказав, що то була *проблема* самої *науки* – наука, вперше схоплена як щось проблематичне, як щось сумнівне. Та книга, в яку тоді вилилися моя юнацька сміливість і підозріливість – що то за *неможлива* книга мусила вирости з такого невідповідного для юності завдання! Вибудувана лише з передчасного, надто зеленого власного досвіду, що весь лежав на самій межі повідомлюваного, поставлена на ґрунт *мистецтва* – оскільки проблема науки не може бути пізнана на ґрунті на-

СПРОБА САМОКРИТИКИ

уки – книга, можливо, для митців із побічним нахилом до аналітичних і ретроспективних здібностей (тобто для виняткового типу митців, котрих мусимо шукати, але не маємо навіть бажання для цього...), сповнена психологічних нововведень і артистичних секретів, із артистичною метафізикою на задньому плані, юнацьке творіння, сповнене юнацької сміливості та юнацької тути, незалежне, вперто самостійне навіть там, де воно, здавалося би, підпорядковується якомусь авторитетові та власній шанобливості, коротко – перший плід, також і в будь-якому недоброму значенні цього слова, який страждає, не зважаючи на його старечу проблему, від усіх помилок молодості, насамперед – її «занадто довго», її «бурі й натиску»: з іншого боку, з огляду на успіх, який випав на її долю (особливо в того великого митця, до котрого вона зверталася, мовби для діалогу, в Ріхарда Вагнера), ця книга виправдала себе, тобто стала такою, що в будь-якому разі задовольнила «найкращих свого часу». І вже з огляду на це до неї слід було би ставитися з певною уважністю і мовчазністю; втім, я зовсім не хочу приховувати, наскільки неприсмною тепер вона видається мені і наскільки чужою, після шістнадцяти років, стоїть вона зараз переді мною, – перед старшим, стократ вищепенішим, але аж ніяк не охололим оком, яке не стало більш байдужим і до того завдання, до якого вперше наважилася підійти ця зухвала книга, – *поглянути на науку крізь оптику митця, а на мистецтво – крізь оптику життя...*

14

3

Знову ж таки зазначу, що нині ця книга неможлива для мене. Я вважаю її погано написаною, незграбною, обтяжливою, несамовитою і заплутаною в її образності, чуттєвою, подекуди пересолодженою аж до фемінності, нерівною в темні, без волі до логічної охайності, надто самовпевненою і через те – зверхньою щодо доказів, підозрілою навіть щодо *доречності* доказу, як книга для посвячених, як «музика» для тих, хрещених в ім'я музики, від початку речей покликаних для спільних і рідкісних мистецьких переживань, як розвінчувальний знак для рідних по крові *in artibus*, – пихата і мрійлива книга, яка від самого початку замкнута більше від *profanum*

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

vulgus «освічених», аніж віш «народу», але яка, це довела і доводить її впливовість, мусить досить добре розумітись і на тому, як шукати собі співмрійників і заманювати їх на нові потайні стежки та місця для танцю. Так чи інак тут промовляв – це визнавали як із цікавістю, так і з несприйняттям – чужий голос, учень іще «невідомого бога», котрий поки що ховався під каптуром ученого, за неповороткістю й діалектичною нехіттю німця і навіть за поганими манерами вагнеріанця: тут був дух із чужими, поки що безіменними потребами, пам'ять, ушерть наповнена запитаннями, досвідом, чимось прихованим, до чого було, як додатковий знак питання, приписано ім'я Діоніса; тут промовляла – з підозрою говорив я до себе – якась містична і мало не менадична душа, промовляла напружено та свавільно, майже нерішуче, про своє бажання відкритися чи сховатися, ніби бубоніла чужою мовою. Їй слід було би *співати*, цій «новій душі», а не говорити! Як шкода, що я, як поет, не наважився сказати те, що мав би тоді сказати: можливо, я би зміг! Або ж, щонайменше, як філолог: адже ж і сьогодні в цій галузі для філолога майже все ще лише має бути відкрите і розкопане! Передусім проблема, *що* тут узагалі є якась проблема, – а також, що еллінізм, доки у нас немає відповіді на запитання про те, «чим є діонісійне?», як і раніше, залишається цілком нерозпізнаваним і неуявляваним...

4

Так, чим же є діонісійне? – У цій книзі міститься відповідь на це. – тут промовляє «знавець», посвячений і учень свого бога. Можливо, тепер я би говорив обережніше та менш красномовно про таке важке психологічне питання, яким є походження трагедії у греків. Основним запитанням є ставлення грека до болю, ступінь його чутливості, – чи залишилося це ставлення незмінним? чи стало іншим? – те запитання, чи насправді його постійно побільшувало *прагнення краси*, свят, веселощів, нових культів виростало з нестачі, втрати, меланхолії, болю? Бо припустивши, що саме це було істинним – і Перікл (чи Тукидід) дає нам це зрозуміти у величній надгробній промові, – то звідки тоді мусило би походити протилежне прагнення, що часом проявилось раніше, *прагнення до потвор-*

СПРОБА САМОКРИТИКИ

ного, добра сувора воля давнішого еліна до песимізму, до трагічного міту, до образу всього страшного, злого, загадкового, нищівного, фатального на дні існування, – звідки мусила би тоді походити трагедія? Можливо, з *радості*, сили, здоров'я, що б'є через край, надмірної повноти? І яке тоді значення, якщо поставити питання фізіологічно, має та несамоовитість, із якої виросло як трагічне, так і комічне мистецтво, діонісійна несамоовитість? – Як? Хіба несамоовитість не є неодмінним симптомом виродження, занепаду, перезрілої культури? Чи існують, можливо, – запитання для психіатрів – неврози *здоров'я*, неврози народної юності і юнацькості? На що вказує цей синтез бога та цала в сатирі? З якого власного пережиття, за яким внутрішнім поривом грек мусив уявляти собі діонісійного мрійника та первісну людину сатиром? І щодо походження трагічного хору: чи не було, можливо, в ті віки, коли грецьке тіло процвітало, а грецька душа пінилася через край життям, якихось ендемічних екзальтацій? Видінь і галюцинації, які опановували цілі громади, цілі культові зібрання? – Як? Греки, саме в пишноті своєї юності, мали волю до трагічного і були песимістами? І що, саме безумство, говорячи словами Платона, припшло Елладі *найбільш* у благодать? А що, коли, з іншого боку та навпаки, греки саме в часи їхнього розпаду та слабкості ставали все більш оптимістичними, поверховими, акторськими, а також спраглими логіки та логізування світу, тобто водночас «веселішими» і «науковішими»? – Як? Чи не могли б, усупереч усім «модерним ідеям» і упередженням демократичного смаку, перемога *оптимізму*, панування *розумності*, практичний і теоретичний *утилітаризм*, як і сучасна йому демократія, бути симптомом заникання сили, близької старості, фізіологічної втоми? І саме *не-песимізмом*? Чи не був Епікур оптимістом саме як *страждалець*? – Як бачите, тут є ціла сув'язь важких запитань, яку взяла на себе ця книга, – додамо ще її найважче запитання! Що означає розглянута крізь оптику *життя* мораль?..

5

Вже у зверненій до Ріхарда Вагнера передмові мистецтво а не мораль – визначається справжньою *метафізичною* діяль-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ністю людини; в самій книзі не раз повторюється уїдливе твердження про те, що існування світу *виправдане* лише як естетичний феномен. Справді, вся книга визнає, за всіма подіями, лише мистецький сенс і підтекст, – «бога», якщо ваша ласка, втім, лише цілком безтурботного та неморального бога-митця, який, як у зведенні, так і в руйнуванні, як у доброму, так і у злому, однаково прагне відчути свої радість і самовладдя, який, творячи світи, звільняється від *гніту* повноти і *переповнення*, від *муки* стиснутих у ньому суперечностей. Світ у кожен момент є *досягнутим* звільненням бога як вічно змінне, вічно нове видіння найстражденишого, найпротиставленішого, найсуперечливішого, який здатен звільнитися лише *видимо*: всю цю артистичну метафізику можна назвати свавільною, бездіяльною, фантастичною, та суттєве в ній те, що вона вже виявляє дух, який колись таки зважиться, нехтуючи всіми небезпеками, поєднати супроти *моральних* витлумачення та значення існування. Тут заявляє про себе, можливо, вперше, песимізм «по той бік добра і зла», тут досягає вислову і формулювання та «перверсивність способу думання», супроти якої Шопенгауер невтомно і завчасно кидав його найбільш гнівні прокльони та громовиці, – філософія, яка наважилася перенести саму мораль у світ явищ, опустити і поставити її не лише нижче від «явищ» (у сенсі ідеалістичного *terminus technicus*), але навіть нижче від «оман», наче видимість, марення, помилку, витлумачення, пристосування, мистецтво. Можливо, вся глибина цієї *антиморальної* схильності найкраще може бути виміряна з позиції обережної та ворожої мовчанки, з якою впродовж усієї книги підходилося до християнства, – християнства як найбільш неопанованого прощтовхування моральної теми з-поміж усіх, про які коли-небудь доводилося чути людству. Насправді ж для суто естетичного витлумачення та виправдання світу, як воно подане в цій книзі, не існує жодної більшої протилежності, ніж християнське вчення, яке є та хоче бути *лише* моральним і своїми абсолютними мірками, хоч би, наприклад, своєю істинністю Бога, виштовхує мистецтво, *будь-яке* мистецтво, в царство *брехні*, – тобто заперечує, виклинає, засуджує. За таким способом думання й оцінювання, який мусить бути воро-

СПРОБА САМОКРИТИКИ

жним мистецтву, якщо він є хоч частково справжнім, я завжди відчував і *ворожість до життя*, волючас люту і мстиву відразу до нього: бо будь-яке життя спирається на видимість, мистецтво, оману, оптику, необхідність перспективного та помилкового. Християнство від самого початку, за його суттю й основою, було гідженням і пересиченням життя самим собою, що тільки маскувалося, тільки приховувалося, тільки наряджалося у віру в «інше» та «краще» життя. Ненависть до «світу», викликання афектів, страх перед красою та чуттєвістю, потойбіччя, винайдене, щоби якомога краще звести наклеп на поцейбіччя, а насправді прагнення до ніщо, до кінця, до супокою, до «суботи субот» – усе це завжди видавалося мені, як і безумовна воля християнства до визнання *лише* моральних вартостей, найнебезпечнішою та наймогучішою з усіх можливих форм «волі до загибелі», щонайменше ознакою найлибішої хвороби, втоми, понурості, виснаження, збідніння життя, – бо перед мораллю (особливо християнською, тобто безумовною мораллю) життя постійно та неупинно *мусить* затишатися неправим, оскільки життя есенційно є чимось неморальним, – урешті, життя *мусить*, придушене вагою зневаги та вічного «ні», сприйматися як щось негідне прагнення, невартісне саме по собі. І сама мораль. – Як? Чи не повинна мораль бути «волею до заперечення життя», прихованим інстинктом нищення, принципом занепаду, приниження, наклепу, початком кінця? А отже, небезпекою з небезпек?.. (Отож, *супроти* моралі тоді виступив, із цією сумнівною книгою, мій інстинкт як охорошній інстинкт життя і винайшов собі засадничо протилежне вчення та протилежну оцінку життя, суто артистичну, *антихристиянську*. Як назвати її? Як філолог і людина слів я охрестив її, не без певної сваволі – бо хто знав би справжнє ім'я Антихриста? – іменем одного з грецьких богів: я назвав її *діонісійною*.

19

6

Чи зрозуміло, на яке завдання я наважився вже з цією книгою?.. Як шкодую я тепер, що не мав іще тоді мужності (чи нескромності?), щоби для таких особистих поглядів і ризикованих дій дозволити собі, у будь-якому сенсі, ще і свою *особисту*

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

мову, – що я важко намагався висловити шопенгауерівськими та кантівськими формулами інші й нові оцінки, які суттєво йшли врозріз із духом Канта і Шопенгауера, як і з їхнім смаком! Адже як думав Шопенгауер про трагедію? «Те, що дає всьому трагічному притаманний йому розмах для підйому, – говорить він [Світ як воля й уявлення, II, 495], – це відкриття розуміння того, що світ, життя не можуть дати справжнього вдоволення, а тому і *не вартують* нашої прихильності: в цьому і полягає трагічний дух, – тому він веде до *резигнації*». О, наскільки по-іншому промовляв до мене Діоніс! О, який далекий був від мене тоді саме цей увесь релігіозіалізм! Утім, існує ще щось значно гірше щодо книги, про що я тепер шкодую ще більше, ніж про те, що затемнив і зіпсував діонісіїні передчуття шопенгауерівськими формулами: а власне те, що я взагалі *зіпсував* собі грандіозну *грецьку проблему*, як вона тоді мені відкрилася, домішкою наймодерніших речей! Що я покладав надії там, де ні на що не можна було сподіватися, де все надто чітко вказувало на кінець! Що я на основі найновішої німецької музики почав розповідати байки про «німецьку сутність», ніби вона власне тепер готова відкрити саму себе і знову себе віднайти – і це в той час, коли німецький дух, який іще незадовго до того мав волю до панування над Європою, силу керувати Європою, щойно безоглядно й остаточно *зрікся* влади, під помпезним приводом заснування райху здійснив свій перехід до упосереднення, до демократії та «модерних ідей»! Справді, в міжчасі я навчився мислити досить безнадійно та нещадно про цю «німецьку сутність», а так само і про теперішню *німецьку музику*, яка є суцільною романтикою та найбільш негрецькою з усіх можливих мистецьких форм: а понад те – першорядною згубою для нервів, подвійно небезпечною для такого народу, який любить випити і вшановує неясність як чесноту, а саме – в її подвійній іпостасі п'яного і водночас *заморочливого* наркотику. – Звичайно, полишаючи збоку всі скороснілі сподівання та помилкові застосування до сьогоденного, якими я тоді зіпсував собі свою першу книгу, залишається чинним великий діонісіїний знак питання – як він був у цій книзі поставлений – також щодо музики: якою

СПРОБА САМОКРИТИКИ

повинна бути музика, яка вже мала би не романтичне походження, як німецька, а *діонісійне*?

7

Але, мій пане, чим є у світі романтика, якщо не *ваша* книга є романтикою? Чи можна глибоку ненависть до «теперішнього», «дійсності» й «модерних ідей» розвинути далі, ніж це зроблено у вашій артистичній метафізиці, яка радше вірить іще в ніщо, в диявола, ніж у «тепер»? Чи не гуде основний бас гніву та радості нищення понад усім вашим контрапунктним голосовим мистецтвом і спокушуванням вух, відчайдушна рішучість супроти всього, що є «тепер», воля, яка не є вже такою далекою від практичного нігілізму й ніби говорить, що «нехай краще ніщо не буде істинним, аніж були би праві *ви*, ніж справдилася би *ваша* істина!» Послухайте ви самі з відкритими вухами, пане песимісте і мистецтвообожнювачу, одне-єдине вибране місце вашої книги, те не позбавлене красномовства місце про винишувачів драконів, яке для молодих вух і сердець, напевно, звучить підступно-по-щуроловськи. – Як? Чи не є це дійсно правдивим зізнанням романтика з 1830-го року під маскою песимізму 1850-го, за яким уже також проглядається звичайний романтичний фінал, – розлам, крах, повернення та вклякання перед старою вірою, перед старим Богом?.. – Як? Чи не є ваша песимістична книга тільки уламком антиеллінізму та романтики, лише чимось «настільки ж п'янким, наскільки й запаморочливим», щонайменше наркотиком, навіть шматком музики, *німецької* музики? Послухаймо ж:

«Уявімо собі молоде покоління з цією безстрашністю погляду, з цим героїчним потягом до жаского, уявімо собі відважну ходу цих драконовбивць, горловиту відчайдушність, із якою вони відвертаються від усіх цих оптимістичних доктрин слабкості, щоби цілком і повністю «жити рішуче»: чи ж не має бути необхідним те, що трагічний чоловік цієї культури, при його самовихованні в напрямку серйозності й жаху, мусить зажадати нового мистецтва, *мистецтва метафізичної втіхи*, трагедії, як належної йому Гелени, і шпукнути разом із Фаустом:

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

Чи не повинен я, тужлива міць,
Нове життя збудити силоміць?»

22 «Хіба ж це не мало би бути *необхідним?*»... Ні, тричі ні! Ви, юні романтики: це *не* мало би бути *необхідним!* Утім, вельми ймовірно, що це саме так *закінчиться*, що *ви* так закінчите, тобто «втішеними», як написано, незважаючи на все самовиховання до серйозності й жаху, «метафізично втішеними», коротше, так, як закінчують романтики, *по-християнськи*... Ні! Навчіться спершу мистецтва *поцейбічного* втішання, – навчіться *сміятися*, юні друзі мої, якщо ви натомість хочете залишитися повними песимістами; можливо, після цього ви, веселі, колись таки пошлете до біса все метафізичне втішання і, насамперед, – метафізику! Або, щоби сказати все це мовою тієї діонісійної потвори на ім'я *Заратустра*:

«Вознесіте серця ваші, браття мої, високо, вище! Та не забувайте мені і про ноги! Вознесіте також ноги ваші, ви, добрі танцівники, а ще краще: станьте на голову!

Цю корону сміхуна, цей вінець духовних руж: я сам надів собі цю корону, я сам проголосив святим свій сміх. Не знайшов я нині іншого, достатньо сильного для цього.

Заратустра танцівник, Заратустра легкий, тріпоче крильми, готовий до лету, він киває всім птахам, охочий і готовий, щасливий вітрогон:

Заратустра правдослов, Заратустра правдосміх, не нетерплячий, не безумовний, залюблений у стрибки та відскоки; я сам надів собі цю корону!

Цю корону сміхуна, цей вінець духовних руж: вам, браття мої, кидаю я цю корону! Сміх визнаю я святим: ви, вищі люди, *навчіться ж мені – сміятися!*»

Так мовив Заратустра, Четверта частина, с. 87.

... історично-літературно-критичні дослідження
... історично-літературно-критичні дослідження
... історично-літературно-критичні дослідження
... історично-літературно-критичні дослідження

ПЕРЕДМОВА ДО РІХАРДА ВАГНЕРА

23

... історично-літературно-критичні дослідження

Щоби не підпускати до себе всіх можливих сумнівів, хвилювань і непорозумінь, привід до яких даватимуть об'єднані в цьому творі думки, при своєрідному характері нашої естетичної публіки та щоби також могли написати ці вступні слова з такою самою споглядальною блаженністю, знак якої він несе на кожній сторінці, наче скам'янілість добрих і піднесених годин, — я уявляю собі ту мить, коли Ви, мій глибокоповажаний друже, отримуєте цей твір: як Ви, може, після вечірньої прогулянки по зимовому снігу розглядаєте розкутого Прометея на титульній сторінці, читаєте моє ім'я і відразу ж уневнюєтеся, що нехай у цьому творі буде що-небудь, але автор, без сумніву, має сказати щось серйозне та значне, а також те, що при всьому, що він собі вигадав, він спілкувався з Вами як із присутнім і міг написати лише щось відповідне до цієї присутності. При цьому Ви пригадаєте, що в той самий час, коли Ви творили чудовий ювілейний твір про Бетговена, тобто серед жахів і величі війни, яка тільки-но спалахнула, я зосереджувався над цими думками. Утім, помилялися би ті, хто вбачав би в цьому зосереджуванні суперечність між патріотичним збудженням і естетичним розкошуванням, між мужньою серйозністю і веселою грою: що більше, при дійсному читанні цього твору вони, на власний подив, чітко вглядять, із якою серйозною німецькою проблемою ми маємо справу, проблемою, яку ми ставимо майже в центрі німецьких сподівань як вир і точку передому. Та, можливо, саме для них буде взагалі непристойним бачити таке серйозне ставлення до естетичної проблеми, якщо вони не здатні розпізнати в мистецтві щось більше за веселу побічність чи дзеленчання дзвоників, яке супроводжує «серйозність існування» та без якого цілком можна обійтися: так, ніби ніхто не знає, що означає це протиставлення

24

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

такій «серйозності існування». Нехай цим серйозним слугувати-
ме повчанням те, що моє переконання про мистецтво як найвище
завдання та власне метафізичну діяльність цього життя збігається
з уявленням того мужа, котрому я як моему величному поперед-
никові на цьому шляху хочу присвятити цей твір.

Базель, кінець 1871 року.

Дорогий мій батьку, я пишу тобі цією поштою кілька рядків, щоб
повідісти тобі про свій стан. Як ти бачиш, я дуже добре живу, і
немає нічого, що б тебе турбувало. Я дуже люблю тебе, і дуже
люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю
твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір,
і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже
люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю
твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою
сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру.
Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже
люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю
твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою
матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір,
і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже
люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю
твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою
сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру.

Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже
люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю
твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою
матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір,
і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже
люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю
твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою
сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру.
Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже
люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю
твою матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою
матір, і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір,
і дуже люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже
люблю твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю
твою сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою
сестру. Я дуже люблю твою матір, і дуже люблю твою сестру.

Ми багато досягли би в естетичній науці, якби дійшли не тільки до логічного розуміння, але й до безпосередньої певності бачення того, що подалший розвиток мистецтва пов'язаний із двоїстістю *аполлонійного* та *діонісійного*: подібно, як і зародження залежить від двох статей, при їхній безперервній боротьбі та лише періодичному настанню примирення. Ми запозичусмо у греків ці назви, які для того, хто здатний розуміти, роблять досяжними глибокосенсовні потаємні вчення грецького мистецького бачення, хоча не в поняттях, а в чітко окреслених образах їхнього світу богів. З їхніми двома мистецькими божествами, Аполлоном і Діонісом, пов'язане наше знання про те, що у грецькому світі існує величезна протилежність, у походженні та меті, між мистецтвом образотворця як аполлонійним і необразотворчим мистецтвом музики як мистецтвом Діоніса: ці два такі різні пориви йдуть поряд один із одним, найчастіше у відкритому розбраті між собою та взаємному спонукуванні один одного до все повіших і могутніших породжень, аби в них увічнити боротьбу тієї протилежності, лише видимо поєднаної спільним словом «мистецтво»; аж поки, врешті, чудодійним метафізичним актом еалінської «волі» вони не постають спарованими й у цій спарованості не творять настільки ж діонісійний, наскільки й аполлонійний мистецький витвір аттичної трагедії.

Щоби наблизити до себе ті два пориви, спочатку уявімо собі їх як розділені мистецькі світи *снута си'яніня*; між цими фізіологічними явищами можна помітити відповідну аполлонійному та діонісійному протилежність. Уві сні, за уявленням Лукреція, чудесні постаті богів уперше з'явилися перед душами людей, уві сні великий скульптор угледів чарівну тілобудову надлюдських істот, а еалінський поет також, якби його запитали про таїну поетичного шпаття, згадав би про сон і подав би повчання, подібне до того, яке Ганс Закс дає в «Майстерзінгерах»:

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

Мій друже, твір поста в тім,
Щоб снам побудувати дім.
Бо правди тінь – повір мені –
Людина пізнає у сні:
Усе мистецтво віршарів –
Майстерне трактування снів.

Чудесне видиво нічних світів, у творенні яких кожна людина стає цілковитим митцем, є передумовою всього образотворчого мистецтва, а також, як ми побачимо, важливої частини поезії. Ми насолоджуємося безпосереднім розумінням образу, всі форми промовляють до нас, і вже немає нічого випадкового та неважливого. Втім, при найвищій життєвості цієї дійсності сну в нас іще залишається мерехтливе відчуття її *примарності*: принаймні таким є мій досвід, поширеність і навіть нормальність якого я міг би підтвердити рядом свідчень і зізнань поетів. Філософуючи, людина навіть має передчуття, що й під цією дійсністю, в якій ми живемо та існуємо, лежить прихована, друга, цілком інша дійсність, а отже, і вона є видимістю; а Шопенгауер навіть називає дар, при якому для когось люди й усі речі видаються іноді лише фантомами та образами сну, ознакою філософської обдарованості. Але як філософ ставиться до дійсності існування, так чутлива до мистецтва людина – до дійсності сну: вона вглядається пильно й охоче: бо з цих образів вона витлумачує собі життя і на цих подіях вправляється для життя. Вона відчуває на собі, з тією ж усе зрозумілістю, не лише приємні та привітні образи, а також серйозне, тьмяне, сумне, похмуре, ралтові перешкоди, глузування випадку, боязкі очікування, коротко: вся «божественна комедія» життя, разом із *inferno*, проходить перед цією людиною не лише як гра тіней – бо вона сама співживе та співстраждає в цих сценах, – та все ж не без того швидкоплинного відчуття примарності; й, можливо, хтось, як і я, посеред небезпек і жахів сну вигукне іноді підбадьорливо й успішно: «Це ж сон! Я хочу снити його далі!» Також мені розповідали про осіб, котрі могли продовжувати причинові зв'язки одного і того самого сну на три й більше послідовних ночей: факти, які чітко свідчать про

РОЗДІЛ I

те, що наша внутрішня сутність, загальне підґрунтя всіх нас, переживає сам сон з глибокою насолодою та радісною необхідністю.

Цю радісну необхідність переживання сну виражали також і греки в їхньому Аполлонові: Аполлон як бог усіх образотворчих сил водночас є і богом-віщуном. Він, «осейний» у своєму корені, божество світла, ланує і нал чарівною видимістю внутрішнього світу фантазії. Вища істинність, довершеність цих станів, на противагу не цілком зрозумілій дійсності дня, а також глибоке усвідомлення природи, що зцілює та допомагає у спанні та сні, – все це водночас є символічне аналогом пророчої здатності й загалом мистецтв, які роблять життя можливим і вартим того, щоби його прожити. Але й тієї ледь помітної межі, через яку снообраз не повинен переступити, щоби не мати патологічного впливу – інакше видимість, як незграбна дійсність, обманювала би нас – не мало би бракувати в образі Аполлона: того поміркованого обмеження, тієї свободи від нашої диких поривів, того мудрого спокою бога скульпторів. Його око, відповідно до його походження, мусить бути «сонячне»: навіть коли воно гнівається та невдоволено зиркає, то зберігає велич гарної видимості. А відтак щодо Аполлона в ексцентричному сенсі могло би бути чинним те, що Шопенгауер говорить про людей, охоплених серпанком Маї. «Як серед розбурханого моря, яке, необмежене навсібіч, завиваючи, здіймає та опускає гори хвиль, на якомусь човні сидить шкіпер, довіряючи слабкому судну; саме так, посеред світу мук, спокійно сидить окрема людина, опираючись і довіряючи *principium individuationis*» [Світ як воля й уявлення, I, 416]. Так і про Аполлона слід було би сказати, що в ньому знайшли найпіднесеніший вияв непохитне довір'я до того *principium* і спокійне сидіння охопленого ним, а самого Аполлона хотілося б означити прекрасним божественним образом *principium individuationis*, із жестів і поглядів якого до нас промовляла б уся радість і мудрість «видимості» разом із усією його красою.

У тому ж місці Шопенгауер змалював нам той моторошний жах, що охоплює людину, коли вона зненацька заплутується в пізнавальних формах явища, оскільки закон підстави в якійсь зі своїх форм, здавалося би, помітив виняток. Коли ж до цього жаху до-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

даємо блаженний захват, який при такому ж руйнуванні принципів *individuationis* підноситься з найглибшої основи людини і навіть природи, тоді ми кидаємо погляд у сутність *діонісійного*, яке найбільше наближається до нас через аналогію *сп'яніння*. Чи під впливом наркотичного тунку, про який говорять у гімнах усі первісні люди та народи, чи при могутньому, що радісно пронизує всю природу, наближенні весни прокидаються ті діонісійні поривання, при посиленні яких суб'єктивне зникає аж до повного самозабуття. Ще в німецькому Середньовіччі гасали охоплені тією ж діонісійною силою все зростаючі юрми, співаючи і танцюючи, з місця на місце: в цих танцівниках Св. Йогана та Св. Віга ми впізнаємо бахусичні хори греків із їхньою передісторією в Малій Азії, аж до Вавилону й оргіастичних сакелів. Бувають люди, котрі від браку досвіду чи внаслідок тупості з насмішкою чи жалем відвертаються, свідомі власного здоров'я, від таких явищ, як від «народних хворіб»: бідні, вони, звичайно, і не підозрюють, якого трупного кольору, яке привидоподібне їхнє «здоров'я», коли повз них пролітає полум'яне життя діонісійних мрійників.

Під дією чарів діонісійного не лише знову відновлюється союз людини з людиною, але й відчужена, ворожа або ж пригноблена природа знову святкує торжество примирення з її блудним сином, чоловіком. Добровільно проношує земля дари свої, і мирно наближаються хижі звірі скелі та пустелі. Квітами й вінками закидано віз Діоніса, а під його ярмом крокують пантера і тигр. Перетворіть урочисту пісню «Радості» Бетговена на картину і нехай не забракне вам сили уяви, коли словнені жахи мільйони занурюватимуться в порох: таким чином можна наблизитися до діонісійного. Тепер раб є вільною людиною, тепер руйнуються всі нерухомі та ворожі межі, встановлені поміж людей злиднями, свавіллям і «зухвалою молодю». Тепер, при евангелії світової гармонії, кожен чує себе зі своїм ближнім не лише воз'єднаним, примиреним, злитим, але і єдиним, немовби серпанок Маї розірвано і лише його шматки все ще тріпочуть перед таємничим Праслиним. Співаючи і танцюючи, людина стає членом вищої спільноти: вона розівчилась ходити і говорити, вона збирається, танцюючи, підвестись у повітря. З її

РОЗДІЛ 2

жестів промовляє зачарованість. Як тепер звірі говорять і земля дарує молоко та мед, так і з неї звучить щось надприродне: вона відчувається богом, тепер вона сама, як і боги в її сні, крокус захоплено та піднесено. Людина – вже не митець, вона стала мистецьким твором: мистецька могутність усієї природи, аж до блаженного вдоволення Праєдиного, відкривається тут у трепеті сп'яніння. Тут виминається найшляхетніша глина, обтісується найдорожчий мрамур, людина, і разом із карбованими ударами діонісійного світомитця звучить слевсинський містичний клич: «Ви валитеся долілиць, мільйони? Чи відчуваєш свого Творця, світе?»

2

Дотепер ми розглядали аполлонійне та його протилежність, діонісійне, як мистецькі сили, що прориваються зі самої природи, *без посередництва людини-митця*, й у яких задовольняються, перш за все і прямим шляхом, мистецькі пориви: з одного боку, як світ снообразів, досконалість якого не має жодного зв'язку з інтелектуальною висотою чи мистецькою освітою окремої особи, а з іншого – як п'янка дійсність, що, знову ж таки, не зважає на окреме, а навіть намагається знищити індивіда та замінити його містичним чуттям єдності. Супроти цих безпосередніх мистецьких станів природи кожен митець є «наслідувачем», а саме: або аполлонійним митцем сну, або діонісійним митцем сп'яніння, або ж, урешті – як, наприклад, у грецькій трагедії, – водночас митцем сп'яніння та сну, якого ми повинні уявляти приблизно так, як він, у діонісійному хмелю та містичному самозреченні, самотньо та побіч змаячнелих хорів валиться додолу і як йому тепер, через аполлонійний вплив сну, відкривається його власний стан, тобто його єдність із внутрішньою основою світу *в алегоричному снообразі*.

Опісля цих загальних передумов і зіставлень наблизимося тепер до греків, аби пізнати, до якого рівня та якої висоти розвинулись у них ці *мистецькі пориви природи*: завдяки цьому ми станемо спроможними глибше зрозуміти й оцінити відношення грецького митця до його праобразів, або ж, за Арістотелевим висловом, «наслідування природи». Про *сти* греків, незважаючи на всю їхню присвячену снам

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

літературу та численні анекдоти, можна говорити лише з припущенням, але все ж – зі значною певністю: при неймовірно конкретній і впевненій пластичній здатності їхнього ока разом із їх світлим і ширим захопленням фарбами ми не помилимося, на сором усім пізніше народженим, припустивши також і для їхніх снів логічну причиновість ліній та обрисів, фарб і груп, подібну до їхніх найкращих рельєфів послідовність сцен, досконалість яких, якщо було би можливим порівняння, певно, дала би нам право назвати сновидних греків гомерами, а Гомера – сновидним греком, але у глибшому сенсі, ніж коли модерна людина з огляду на свої сні наважується порівнювати себе зі Шекспіром.

І навпаки, нам не потрібно говорити припускаючи, коли має бути відкрите те величезне провалля, що відділяє *діонісійного грека* від діонісійного варвара. В усіх кінцях давнього світу, від Риму до 32 Вавилону – полишаючи обабіч світ новий, – можемо виявити існування діонісійних свят, тип яких у кращому разі відноситься до типу грецьких, як бородатий сатир, якому цап надав своє ім'я і атрибути, до самого Діоніса. Майже всюди центром цих свят була надмірна статева розпуста, хвилі якої прокочувалися по всій родинності з її поважними статутами; тут ставали розкутими найдикіші bestії природи, аж до тієї огидної суміші насолоди та жорстокості, яка мені завжди видавалася справжнім «відьминим трунком». Супроти гарячкових порухів тих свят, знання про які проникало до греків усіма наземними та морськими шляхами, вони, здавалося би, певний час були повністю захищені та вбережені завдяки панівному тут, у всій його гордовитій поставі, образу Аполлона, який, проте, не зміг протиставити голову Медузи іншій, небезпечнішій за це створено-незграбне діонісійне, силі. Ця маєстатно-відхиляюча постава Аполлона була увічнена доричним мистецтвом. Сумнівним, ба навіть неможливим став цей опір, коли, врешті, подібні ж пориви пробилися з найглибшого кореня еллінського: тепер вплив дельфійського бога обмежувався тим, аби вирвати згубну зброю з рук могутнього супротивника вчасно укладеним перемир'ям. Це примирення є найважливішим моментом в історії грецького культу: куди не глянь, усюди видно сліди цієї

події. То було перемир'я двох супротивників із чітким визначенням лінії кордонів, яких вони мають віднині й надалі дотримуватися, з періодичним обміном почесними дарами; та насправді провалля залишилося *неподоланим*. Якщо ж ми поглянемо на те, як під тиском цієї мирної угоди проявлялася діонісійна міць, то розпізнаємо тепер у діонісійних оргіях греків, порівняно з тими вавилонськими сакеями та їхнім відступом людини назад до тигра і мавпи, значення свят світового звільнення та днів просвітлення. У них природа вперше сягає свого мистецького захвату, в них уперше розрив принципів *individuationis* стає мистецьким феноменом. Огидний відьмин трунок із хтивості й жорстокості був тут безсилий: тільки дивна суміш і подвоєність афектів діонісійних мрійників нагадує про нього – як засоби зіцлення нагадують про смертельні отрути; це те явище, коли страждання пробуджує радість, коли захват вириває з душі сповнені болю звуки. З найвищої радості лунає зойк жаху або тужливий лемент за непоправною втратою. Крізь ці грецькі свята неначе пробивається сентиментальна риса природи, ніби зітхання про її пошматованість на індивідів. Спів і мова жестів таких двояко налаштованих мрійників були для гомерично-грецького світу чимось новим і нечуваним: особливо діонісійна *музика* породжувала в нього переляк і жах. Якщо музика, здавалося б, уже і була йому знайома як аполлонійне мистецтво, то, висловлюючись точніше, лише як ритмований удар хвиль, образотворча сила якого була розвинена для зображення аполлонійних станів. Музика Аполлона була доричною архітектонікою у звуках, але звуках, тільки ледь означених, як це властиво для кітари. Ретельно утримувався на віддалі як неаполлонійний саме той елемент, який витворював характер діонісійної музики, а відтак і музики загалом: зворушлива могутність звуку, однорідний потік мелосу та цілком незрівнянний світ гармонії. У діонісійному дитирамбі людину спонукають до найвищого піднесення всіх її символічних здібностей; щось, іще ніколи не пережите, прагне вияву, знищення серпанку Маї, прагне одності як генія роду і навіть природи. Тепер має символічно проявити себе сутність природи; стає необхідним новий світ символів, насамперед уся тілесна символі-

33

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ка, і не лише символіка вуст, обличчя, слова, але й тілісний, що ритмізує всі частини тіла, танковий жест. Тоді раптово починають нестримно зростати інші символічні сили, сили музики, в ритміці, динаміці та гармонії. Щоб осягнути це загальне вивільнення всіх символічних сил, людина мусила вже досягти тієї висоти само-відчуження, яка хоче символічно висловити себе в тих силах: тому дитирамбічного слугу Діоніса можуть зрозуміти лише йому подібні! З яким зачудуванням мусив дивитися на нього аполлонійний грек! Зі зачудуванням, яке було ще більшим, коли до нього примішувався жах від того, що все те насправді не таке вже й чуже для нього і що його аполлонійна свідомість є лише серпанком, який приховує від нього цей діонісійний світ.

3

Аби це зрозуміти, мусимо розібрати, наче по камінчиках, усю цю майстерну споруду *аполлонійної культури*, аж поки не введемо підвалин, на яких вона заснована. Тут, насамперед, ми побачимо чудові постаті *олімпійських богів*, які стоять на причілку цієї споруди й чий діяння, зображені на сяючих здалека рельєфах, прикрашають його фризи. Якщо серед них стоятиме й Аполлон як окреме поряд з іншими і без претензій на першість божество, то ми не сміємо піддатися цій омані. Той же порив, що вплився в Аполлоні, породив увесь той олімпійський світ загалом, і в цьому сенсі Аполлона можна вважати його батьком. Якою ж була та надзвичайна потреба, що з неї постало таке осяйне зібрання олімпійських істот?

Той, хто підходить до цих олімпійців із іншою релігією в серці та шукає в них звичаєвої висоти, навіть святості, безтілесного одухотворення, сповнених милосердя люблячих поглядів, не забаром невдоволено та розчаровано повернеться до них спиною. Тут ніщо не нагадує про аскезу, духовність і обов'язок: тут до нас промовляє лише розкішне, ба навіть тріумфальне існування, в якому все наявне обожнюється, незалежно від того, чи добре воно, чи зле. Тому глядач стоятиме глибоко вражений перед цим фантастичним надміром життя, запитуючи себе про те, з яким чарівним трунком у

тілі насолоджуються життям ці пихаті люди, котрим звідуєсь, куди це глянь, посміхається Гелена як ідеальний образ їхньої власної скзистенції, що «ширяє в солодкій чуттєвості». Але до цього глядача, котрий уже відвернувся, ми мусимо крикнути: «Не йди, а спочатку вислухай те, що грецька народна мудрість промовляє про це життя, яке тут розгортається перед тобою в такій незрозумілій веселості. Є давній переказ, що цар Мідас тривалий час полював у лісах на мудрого *Сілена*, супутника Діоніса, та ніяк не міг його впіймати. І коли той, урешті, потрапив йому до рук, цар запитав, що для людини найкраще та найважливіше. Демон уперто і незворушно мовчав, але зрештою, під примусом царя, з гучним реготом вибухнув такими словами: «Жалюгідний одноденний роде, дитя випадку та нужди, навіщо ж примушуєш сказати те, що найліпше було би тобі не чути? Найкраще для тебе є цілком недосяжним: не народитися, не *бути* зовсім, *бути нічим*. А друге для тебе – швидко померти».

І як відноситься до цієї народної мудрості олімпійський світ богів? Саме так, як сповнене захвату марення катованого мученика до його тортур.

Тепер перед нами ніби розкривається олімпійська чарівна гора та показує нам своє коріння. Грек знав і відчував страхи та жахіття існування: щоб узагалі могли жити, він мусив поставити перед собою осяйне породження сну – олімпійців. Але надзвичайну недовіру до титанічних сил природи, ту *Мойру*, яка безжально панує над усім відомим, того шуліку великого приятеля людей *Прометей*, той жахливий жереб мудрого *Едіпа*, те родове прокляття *Атридів*, що примусило *Ореста* до вбивства матері, коротко – всю ту філософію лісового бога зі всіма її мітичними прикладами, від якої згинули меланхолійні етруски, постійно наново долали греки з допомогою того мистецького *проміжного світу* олімпійців, чи принаймні огортали її та приховували від очей. Аби могли жити, греки мусили, з найглибшої необхідності, створити цих богів: той процес слід уявляти собі так, що зі жаского первісного титанічного ладу богів через той аполлонійний порив до краси з новільними переходами розвинувся радісний олімпійський лад богів: так тро-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

янди пробиваються з тернистої гушавини. Яким іншим чином міг такий вразливий, такий несамовито спраглий, настільки схильний до *страждання* народ знести існування, якщо б воно, охоплене ореолом вищої слави, не постало перед ним в образі його богів? Той же порив, що породжує мистецтво як певне доповнення та довершення існування, що спокушає до подальшого життя, створив і олімпійський світ, у якому еллінська «воля» мала перед собою преображаюче дзеркало. Так боги виправдовують людське життя, проживаючи його самі, – єдина задовільна теодіцея! Існування під яскравим сонячним промінням таких богів сприймається як щось саме по собі варте прагнення, і справжній *біль* гомерівських людей пов'язаний із відходом із нього, насамперед – швидким: тож тепер про них, обертаючи Сіленову мудрість, можна було би сказати: «Найгіршим для них є рано померти, а друге за важкістю – взагалі колись померти». І якщо бодай раз тут зазвучить лемент, то в ньому йтиметься знову про коротке життя Ахілла, про листоподібну зміну та перемену людського роду, про загибель героїчного часу. Для найбільшого героя не є ганебним жадати продовження життя, хоча б і злиденного. Так несамовито прагне «воля», на аполлонійному ступені, до цього існування, такою поєднаною з ним почувається гомерівська людина, що навіть і лемент стає гімном.

Тут слід сказати, що ця гармонія, яку з такою тугою споглядає новітня людина, навіть сдність з природою, для якої Шіллер увів в обіг штучне слово «наївне», аж ніяк не є таким простим, самозрозумілим, мовби неунікним станом, який ми *мусили би* зустрічати на порозі кожної культури, наче якийсь рай людства: в це могла вірити лише епоха, яка бажала бачити в Емілі Руссо також митця і вважала, що знайшла в Гомері такого самого вихованого на лоні природи митця Еміля. Там, де ми в мистецтві зустрічаємося з «наївним», ми маємо розпізнавати найвищу дію аполлонійної культури, яка спершу завжди мусить зруйнувати царство титанів, винищити потвор і з допомогою могутніх оманливих видінь та сповнених радості ілюзій здобути перемогу над жаскими глибинами світогляду і хворобливою схильністю до страждання. Але ж як рідко

досягається наївне, ця цілковита поглинутість красою видимості! А тому яким невимовно-піднесеним є Гомер, який сам відноситься до тієї аполлонійної народної культури так, як окремий сновидамитець до сновидної здатності народу та природи взагалі. Гомерову «наївність» можна зрозуміти лише як довершену перемогу аполлонійної ілюзії – тієї ілюзії, якою так часто користується природа для досягнення своїх цілей. Справжня мета захована за образом химери: ми простягаємо руки до цього образу, а природа, ввівши нас в оману, досягає свого. У греках «воля» хотіла споглядати саму себе – у просвіщенні генія та мистецького світу; щоби прославляти себе, її творіння мусили почуватися гідними прославлення, вони мусили знову бачити себе у вищій сфері, без того щоби цей довершений світ споглядання діяв як імператив чи докір. Це – сфера краси, в якій вони бачили свої відображення – олімпійців. З допомогою цього відображення краси еллінська «воля» боролася проти корелятивного мистецтву таланту до страждання і мудрості страждання: і пам'ятником її перемоги стоїть перед нами Гомер, наївний митець. 38

4

Про цього наївного митця дає нам певне повчання аналогія сну. Якщо ми уявимо сплячого, як він посеред ілюзії світу снів, не порушуючи її, вигукусь собі: «Це сон, я хочу снити його далі», – якщо звідси ми зможемо зробити висновки про глибоку внутрішню радість сновидіння, якщо ми, з іншого боку, щоби взагалі могли снити з цією радістю від споглядання, мусимо вповні забути день із його жаскою неунікністю, – то маємо право, під керівництвом тлумача снів Аполлона, інтерпретувати собі всі ці явища приблизно так. Яким безсумнівним не було би те, що з двох половин життя, бадьорої та сонної, першу вважаємо ми незрівнянно кращою, важливішою, поважнішою, більш вартою життя, навіть єдино життєвою, все ж я, при всій видимості парадоксу, хотів би наполягти, стосовно тієї таємничої основи нашої сутності, проявом якої ми є, на протилежній оцінці сну. І справді, чим більше я помічаю в природі ті всемогутні мистецькі пориви,

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

а в них – глибинну тугу за видимістю, за звільненням через
видимість, тим більше я почуваюся спонукуваним до метафізич-
ного припущення, що істинно суще та праєдине як таке, що
вічно страждає та сповнене суперечностей, для свого постійно-
го звільнення потребує водночас захопливої візії, прицільного
видіння. Ми змушені сприймати це видіння, в яке ми повністю
занурені та яке є нашою складовою частиною, як істинно не-
суще, тобто як безперервне становлення в часі, просторі та при-
чинності, іншими словами – як емпіричну реальність. Якщо
ми на мить забудемо про нашу власну «реальність», збагнемо
наше, як і світу загалом, емпіричне існування, як таке, що ви-
никає в кожен момент уявлення Праєдиного, то мусять тепер
тепер вважати сон *видінням видіння*, а отже, ще вищим задоволен-
ням пражадання видимості. З тієї ж причини внутрішнє осердя
природи отримує таку невимовну радість від наївного митця та
наївного твору мистецтва, який також є лише «видимістю види-
мості». *Рафаель*, будучи сам одним із цих безсмертних «наївних»,
зобразив нам в алегоричній картині таке депотенціювання ви-
димості у видимість, прапроцес наївного митця, а водночас –
аполлонійної культури. У його «*Трансфігурації*» нижня половина
показує нам через біснуватого хлопчину, через охоплених
відчаєм носіїв, через безпорадно переляканих учнів віддзерка-
лення вічного праболю – єдиної основи світу. «Видимість» тут
є відображенням вічної суперечності, батька речей. Тепер із цієї
видимості, наче пахощі амброзії, підноситься новий візісполібний
світ видимості, непомітний для тих, хто охоплений першою ви-
димістю: осяйне ширяння в найчистішій благодаті й безболіс-
ному спогляданні, яке випромінюється з широких очей. Тут
постають перед нашими поглядами, в найвищій символіці мис-
тецтва, той аполлонійний світ краси та його підґрунтя, страш-
на мудрість Сілена, і ми осягаємо інтуїцією їхню взаємну не-
обхідність. Аполлон же знову постає перед нами як обожнення
принципі *individuationis*, в якому тільки і досягається вічна мета
Праєдиного – його звільнення через видимість: величним жес-
том він вказує нам на необхідність усього цього світу мук, аби

РОЗДІЛ 4

кожен індивід через нього був змушений творити рятівне видіння і потім, занурений у його споглядання, спокійно сидів у своєму хисткому човні посеред моря. 40

Це обоження індивідуалізації, якщо взагалі уявляти собі його імперативним і таким, що дає приписи, знає лише один Закон – індивіда, тобто збереження меж індивіда, *міру* в еллінському сенсі. Аполлон як етичний бог вимагає від своїх міри й, аби могли її дотриматися, самопізнання. Таким чином, поряд із естетичною необхідністю краси існують вимоги «пізнай самого себе» та «не надто багато!» – тоді як завищена самооцінка та надмірність вважалися, по суті, ворожими демонами не-аполлонійної сфери, а тому властивостями до-аполлонійного часу, віку титанів, і поза-аполлонійного світу, тобто варварського світу. За свою титанічну любов до людини Прометей мусив бути роздертий шуліками, а через свою надмірну мудрість, яка розв'язала загадку сфінкса, Едіп мусив поринути у приголомшливий вир лиходійств: так інтерпретував грецьке минуле дельфійський бог.

«Титанічним» і «варварським» виглядав для аполлонійного грека також і вплив, який мало *діонісійне*: хоча при цьому він не міг приховати від себе, що сам водночас також внутрішньо споріднений із тими скинутими титанами та героями. Він мусив навіть відчувати ще більше: все його існування, з усією красою та поміркованістю, спочивало на прихованому підґрунті страждання та пізнання, яке знову відкрилося йому через те діонісійне. І дивно! Аполлон не міг жити без Діоніса! «Титанічне» та «варварське» врешті виявилися такою самою необхідністю, як і аполлонійне! І уявімо собі тепер, як до цього, побудованого на видимості й помірності, штучно стримуваного світу, долинав у все привабливіших чарівних наслівах екстатичний звук діонісійного свята, як у них ставала голоснішою вся *надмірність* природи в радості, стражданні та пізнанні, аж до пронизливого крику; уявімо собі, що порівняно з цим демонічним співом народу міг означати псалмоспівний митець Аполлона з примарними звуками ліри! Музи мистецтва «видимості» блідли перед мистецтвом, яке у своєму сп'янінні голосило істину, а Сіденова мудрість волати до веселих олімпійців: 41

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

«Горе! Горе!» Індивід із усіми його межами та мірами тонує тут у самозабутті діонісійних станів і нехтував аполлонійні настанови. *Надмірність* виявлялась істиною, суперечністю, з болем народжене блаженство промовляло про себе зі серця природи. І так усюди, куди тільки проникало діонісійне, аполлонійне скасовувалось і знищувалось. Утім, так само певно і те, що там, де перший удар було відбито, престиж і маєстат дельфійського бога виявлявся непохитнішим і грізнішим, аніж будь-коли. Тож *доричну* державу та доричне мистецтво я можу пояснити собі лише як тривалий військовий табір аполлонійного: лише в невинному спротиві титанічно-варварській сутності діонісійного могло так довго тривати таке вперто-непіддатливе, оточене з усіх боків бастіонами мистецтво, таке військове та суворе виховання, така жорстока та нещадна державність.

До цього пункту я детально викладав те, що зазначив на початку трактату: як діонісійне й аполлонійне в усе нових і нових послідовних породженнях, навзаєм спонукаючи одне одного, панували над еллінською сутністю: як із «мідного» віку з його битвами титанів і терпкою народною філософією під верховенством аполлонійного потягу до краси розвивається гомерівський світ, як цю «наївну» чудесність знову поглинув нестримний діонісійний потік і як супроти цієї нової влади аполлонійне підноситься до застиглої величності доричного мистецтва та світорозуміння. Якщо давніша еллінська історія у боротьбі двох вказаних ворогуючих принципів розпадається відтак на чотири великі сходинки мистецтва, то тепер ми змушені запитувати далі про останній план цього становлення та діяння, якщо не вважатимемо, наприклад, останній досягнутий період, період доричного мистецтва, вершиною та наміром тих мистецьких поривів. І тут перед нашими поглядами відкривається величне та високо прославлене мистецьке творіння *аттичної трагедії* та драматичного дитирамбу як спільна мета обох поривів, потаємний цільовий шлях яких після тривалої попередньої боротьби був возвеличений такою дитиною, яка є водночас Антігоною та Кассандрою.

5

Тепер ми наближаємося до справжньої мети нашого дослідження, спрямованого на пізнання діонісійно-аполлонійного генія та його мистецького творіння або принаймні на сповнене здогадок розуміння тієї єдиної містерії. Тут ми спочатку запитаетьмо, де саме вперше в еллінському світі проявляється той новий зародок, який пізніше розвивається у трагедію та драматичний дитирамб. Образний розв'язок цього дає нам сама давнина, коли вона на своїх барельєфах, гемах і т. д. ставить поряд *Гомера* і *Архілоха* як праотців і факелоносців грецької поезії з чітким чуттям того, що лише цих двох можна вважати вповні й однаково оригінальними натурами, з яких струменить полум'яний потік на весь наступний грецький світ. Гомер, заглиблений у себе старезний сновидець, тип аполлонійного, наївного митця, зі здивуванням поглядає на пристрасну голову дико гнаного крізь існування, войовничого служника муз Архілоха; а новітня естетика змогла, тлумачачи, додати лише те, що тут «об'єктивному» митцеві протиставлений перший «суб'єктивний». Нам від цього тлумачення небагато користі, оскільки ми знаємо суб'єктивного митця лише як поганого митця й у кожному виді та рівні мистецтва передовсім вимагаємо подолання суб'єктивного, звільнення від «Я» і мовчання будь-якої індивідуальної волі та пристрасності й ніколи не можемо без об'єктивності, без чистого незацікавленого споглядання повірити в найменшу істинно-мистецьку творчість. Тому наша естетика мусить спочатку вирішити проблему, яким чином можливий «лірик» як митець: той, хто, за досвідом усіх часів, постійно говорить «я» і виспіває перед нами всю хроматичну гаму своїх пристрасностей і пождань. Саме цей Архілох, у порівнянні з Гомером, страхає нас криком ненависті та глуму, п'яними спалахами свого пождань: чи не є він, той, кого першим назвали суб'єктивним митцем, насправді не-митцем? Але ж звідки тоді пошанівок, виявлених йому, поетові, саме дельфійським оракулом, цим вогнищем «об'єктивного» мистецтва, у вельми знаменних висловах?

43

На процес власного поетизування *Шіллер* пролив світло навіть йому самому незрозумілим, але, здавалося би, безсумнівним пси-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

хологічним спостереженням; він ви знає, що в підготовчому до акту поетизування стані мав у собі та перед собою не ряд якихось образів із упорядкованою причиновою думкою, а радше якийсь *музичний настрій* («Спершу в мене немає чуття певного та виразного предмета; він витворюється лише пізніше. Усьому передус є певний музичний настрій душі, й лише після цього у мене з'являється поетична ідея»). Долучимо тепер до цього найважливіший феномен усієї античної лірики, а саме повсюдно визнану природною поєднаністю, навіть ідентичністю *лірика з музикантом*, порівняно з якою наша новітня лірика виглядає образом божества без голови, – отож тепер ми можемо, на основі нашої викладеної вище естетичної метафізики, пояснити собі лірика наступним чином. Напочатку він, як діонісійний митець, повністю зливається з Праєдиним, його болем і суперечністю, й відтворює образ цього Праєдиного як музику, а тому остання правомірно була названа повторенням світу і вторинним зліпком із нього; але тепер ця музика знову стає для нього видимою в *алегоричному снаобразі*, під аполлонієм впливом сну. Те позбавлене образів і понять відображення праболю в музиці з його звільненням у видимості тепер створює друге віддзеркалення як окрему алегорію чи приклад. Від своєї суб'єктивності митець відмовився вже в діонісійному процесі: образ, який показує йому тепер його снієть із серцем сніту, є сценою сну, що втілює ті прасуперечність і прабіль разом із прарадістю видимості. Отож «Я» лірика звучить із безодні буття: його «суб'єктивність», у значенні новітніх естетиків, є лише уявою. Коли Архілох, перший грецький лірик, проголошує свою шалену любов і водночас зневагу до дочок Лікамба, то не його пристрасть танцює перед нами в оргіастичному хмелю, а ми бачимо Діоніса та його менад. бачимо, як сп'янілий мрійник Архілох схилився для сну – як Еврїпід у «Бахусянках» описує нам сон на високому альпійському пасовищі під полудневим сонцем, – і ось до нього підходить Аполлон і торкається його лавром. Тепер діонісійно-музичне зачарування сплячого неначе розсипає довкола себе образні іскри, ліричні вірші, які в їхньому найвищому розвитку називаються трагедіями та драматичними дитирамбами.

РОЗДІЛ 5

Пластик і водночас споріднений із ним епік заглиблені у чисте споглядання образів. А діонісійний музикант без жодного образу є лише самим прабодем і його правідгомоном. Ліричний геній відчуває, як із містичних станів самовідчуження та єдності зростає той світ образів і алегорій, який має цілком інші забарвлення, причиновість і швидкість, аніж той світ пластика й епіка. Тоді як останній із радісним затишком живе в цих образах і лише в них, не втомлюючись залюблено споглядати їх у найдрібніших рисах, коли навіть образ розгніваного Ахілла є для нього лише образом, глївним виразом якого він насолоджується зі сонною радістю від видимості – так що він захопений цим дзеркалом видимості від поєднання та злиття зі своїми образами, – образи лірика, навпаки, є нічим іншим, як *ним* самим і лише ніби різними його об'єктивациями, через що він як рухомий центр того світу має право сказати: «Я». Втім, ця я-властивість не є такою ж, як у недремної, емпірично-реальної людини, а є взагалі єдиною, істинно суцєю та вічною, закладеною в основі речей я-властивістю, через відображення якої ліричний геній проникає поглядом у ту основу речей. Тепер уявімо собі, як він посеред цих відображень бачить і *самого себе* як не-генія, тобто свого «суб'єкта», все згромадження суб'єктивних пристрастей і порухів волі, спрямованих на певний і, як видається йому, реальний предмет; якщо ж і тепер здається, ніби ліричний геній і поєднаний із ним не-геній є єдиним цілим і перший немовби промовляє про себе згадане слівце «я», то тепер ця видимість уже не зможе ввести нас в оману так, як вона, без сумніву, обдурила тих, хто визначив лірика як суб'єктивного поета. Насправді ж Архілох, який згорає від пристрастей, кохає та ненавидить, є лише візією генія, котрий уже є не Архілохом, а світовим генієм, і котрий символічно висловлює свій прабіль у тій алегорії про Архілоха-чоловіка, – тоді як той Архілох-чоловік, який суб'єктивно бажає та прагне, взагалі ніколи не може бути поетом. Та й узагалі не потрібно, щоби лірик бачив перед собою саме лише феномен Архілоха-чоловіка як відображення вічного буття; і трагедія доводить те, як далеко може відійти світ візії лірика від того справді найближчого феномену.

45

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

46 *Шопенгауер*, який не приховував од себе труднощі, що їх створює лірик для філософського мистецтвобачення, вважає, ніби знайшов вихід, яким я не можу скористатися разом із ним, хоча йому одному, в його глибокодумній метафізиці музики, й було дано в руки засіб для остаточного усунення тих труднощів, що, врешті, я, як вважаю, і здійснив тут у його дусі та на його честь. Він же властивою пісні сутністю називає таке [Світ як воля й уявлення, I, 295]: «Суб'єкт волі, тобто власне воління, є тим, що сповнює свідомість співця, часто як вивільнене, вдоволене воління (радість), але ще частіше – як стримуване (скорбота), завжди як афект, пристрасть, збуджений стан душі. Зате поряд із цим і волночас через вигляд довколишньої природи співець усвідомлює себе суб'єктом чистого, безвольного пізнання, незворушний, блаженний спокій якого тепер контрастує з натиском завжди обмеженого, все ще мізерного воління: відчуття цього контрасту, цієї взаємодії, і є тим, що виражається в цілісності пісні і що є сутністю ліричного стану взагалі. У ньому до нас ніби підходить чисте пізнання, щоби порятувати нас від воління та його натиску, а ми йдемо за ним, та лише на мить: знову і знову воління, згадка про наші особисті цілі виривають нас зі спокійного споглядання; але й із воління раз у раз виமானює нас близька краса довкілля, в якій нам пропонує себе чисте безвольне пізнання. Тому-то в пісні та ліричному настрої так дивно змішуються воління (особистий інтерес мети) і чисте споглядання довкілля, що пропонує себе: шукаються і уявляються відношення між ними; суб'єктивній настрій, афектація волі, через рефлекс повідомляє побаченому довкіллю своє забарвлення, а воно йому – своє: справжня пісня є відбитком усього цього настільки змішаного та повідомлюваного душевного стану».

47 Хто міг би не помітити в цьому описі того, що лірика тут характеризується як не зовсім досягнуте, неначе у стрибку, мистецтво, що рідко досягає мети, навіть як напівмистецтво, *сутність* якого мала би полягати в тому, що воління та чисте споглядання, тобто неестетичний і естетичний стани, дивно перемішані між собою? Ми ж радше стверджуємо, що вся ця протилежність, згідно з якою як мірилом вартості все ще ділить мистецтва Шопенгауер,

РОЗДІЛ 6

протилежність суб'єктивного й об'єктивного, взагалі неприпустима в естетиці, бо суб'єкта, індивіда, котрий воліє і прямує до власної егоїстичної мети, можна уявити лише супротивником, а не витокком мистецтва. А оскільки суб'єкт є митцем, то він уже став вільним від своєї індивідуальної волі й немовби медіумом, через якого єдиний істинно суший суб'єкт святкує своє звільнення у видимості. Адже, для нашого приниження *та* звеличення, ми насамперед мусимо з'ясувати для себе те, що вся ця комедія мистецтва розігрується взагалі не для нас, приміром, для нашого виправлення й освіти, що ми навіть не є справжніми творцями цього світу мистецтва, — але ми таки маємо право припускати щодо себе те, що для його справжнього творця ми є вже образами та мистецькими проєкціями і що наша вища гідність полягає у значенні мистецьких творів, бо існування *та* світ є вічно виправданими лише як *естетичний феномен*, тоді як наше уявлення про це наше значення, звісно, мало чим відрізняється від того, яке мають намальовані на полотні воїни про зображену на ньому битву. Відтак усе наше художнє знання є, по суті, цілком ілюзорним, бо ми, знаючи, не є посланими й ідентичними з тією істотою, котра як єдиний творець і глядач тієї комедії мистецтва приносить собі вічну насолоду. Лише доки геній в акті мистецького зачаття зливається з тим прамитцем світу, доти він депо знає про вічну сутність мистецтва, бо в тому стані він у чудесний спосіб уподібнюється моторошному образу казки, який може повертати очима та дивитися на самого себе; тепер він є водночас суб'єктом і об'єктом, водночас поетом, актором і глядачем.

48

6

Стосовно Архілоха вчені дослідження виявили, що він увів *народну пісню* в літературу і що лише завдяки цьому вчинку він посів те єдине місце поряд із Гомером у загальній оцінці греків. Але чим є народна пісня на відміну від цілком аполлонійного епосу? Чим іншим за *regrettable vestigium* поєднання аполлонійного та діонісійного! Її величезне поширення, що охоплює всі народи та безперестанку зростає в усе нових породженнях, є для нас свідченням

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

того, наскільки сильний той мистецький подвійний порив природи, який залишає свої сліди в народній пісні аналогічно до того, як оргіастичні рухи народу увічнюються в його музиці. Так, мало би бути історично обгрунтованим те, що кожен багатий народними піснями продуктивний період був водночас найсильніше збуджуваним діонісійними потоками, які ми завжди мусимо розглядати як підґрунтя і передумову народної пісні.

Утім, народна пісня є для нас передусім музичним дзеркалом світу, первинною мелодією, яка тепер шукає для себе паралельного явища сну та висловлює його в поезії. *Мелодія відтак є першим і загальним*, через що вона може зазнати кількох об'єктивацій у кількох текстах. Вона також найважливіша та найнеобхідніша в наївній оцінці народу. Мелодія породжує поезію зі себе, причому постійно по-новому: нічого іншого і не хоче сказати нам *строфічна форма народної пісні*: я завжди зі здивуванням розглядав цей феномен, поки, врешті, не віднайшов цього пояснення. Хто погляне на зібрання народних пісень, наприклад, на «Чарівний ріжок хлопчини», з погляду цієї теорії, той віднайде незліченні приклади того, як мелодія, що безперервно народжується, розсіпає довкола себе іскри образів: у їхній барвистості, їхній раптовій мінливості, навіть шаленій стрімкості виявляється сила, вкрай чужа епічній видимості та її спокійній течії. З погляду епосу, цей нерівний і нерівномірний образний світ лірики слід просто засудити: саме так і вчинили урочисті епічні рапсоди аполлонійних свят в епоху Терпандра.

Отож, у поетичній творчості народної пісні ми бачимо найбільше зусилля мови до *наслідування музики*: тому з Архілохом розпочинається новий світ поезії, що у своїй найглибшій основі суперечить Гомеровому. Цим самим ми означили єдино можливе відношення між поезією та музикою, словом і звуком: слово, образ, поняття шукає аналогічного до музики виразу і тепер відчуває на собі могутність музики. У цьому сенсі в історії мови грецького народу ми можемо розрізняти дві головні течії, залежно від того, чи мова наслідувала світ явищ і образів, чи світ музики. Вдумаймося тільки глибше в мовну відмінність барви, синтаксичної будови,

словесного матеріалу в Гомера та Піндара, щоби зрозуміти значення цієї протилежності; при цьому кожному стане виразно зрозуміло, що між Гомером і Піндаром мусили прозвучати *оргіастичні мелодії сопілки Олімпу*, які ще в епоху Арістотеля, серед незрівнянно розвинутішої музики, вабили до п'яного захвату й у своєму першочинному впливі, вочевидь, слонукали до наслідування всі поетичні засоби вислову тогочасних людей. Я нагадаю тут про відомий сучасний феномен, який із погляду нашої естетики видається обурливим. Ми постійно переживаємо те, як якась симфонія Бетговена спонукає окремих слухачів до образних висловлювань, навіть якщо й зіставлення різних породжених звуковим твором образних світів виглядає вельми фантастично строкатим, навіть суперечливим: ніпочувати свою вбогу дотепність над такими зіставленнями і при цьому не помічати феномену, справді вартого з'ясування, цілком у дусі цієї естетики. І навіть якщо поет звуків говорив образами про якусь композицію, коли він, наприклад, назвав симфонію пасторальною і одну з її частин «Сценою біля струмка», а другу «Веселим зібранням земляків», то і це є лише алегоричні, народжені з музики уявлення, а не наслідувані предмети музики, – уявлення, які під жодним оглядом не можуть навчати нас *діонісійного* змісту музики, які навіть не мають жодної особливої вартості порівняно з іншими образами. Тепер нам потрібно перенести цей процес розрядження музики в образах на молодечо-свіжу, мовотворчу народну масу, щоби здогадатися, як виникає строфічна народна пісня як уся мовна спроможність збуджується новим принципом наслідування музики.

Отже, якщо ми можемо розглядати ліричну поезію як наслідувальне висвітлення музики в образах і поняттях, то тепер можемо і шпигати: «Як виглядає музика в дзеркалі образності й понять?» *Вона виглядає як воля*, в Шопенгауєровому сенсі цього слова, тобто як протилежність до естетичного, суто споглядального, безвольного настрою. Тут слід так чітко, як лише це можливо, розрізняти поняття сутності й поняття явища: бо, за своєю суттю, музика ніяк не може бути волею, тому що тоді її слід було би зовсім шпигати з царини мистецтва – оскільки воля є власне чимось несе-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

51 тетичним, – але вона виглядає волею. Бо для вираження її явища в образах лірикові потрібні всі порухи пристрасті, від шеноту прихильності до гуркоту шаленства; під прагненням до розмови про музику в аполлонійних алегоріях він розуміє цілу природу та себе в ній лише як вічне воління, жадання, прагнення. Та оскільки він тлумачить музику в образах, то сам перебуває в тиші морського спокою аполлонійного мислення, в якому би рухомому сум'ятті та натиску не перебувало довкола нього все, що він споглядає через медіум музики. Навіть коли він через той же медіум дивиться на себе самого, то його власний образ постає перед ним у стані невдоволеного почуття: його власні воління, прагнення, стогін, тріумфування є для нього алегорією, з допомогою якої він витлумачує собі музику. Це – феномен лірика: як аполлонійний геній він інтерпретує музику через образ волі, тоді як сам, повністю звільнений від пожадливості волі, є чистим незатьмареним сонячним оком.

Усі ці роздуми міцно притримуються того, що лірика є настільки ж залежною від духу музики, як і сама музика, в її цілковитій необмеженості, не *потребує* образу та поняття, а лише *терпить* їх поряд зі собою. Поезія лірика не може сказати нічого такого, що в найбільшій загальності та всечинності не перебувало б уже в музиці, яка примусила його до образної мови. Саме тому світову символіку музики аж ніяк не схопиш вичерпно із допомогою мови, бо перша символічно вказує на прасуперечність і прабільу у серці Праєдиного і тим самим символізує сферу, яка є вищою та передує будь-якому явищу. Що більше, стосовно неї будь-яке явище є лише алегорією: тому *мова* як орган і символ явищ ніколи та ніде не може вивернути назовні найглибше нутро музики, але завжди, коли намагається наслідувати музику, залишається тільки в поверховій дотичності з нею, тоді як глибинний сенс музики не можна набли-
52 зити до нас будь-яким ліричним красномовством ані на крок.

7

Зараз ми мусимо залучити на допомогу всі дотепер розкриті мистецькі принципи, щоби не заплутатись у лабіринті, яким ми мусимо назвати *витоки грецької трагедії*. Я гадаю, що не

РОЗДІЛ 7

буде нісенітницею сказати, що проблема цих витоків досі ще навіть серйозно не ставилася, не кажучи вже про її вирішення, як би часто й у яких комбінаціях летючі клаптики античного переказу не зшивалися і не розривалися знову. Цей переказ говорить нам із цілковитою рішучістю, що трагедія виникла з трагічного хору і первісно була нічим іншим, окрім хору: звідси й походить наше зобов'язання зазирнути в серце цього трагічного хору як справжньої прадрами, не задовольняючись при цьому поширеними мистецькими мовними зворотами, що, мовляв, хор є ідеальним глядачем або ж репрезентує народ, супроти княжого регіону сцени. Якою близькою не виглядала би завдяки вислову Арістотеля та остання згадана думка пояснення, яка для багатьох політиків звучить так піднесено – немов демократичні атеняни в народному хорі представили незмінний звичаєвий закон, який завжди має рацію супроти пристрасних вибухів і непогамованості королів, – усе ж до первісної формації трагедії вона не має жодного стосунку, оскільки все те протиставлення народу та князя й узагалі вся політико-соціальна сфера не входять до тих суто релігійних витоків; але і щодо відомої нам класичної форми хору в Есхіла та Софокла ми би вважали блюзнірством говорити тут про передчуття «конституційного народного представництва», хоч інші й не побоялися такого блюзнірства. Античні державні устрої не знають конституційного народного представництва in pte і та, гадаю, навіть не «передчували» його у своїй трагедії.

53

Значно відомішою за це політичне пояснення хору є думка А. В. Шлегеля, який пропонує нам розглядати хор як певне втілення й екстракт глядацької юрби, як «ідеального глядача». Це бачення в зіставленні з історичним переказом про те, що первісно трагедія була тільки хором, виявляється тим, чим воно і є: сирим, ненауковим, хоч і блискучим твердженням, яке набуло блиску лише через свою сконцентровану форму вислову, через справді германське упередження щодо всього, що зветься «ідеальним», і через наше миттєве здивування. Ми ж дивуємося, шойно порівнявши добре відому нам театральну публіку з тим хором, і запитуємо себе, а чи взагалі можливо виідеалізувати з цієї публіки щось ана-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

логічне до трагічного хору. Потай ми це заперечуємо і дивуємося тепер як і з зухвалості Шлегелевого твердження, так і з цілком відмінної природи грецької публіки. Адже ж ми постійно вважали, що справжній глядач, ким би він не був, мусить завжди усвідомлювати, що перед ним твір мистецтва, а не емпірична реальність, тоді як трагічний хор греків змушений був у сценічних постатях ви знавати живих істот. Хор океанід вважає, що справді бачить перед собою титана Прометея і трактує сам себе таким же реальним, як і бога сцени. І найвищим та найчистішим видом глядача мав би бути той, хто, подібно до океанід, визнає Прометея тілесно наявним і реальним? І ознакою ідеального глядача мало би бути те, що він біжить на сцену та рятує бога від його мук? Ми вірили в естетичну публіку і вважали окремого глядача тим обдарованішим, чим краще він був здатен сприймати мистецький витвір як мистецтво, тобто естетично; а тепер Шлегелів вислів натякав нам на те, що досконалий, ідеальний глядач дозволяє світу сцени впливати на себе зовсім не естетично, а тілесно-емпірично. Ох ті греки! – зітхаємо ми; вони ж руйнують нам усю нашу естетику! Втім, звикнувши до цього, ми повторювали Шлегелевий вислів щоразу, коли заходила мова про хор.

Але той такий однозначний переказ свідчить тут проти Шлегеля: сам хор, без сцени, тобто примітивна форма трагедії, і той хор ідеальних глядачів не вживаються одне з одним. Що би то був зарід мистецтва, який виводився б із поняття глядача і справжньою формою якого повинен був би вважатися «власне глядач». Глядач без вистави – безглузде поняття. Ми боїмося, що народження трагедії не слід виводити ні з високої поваги до звичаєвої інтелігентності маси, ні з поняття безвидовищного глядача і вважаємо цю проблему надто глибокою, щоби до неї можна було хоча би діткнутися такими плоскими способами бачення.

Незмірно вартісніше розуміння значення хору виявив уже Шіллер у знаменитій передмові до «Нареченої з Мессіни», який бачив хор живим муром, що його зводить докола себе трагедія, щоби цілком відгородитися від дійсного світу і зберегти свій ідеальний ґрунт і свою поетичну свободу.

Шіллер бореться цією своєю головною зброєю супроти заяло-
женого поняття природного, супроти ілюзії, яка є загальною вимо-
гою у драматичній поезії. Хоч і сам день у театрі є лише штучним,
архітектура лише символічною, а метрична мова має ідеальний
характер, загалом усе ще панує хибна думка: адже недостатнім є
те, що справжню сутність усієї поезії лише терплять як постичну
свободу. Запровадження хору є рішучим кроком, яким відкрито і 55
чесно оголошується війна всьому натуралізму в мистецтві. Для
такого способу бачення, як мені здається, наша впевнена у своїй
перевазі епоха вживає зневажливе означення «псевдоідеалізм». Я
боюся, що ми, при нашій теперішній повазі до природного та
дійсного, досягли протилежного будь-якому ідеалізму полюсу,
особливо у сфері кабінету воскових фігур. Навіть і в них присутнє
мистецтво, як і в певних улюблених романах сучасності: лише не
катуйте нас претензією на те, що цим мистецтвом було подолано
Гете-Шіллеровий «псевдоідеалізм».

Звичайно, «ідеальним» був той ґрунт, яким, згідно з правиль-
ним баченням Шіллера, зазвичай мандрував грецький хор сатирів,
хор первісної трагедії, і який високо підносився над дійсними
шляхами смертних. Грек змайстрував для цього хору легкий під-
вищений поміст вигаданого *природного стану* і поставив на нього
вигаданих *природних істот*. Трагедія виросла на цьому фундаменті
та, звичайно, вже лише тому від самого початку була позбавлена
марудного портретування дійсності. При цьому все ж не є сва-
вільно витворений фантазією між небом і землею світ; що більше,
світ, який володіє такою ж реальністю й імовірністю, як і Олімп
разом із його мешканцями для віруючого елліна. Сатир як діоні-
сійний хоревт живе в релігійно визнаній дійсності під санкцією міту
і культу. А те, що з нього починається трагедія та що з нього про-
мовляє діонісійна мудрість трагедії, є тут для нас таким самим див-
ним феноменом, як і взагалі виникнення трагедії з хору. Можливо,
ми отримаємо вихідну точку міркування, якщо я висуну твер-
дження, що сатир, вигадана природна істота, відноситься до куль-
турної людини так, як діонісійна музика – до цивілізації. Про ос-
танню Ріхард Вагнер говорить, що музика її знищує так, як денне 56

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

світло – сяйво лампи. Подібно, я думаю, грецька культурна людина почувалася знищеною перед обличчям хору сатирів: і першою дією діонісійної трагедії є те, що держава та суспільство, взагалі всі провали між людиною і людиною відступають перед могутнім чуттям єдності, яке повертає до серця природи. Метафізична втіха – з якою, як я вже тут натякав, нас відпускає кожна справжня трагедія, – що життя в основі речей, незважаючи на всю мінливість явищ, є незнищено-могутнім і радісним, ця втіха з тілесною виразністю з'являється як хор сатирів, як хор природних істот, котрі, здавалося би, незнищено живуть поза цивілізацією та, незважаючи на всю мінливість поколінь та історії народів, залишаються незмінними.

Цим хором втішається глибокодумний і сдиноздатний на найвитонченіше та найважче страждання еллін, який гострим поглядом вдивлявся у страхітливе дійство нищення в так званій світовій історії, а також у жорстокість природи, і йому загрожує туга за буддійським запереченням волі. Його рятує мистецтво, а через мистецтво для себе його рятує життя.

Адже екстатичність діонісійного стану з його нищенням звичайних перепон і меж існування містить у собі протягом його тривання *летаргійний* елемент, у який занурюється все особисто пережите в минулому. Таким чином, ця прірва забуття відділяє один від одного світи повсякденної та діонісійної дійсності. Втім, щойно та повсякденна дійсність знову проникає у свідомість, як вона сама починає сприйматися з огидою; аскетичний настрій, що заперечує волю, є плодом тих станів. У цьому сенсі діонісійна людина подібна до Гамлета: обоє одного разу по-справжньому зазирнули в сутність речей, вони *пізнали*, і їм стала огидною дія; бо їхні вчинки не можуть нічого змінити у вічній сутності речей, їм видається смішним і ганебним те, що від них вимагають знову налагодити розхитаний світ. Пізнання вбиває дію, для якої властива огорненість ілюзією, – це вчення Гамлета, але не та дешева мудрість Ганса-мрійника, який із надміру рефлексії, неначе з надміру можливостей, не доходить до справи; не рефлексія, ні! – справжнє пізнання, вдивляння в жалюиву істину переважає кожен мотив, що

РОЗДІЛ 8

спонукає до дії, як у Гамлета, так і в діонісійної людини. Тепер уже не допомагає жодна втіха, тут сягає далі за світ після смерті й навіть за богів, заперечується саме існування разом із його осяйним відображенням у богах чи у безсмертному потойбіччі. Свідома лобачевої колісць істини, людина всюди спостерігає тепер лише жахливе й абсурдне буття, тепер вона розуміє символічне в долі Офелії, тепер вона пізнає мудрість лісового бога Сілена: її нулить.

Тут, у цій найбільшій небезпечі волі, наближається *мистецтво*, як рятівна, обізнана у щіленні чаклунка; лише воно здатне перетворити ці знудливі думки про жахливе й абсурдне існування на уявлення, з якими можна жити: ними є *піднесене* як мистецьке приборкання жахливого та *комічне* як мистецьке розрядження огиди абсурдного. Сатиричний хор дитирамба є рятівним вчинком грецького мистецтва; в зіткненні зі серединним світом цих діонісійних супутників вичерпали себе описані вище напади.

8

Обоє, сатир та ідилічний пастух нашого новітнього часу, є породженнями туги, зверненої до первинного та природного; але ж як міцно і безстрашно схопив грек свою лісову людину, а як нерішуче та м'яко загравала модерна людина з прикрашеним образом витонченого, сопілкового, тенлітного пастуха! Природу, якої ще не торкнулося пізнання, в якій іще не зламано засуви культури. – ось що бачив грек у своєму сатирі, котрого через це ще не ототожнював із мавпою. Навпаки: це був праобраз людини, вияв її найвищих і найсильніших порухів, як захоплений мрійник, котрого зачудовує близькість бога, як співчутливий товариш, у котрому повторюється страждання бога, як провісник мудрості з глибин грудей природи, символ родового всевладдя природи, яке грек звик розглядати з побожним подивом. Сатир був чимось піднесеним і божественним: таким він мусив здаватися особливо болісно-заламаному погляду діонісійної людини. Грека б образив вимитий, несправжній пастух: на неприхованих і безтурботно величчя писемнах природи перебував його погляд із піднесенням вдоволенням; тут ілюзія культури була стерта з праобразу людини, тут відкри-

58

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

валася справжня людина, боролатий сатир, котрий радісно гукав до свого бога. Перед ним культурна людина маліла до брехливої карикатури. Також і стосовно цих початків трагічного мистецтва Шіллер був правий: хор – це живий мур супроти нападів дійсності, бо він – хор сатирів – відображає існування правдивіше, ближче до дійсності, повніше, ніж культурна людина, котра вважає себе взагалі єдиною реальністю. Сфера поезії лежить не поза світом, наче фантастична неможливість якогось поетичного мозку, – вона прагне бути цілковитою протилежністю, неприкрашеним виразом істини і саме тому мусить скинути зі себе оманливі шати тієї вигаданої дійсності культурної людини. Контраст цієї справжньої природної істини та культурної брехні, що видає себе за єдину реальність, подібний до контрасту між вічним осердям речей, самою річчю, та цілим світом явищ: і як трагедія з її метафізичною втіхою вказує на вічне життя того осердя існування при невпинній загибелі явищ, так уже сама символіка сатиричного хору в алегорії виражає те правідношення між самою річчю та явищем. Той ідилічний пастух модерної людини є лише портретом суми освітницьких ілюзій, яку вона вважає природою; діонісійний грек хоче істини та природи в її найвищій силі – він почувається перствореним на сатира.

Охоплена мареннями юрба прислужників Діоніса тріумфує під дією таких настроїв і знань, могутність яких зачарувала їх на власних очах так, що їм видається, ніби вони бачать себе відновленими геніями природи, сатирами. Пізніший склад трагічного хору є штучним наслідуюванням того природного феномена: та в ньому став необхідним поділ на діонісійних глядачів і діонісійних зачарованих. Тільки при цьому мусимо завжди мати на увазі, що публіка аттичної трагедії впізнавала себе в хорі оркестри, що насправді не було жодної протилежності між публікою та хором, бо все є лише великим піднесеним хором сатирів, котрі танцюють і співають, або тих, кого репрезентують ці сатири. Шлегелів вислів мусить тут відкритися нам у глибшому сенсі. Хор є «ідеальним глядачем», оскільки він єдиний *споглядач*, споглядач світу видінь сцени. Глядацька публіка, якою ми її знаємо, була невідомою для греків: кожен у їхніх театрах при терасовій будові глядацьких місць, які

підносилися концентричними дугами, ми узагалі *не помічати* всього культурного світу довкола себе й у насиченому спогляданні уявляти себе самим хоревтом. Після цього бачення ми маємо право назвати хор, на його примітивній сходинці у пратрагедії, само-віддзеркаленням діонісійної людини: цей феномен можна найвиразніше пояснити через процес актора, котрий, якщо він має справжнє обдарування, бачить, як образ тієї ролі, яку він має зображати, зависає, мало не відчутний на дотик, у нього перед очима. Хор сатирів – це насамперед візія діонісійної маси, а світ сцени, знову ж таки, – візія цього хору сатирів: сила цієї візії достатньо потужна, щоби зробити погляд тупим і несприйнятливим до вражень від «реальності», до освічених людей, котрі розсілися довкола на місцях для глядачів. Форма грецького театру нагадує усамітнену гірську долину: архітектура сцени виглядає осяйною картиною хмар, яку бахусянки, котрі з'юрмились у горах, бачать із верхів'їв як чудову оправу, в центрі якої їм відкривається образ Діоніса.

Це мистецьке праявище, яке ми тут висловлюємо для пояснення трагедійного хору, при нашому вченому уявленні про елементарні мистецькі процеси, майже непристойне; тоді як ніщо не може бути прийнятнішим за те, що поет є лише тоді поетом, коли бачить себе оточеним постатями, котрі живуть і діють перед ним і в найглибшій сутності котрих він заглядає. Через одну притаманну нам слабкість модерного обдарування ми схильні уявляти собі естетичний прафеномен надто складним і абстрактним. Метафора для справжнього поета – не риторична фігура, а образ-заміщення, який він дійсно бачить на місці якогось поняття. Характер не є для нього якоюсь скомпонованою зі зібраних звідусіль окремих рис цілісністю, а живою особою, котра невідступно живе перед його очима і котра від такої самої візії маляра відрізняється лише невпинним триванням життя й дії. Чому описи Гомера зриміші за описи інших поетів? Тому що він значно більше споглядає. Ми говоримо про поезію так абстрактно, тому що ми всі зазвичай погані поети. В основі своєї естетичний феномен простий; потрібно лише мати здатність постійно бачити живу гру та жити в постійному оточенні юрми духів – і ти поет; потрібно лише відчути по-

60

61

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

тяг до того, щоби перетворити самого себе та промовляти з інших тіл і душ – і ти драматург.

Діонісійне збудження златне передати нілій масі це мистецьке обдарування бачити себе оточеним такою юрбою духів і вміти почуватися внутрішньо посланим із нею. Цей процес трагічного хору є *драматичним* феноменом: перед собою бачити себе перетвореним і діяти тепер так, ніби ти справді ввійшов в інше тіло, в інший характер. Цей процес стоїть на початку розвитку драми. Тут є щось інше, ніж рапсод, котрий не зливається зі своїми образами, а, неначе маляр, спостережливим оком бачить їх поза собою; тут уже є відмова від індивіда через заглиблення в чужу природу. Цей феномен з'являється епідемічно: цілий натовп відчувається зачарованим у такий спосіб. Тому дитирамб сутнісно відрізняється від будь-якого іншого хорового співу. Діви з лавровими галузками в руках урочисто крокують до храму Аполлона та при цьому виспівують процесійну пісню, залишаючись тими, ким вони є і зберігаючи свої імена, – натомість дитирамбічний хор є хором преображених, котрі геть забули своє громадянське минуле, своє соціальне становище: вони позачасові слуги свого бога, котрі живуть поза будь-якими суспільними сферами. Уся інша хорова лірика еллінів є лише неймовірним посиленням аполлонійного в окремого співця; тоді як у дитирамбі перед нами постає громада несвідомих акторів, котрі бачать одні одних преображеними.

62 Ця зачарованість – передумова всього драматичного мистецтва. У ній діонісійний мрійник бачить себе сатиром і, *знову ж таки як сатира, споглядає бога*, тобто у своєму перетворенні він бачить нову візію поза собою як аполлонійну довершеність його стану. З цим новим видінням драма стає досконалою.

Згідно з цим знанням, ми мусимо розуміти грецьку трагедію діонісійним хором, який постійно по-новому розряджається в аполлонійному світі образів. Отож ті хорові партії, якими перенесена трагедія, є певним чином материнським лоном цілого, так званого діалогу, тобто всього сценічного світу, справжньої драми. У кількох послідовних розрядженнях ця праснова трагедії випромінює ту візію драми, яка є виключно сновивом і тому має епічну

природу, та, з іншого боку, як об'єктивація діонісійного стану являє собою не аполлонійний порятунок у видимості, а навпаки – розбивання індивіда та його об'єднання з прабуттям. Отож драма є аполлонійним утіленням діонісійних пізнань та впливів і цим, наче жахливим проваллям, відділена від епосу.

Хор грецької трагедії, символ усієї діонісійно збудженої маси, знаходить у цьому нашому спостереженні своє повне пояснення. Тоді як ми, при звичайшість до позиції хору на модерній сцені, особливо оперного хору, зовсім не могли зрозуміти, яким чином той трагічний хор греків мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню «дію» – про що виразно говорить переказ, – тоді як ми знову-таки з тією переданою високою важливістю і первинністю не могли поєднати того, чому він усе-таки складається лише з низьких службових істот, первинно навіть із цапоподібних сатирів, тоді як оркестра перед сценою назавжди залишилася для нас загадкою, то тепер ми дійшли до розуміння того, що сцена разом із дією була задумана, ґрунтовно та первинно, лише як *візія*, що єдиною «реальністю» є саме хор, який творить зі себе видіпня та говорить про нього всією символікою танцю, звуку і слова. Цей хор бачить у своїй візії його пана та майстра Діоніса, і тому є відвічно хором-*прислужником*: він бачить, як цей бог страждає та звеличується, і тому сам не *діє*. При цьому становищі, щодо бога повністю службовому, він таки є найвищим, тобто діонісійним, виразом *природи* й тому, як і вона, в натхненні виголошує слова оракула та мудрості: як *співстраждалець* він є водночас і *мудрим*, провіщаючи істину зі серця світу. Так постає та фантастична і настільки відразлива фігура мудрого та натхненого сатира, котрий водночас є «простаком», на противагу богові – відображенням природи та її найсильніших потягів, навіть її символом, і водночас провісником її мудрості й мистецтва: музикант, поет, танцюрист і духовидець в одній особі.

Діоніс, справжній сценічний герой і центр візії, згідно з цим пізнанням та переказом, спочатку, в найдавнішому періоді трагедії, не є насправді присутнім, а лише уявляється присутнім: тобто первісно трагедія є лише «хором», а не «драмою». Пізніше таки ро-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

64 битися спроба показати бога реальним і подати образ візії разом із преображаючим обрамленням, видимим для кожного ока; цим самим розпочинається «драма» у вузчому сенсі. Тепер дитирамбічний хор отримує завдання діонісійно зворушити глядачів до такого ступеня, щоби вони, коли на сцені з'явиться трагічний герой, бачили не злегка замасковану людину, а немовби з їхнього власного зачарування породжену постать візії. Уявімо собі Адмета, який у глибокій задумі згадує свою нещодавно померлу дружину Алкесту і терзає себе в духовному спогляданні її – як раптом до нього при- водять подібну буловою та ходою завуальовану жінку; уявімо собі його раптовий тремтливий неспокій, його бурхливе порівнюван- ня, його інстинктивну переконаність – тоді ми матимемо аналог до того почуття, з яким діонісійно збуджений глядач бачив появу на сцені бога, з чийми стражданнями він уже поєднався. Він мимоволі переносив образ бога, який магічно мерехтів перед його душею, на ту замасковану постать і ніби розчиняв її реальність до примарної недійсності. Це – аполлонійний стан сну, в якому світ дня завуальо- вується і новий світ, виразніший, зрозуміліший, більш захопливий, аніж той, та все ж подібніший до тіні, в постійній зміні по-новому народжується перед нашим оком. Відповідно до цього ми розпізнає- мо у трагедії наскрізну стильову протилежність: мова, барва, рух- ливість, динаміка мови розходяться в діонісійній ліриці хору, з од- ного боку, та в аполлонійному сносвіті сцени – з іншого як цілком окремі сфери вираження. Аполлонійні явища, в яких об'єктивуєть- ся Діоніс, уже не є «вічним морем, мінливим плетивом, палаючим життям», якою є музика хору, вже не є тими лише відчуттєвими, ще не згущеними в образи силами, в яких натхненний служник Діоніса відчуває близькість бога: тепер зі сцени промовляють виразність і стійкість епічного формотворення, тепер Діоніс промовляє не через стихії, а як епічний герой – майже мовою Гомера.

9

Усе, що в аполлонійній частині грецької трагедії, в діалозі, виходить на поверхню, виглядає просто, прозоро, гарно. У цьому сенсі діалог є відображенням еліна, чия природа відкри-

вається в танці. бо в танці найвища сила є тільки потенційною, але виявляє себе у гнучкості й розкішності рухів. Тому мова Софоклових героїв дивує нас аполлонійною виразністю і ясністю, так що нам здається, ніби ми відразу заглядаємо до найглибиннішої основи їхньої сутності, вельми дивуючись, що дорога до цієї основи така коротка. Але якщо ми тимчасово відійдемо від характеру героя, що виступає на поверхню і стає видимим – який є в основі своїй нічим іншим, як кинутим на темну стіну світловим образом, тобто суцільним явищем, – і якщо ми, понад те, проникнемо в міт, який проектує себе в цих світлих віддзеркаленнях, то зненацька переживемо феномен, що перебуває у зворотному зв'язку з відомим оптичним феноменом. Коли після наполегливих спроб дивитися на сонце ми, засліплені, відвертаємося, то, наче цілющий засіб, перед нашими очима виникають темні кольорові плями: і навпаки, ті світлові образи Софоклових героїв, коротко – аполлонійці маски, – є необхідними породженнями погляду у внутрішнє та жахливе природи, ніби сьйливими плямами для зцілення зраненого жахіттями ночі погляду. Тільки в цьому сенсі ми маємо право вірити, що правильно схопили чітке та важливе поняття «грецької веселості»; тоді як на всіх шляхах і перехрестях сучасності ми постійно зустрічаємо хибно зрозуміле поняття цієї веселості як стану безпечного затишку.

Найстражденішу постать грецької сцени, нещасливого *Едіпа*, Софокл розумів як шляхетну людину, котра, незважаючи на її мудрість, приречена на помилку та скруту, але яка, врешті, через своє жахливе страждання, випромінює довкола себе магічну благодатну силу, що залишається дієвою навіть після смерті. Шляхетна людина не грішить, хоче нам сказати глибокодумний поет: хай від її вчинків загинуть усі закони, весь природний порядок і навіть звичасвий світ, але саме ці вчинки окреслюють вище магічне коло впливів, які засновують на руїнах знищеного поваленого старого світу світ новий. Це хоче сказати нам поет, оскільки він водночас є релігійним мислителем: як поет він спочатку показує нам дивовижно зав'язаний вузол процесу, який суддя повільно, ланку за ланкою, розв'язує на власну загибель; справжня елініська радість

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

від цієї діалектичної розв'язки така велика, що через це по всьому твору розходиться хвиля вищої веселості, яка раз у раз відбиває вістря жахливих передумов того процесу. В «Едіпі у Колоні» ми зустрічаємо таку саму веселість, але підняту до нескінченного про-світлення; заемученому надміром бідувань старцеві, котрий при всьому, що з ним відбувається, залишається тільки *страждальцем*, протиставляється надземна веселість, що сходить із божественної сфери й указує нам, що герой у його цілком пасивній настанові досягає найвищої активності, яка сягає далеко за межі його життя, тоді як його свідомі діяння та прагнення в попередньому житті привели його лише до пасивності. Тож перед смертним оком повільно розплітається нерозв'язно заплутаний вузол процесу притчі про Едіпа, і при цій божественній протилежності діалектики нас охоплює найглибша людська радість. Якщо цим поясненням ми віддали гідну данину поетові, то все ж може виникнути ще питання про те, чи цим вичерпується зміст міту: і тут виявиться, що все схоплення поета є нічим іншим, як саме тим світловим образом, який тримає перед нами цілюща природа після погляду в безодню. Едіп – убивця свого батька, чоловік своєї матері, Едіп – розгадувач загадок сфінкса! Про що ж говорить нам таємнича потрійність цих доленосних вчинків? Існує прадавнє, з походження перське народне повір'я, що мудрий маг може народитися лише від інцесту. Едіпа ж, який розв'язує загадки та бере шлюб із власною матір'ю, нам слід відразу інтерпретувати так, що там, де пророчі й магичні сили розбивають кайдани теперішнього та майбутнього, 67 непорушний закон індивідуалізації та взагалі справжні чари природи, там причиною мусила бути жахлива протиприродність, як-от інцест; бо ж як можна було би примусити природу видати її таємниці, якщо не через переможне протистояння їй, тобто через не-природне? Вираження цього пізнання я бачу в тій жаскій потрійності доль Едіпа – того, хто вирішив загадку природи, того дволикого сфінкса, – і мусить також зламати найсвятіші закони природи як убивця свого батька та чоловік своєї матері. Здавалося би, міт навіть хоче нам потайки нашептати те, що мудрість, а особливо діонісійна мудрість, є протиприродною потворою, що

РОЗДІЛ 9

той, хто своїм знанням скидає природу в безодню нищення, мусить відчувати цей розпад природи і на собі. «Вістря мудрості обертається супроти мудреця: мудрість є злочином проти природи», – такі страшні слова кидає нам міт, але еллінський поет, як сонячний промінь, торкається величної та страхітливої Мемнонової колони міту, і той зненацька починає звучати – Софокловими мелодіями!

Славі пасивності я тепер протиставлю славу активності, що осяває Есхілового *Прометея*. Те, що тут мав сказати нам мислитель Есхіл, але про що він як поет дозволяє нам лише здогадуватись у своєму алегоричному образі, – молодий Гете зумів розкрити в зухвалих словах свого Прометея:

Сиджу ось тут і творю я людей
За образом своїм,
Близьких мені за духом, щоб вони
Страждали і ридали,
Та в radoшах життя
На тебе не зважали,
Як я!

Людина, піднімаючись до титанічного, сама собі виборює свою культуру і примушує богів об'єднатися з нею, бо завдяки своїй самоздобутій мудрості вона тримає в руці їхню екзистенцію і її межі. Утім, найдивовижнішим у тій поемі про Прометея, яка, за головною думкою, насправді є гімном неблагочесності, є глибокий Есхіловий потяг до *справедливості*: незмірне страждання відважного «одинака», з одного боку, та нужденність богів, ба навіть перелачуття присмерку богів – з іншого, та могутність тих обох світів страждання, що підготвує до примирення, до метафізичної єдності. – все це найбільше нагадує центр і основне положення Есхілового світорозуміння, яке вбачає в Мойрі вічну справедливість, панівну над богами та людьми. При подиву гідній відвазі, з якою Есхіл ставить олімпійський світ на свої терези справедливості, ми мусимо нагадати собі те, що глибокодумний грек завжди мав у своїх містеріях непорушно міцне підґрунтя метафізичного

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

мислення та що всі свої напади скептицизму міг розрядити на олімпійцях. Грецький митець, особливо щодо цих богів, мав туманне почуття взаємозалежності, й саме в Есхіловому Прометеї це почуття символізується. Титанічний митець знайшов у собі вперту віру у власну здатність творити людей, а олімпійських богів – принаймні знищити: і це завдяки його вищій мудрості, яку, звичайно, він був змушений покутувати вічним стражданням. Чудова «здатність» великого генія, за яку навіть вічне страждання є надто малою платою, терпка гордість *митця* – це зміст і душа Есхілового постизування, тоді як Софокл у прелюдії до свого «Едіпа» затуляє переможну пісню *святого*. Але навіть і те тлумачення, яке дав Есхіл міту, не до кінця виміряло його дивну жаску глибини, – що більше, радість становлення митця, веселість мистецького творення, яка нехтує всі нещастя, є лише світлим образом хмар і неба, що віддзеркалюється на чорному озері скорботи. Сага про Прометея – споконвічна власність усієї арійської спільноти народів і документ їхнього дару глибокодумно-трагічного, й цілком імовірним може бути навіть те, що цей міт має для арійської сутності таке саме характеристичне значення, як міт про гріхопадіння – для семітської, і що між обома існує такий же рівень спорідненості, як між братом і сестрою. Передумовою того міту про Прометея є величезна цінність, яку наївне людство приписує *вогню* як справжньому паладіуму кожної зростаючої культури, – але те, що людина вільно послуговується вогнем і отримує його не лише через подарунок із неба як запалюючий спалах блискавиці та зігріваючий жар сонця, здавалося тим пралюдям-споглядальникам блюзнірством, пограбуванням божественної природи. І тому перша ж філософська проблема ставить болісну нездоланну суперечність між людиною та богом і підкочує її, наче кам'яну брилу, до воріт кожної культури. Найкраще та найвище, чого може причаститися людство, воно виборює через переступ, а тоді знову мусить прийняти його наслідки, тобто весь потік страждань і бід, який ображені небожителі насилають на людський рід, що шляхетно прагне вгору, бо мусять, – гірка думка, яка через *гідність*, якою вона наділяє переступ, дивно контрастує зі семітським мітом про

гріхопадіння, в якому цікавість, оманливе вдавання, звабливість, хтивість, коротко – ряд переважно жіночих афектів, трактувалися як джерело зла. Те, що вирізняє арійське уявлення, – це піднесений погляд на *активний гріх* як на справжню прометеївську чесноту, завдяки чому було водночас знайдено етичне підґрунтя песимістичної трагедії як *виправдання* людського зла, а саме: як людської провини, так і розплати за неї стражданням. Несчастя в сутності речей – його споглядальник-арієць не схильний долати мудруванням, – суперечність у серці світу відкриваються йому як змішання різних світів, наприклад божого та людського, кожен із яких як індивід правий, але як окремий поряд із іншим повинен страждати через свою індивідуацію. При героїчному пориві окремого до загального, при спробі подолати чари індивідуалізації та самому захотіти стати *єдиною* світовою істотою він відчуває на собі приховану в речах прасуперечність, тобто чинить переступ і страждає. Таким чином, арійці уявляють собі переступ чоловіком, а семіти гріх – жінкою: так, як і прапереступ вчинив чоловік, а прагріх – жінка. Утім, хор вільом свідчить:

70

Приблизно виглядає так:
Сто кроків зробить жінка, та,
Хоч поспішає цілий вік,
Стрибок – і перший чоловік.

Хто розуміє це найглибше осердя саги про Прометея – а саме ту заповідану індивідові з титанічним прагненням необхідність переступу, – той мусить також водночас відчути неаполлонійне цього песимістичного уявлення; бо Аполлон хоче заспокоїти окремих істот саме тим, що він проводить поміж них межові лінії та що він, знову і знову, своїми вимогами самопізнання й міри нагадує про них як про найсвятіші світові закони. Але щоби при цій аполлонійній тенденції форма не застигла до єгипетського заніміння та холоду, щоби через намагання приписати окремій хвилі її шлях і межі не завмер рух усього озера, висока діонісійна повільність час від часу знову руйнувала всі ті маленькі кола, в які однобока аполлонійна «воля» намагалася загнати еллінськість. Тоді те рап-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

71 тове наростання повені діонісійного захоплювало зі собою окремі малі вали індивідів, як брат Прометея, титан Атлас, – Землю. Це титанічне прагнення стати немовби Атласом усіх окремих і на широкій спині нести їх усе вище і вище, все далі й далі, є спільним для прометеївського та діонісійного. У цьому сенсі Есхілів Прометей є діонісійною маскою, тоді як у тому, вище згаданому глибинному потязі Есхіла до справедливості виявляється, для того, хто розуміє, його походження від батька-Аполлона, бога індивідуалізації та меж справедливості. Таким чином, подвійна сутність Есхілового Прометея, його водночас діонісійна й аполлонійна природа могла би бути виражена такою поняттєвою формулою: «Все наявне є справедливим і несправедливим, і в обох випадках – однаково виправданим».

Це твій світ! Це зветься світом!

Есхіл, Прометей

10

Неспростовним переказом є те, що предметом грецької трагедії в її найдавнішій формі були тільки страждання Діоніса та що впродовж доволі тривалого часу єдиним наявним сценічним героєм був саме Діоніс. Однак із такою ж певністю можна стверджувати, що ніколи, аж до Евріпіда, Діоніс не переставав бути трагічним героєм, а всі ті відомі постаті грецької сцени – Прометей, Едіп та інші – є лише масками того первісного героя Діоніса. Те, що за всіма цими масками приховується одне божество, є єдиною суттєвою підставою для типової «ідеальності» тих відомих постатей, яка так часто нас дивує. Уже не пригадую, хто саме стверджував, що всі індивіди як індивіди є комічними і тому нетрагічними: з цього слід було би зробити висновок, що греки взагалі не могли терпіти індивідів на трагічній сцені. І справді вони, здавалося би, саме так і відчували, – як і загалом ті Платонові розрізнення й оцінка «ідеї» на протигагу «ідолу», відображенню є глибоко закорінені в еллінській сутності. Але, застосовуючи термінологію Платона, про трагічні постаті еллінської сцени слід було би сказати так: єдиний, істинно реальний Діоніс з'являється у множинності постатей, у масці героя, котрий бореться і неначе заплутуєть-

72

ся в тенетах окремої волі. Тим, як тепер цей посталий бог промовляє та діє, він нагадує заблукалого, спраглого та стражденного індивіда; і те, що він узагалі з'являється з цією епічною визначеністю і ясністю, є впливом снотлумача Аполлона, який витлумачує хору його діонісійний стан через ту алегоричну появу. Та насправді тим героєм є стражденний Діоніс містерій, той бог, котрий сам на собі відчуває страждання індивідуації та про котрого чудові міти розповідають, як його, ще хлопчика, розшматували титани й у такому стані він пині шанується як Загрей: при цьому натякається, що це розшматування, це справді діонісійне *страждання* є неначе перетворенням на повітря, воду, землю та вогонь, і відтак ми мали би розглядати стан індивідуації як джерело та праоснову всього страждання, щось негідне саме по собі. З посмішки цього Діоніса виникли олімпійські боги, а зі сліз – люди. У тій екзистенції розшматованого бога Діоніс має подвійну природу: жорстокого, здичавілого демона та м'якого, сумирного володаря. Але сподівання епоптів були спрямовані на відродження Діоніса, яке ми тепер, сповнені передчуття, маємо зрозуміти як кінець індивідуації: і на честь прийдешнього третього Діоніса лунає буркливий тріумфальний спів епоптів. І лише в цьому сподіванні з'являється промінь радості на обличчі пошматованого, розбитого на індивідів світу: як це зображає міт через занурену у вічну тугу Деметру, яка вперше знову *радіє* лише тоді, коли їй говорять, що вона може *ще раз* народити Діоніса. У наведених поглядах ми вже зібрали всі складові частини глибокосенсовного та песимістичного світорозуміння і водночас *містерійне вчення трагедії*: основне знання про єдність усього сушого; бачення індивідуації як праоснови зла; мистецтво як радісна надія на те, що закляття індивідуації можна розбити, як передчуття знову відновленої єдності.

73

Ми вже раніше натякали на те, що Гомеровий епос – це поезія олімпійської культури, в якому вона проспівала власну переможну пісню про жахіття боротьби з титанами. Тепер, під надпотужним впливом трагічної поезії, Гомерові міти наново перероджуються, й у цьому метемпсихозі виявляється те, що в міжчассі й олімпійська культура була переможена ще глибшим світорозумінням. Затятий

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

титан Прометей повідомив свого олімпійського ката, що його владі з часом загрожуватиме найбільша небезпека, якщо він вчасно не об'єднається з ним. В Есхіла ми дізнаємося про союз із титаном наляканого своєю загибеллю Зевса. Таким чином, проминулий вік титанів потім знову витягнули на світ із Тартару. Філософія дикої та голої природи дивиться на міти Гомерового світу, які протанцювують повз неї, з неприхованим виразом істини: вони бліднуть, вони тремтять перед блискавичним поглядом цієї богині – аж поки могутній кулак діонісійного митця не примусить їх служити новому божеству. Діонісійна істина охоплює всю царину міту як символіку її пізнання та промовляє її почасти в публічному культі трагедії, а почасти – в таємничих діях драматичних містерійних свят, але завжди під старою мітичною оболонкою. Що ж то була за сила, яка звільнила Прометея від його шулік і перетворила міт на рушія діонісійної мудрості? Це рівна Гераклові за силою міць музики: вона сягнула у трагедії свого найвищого вияву й уміє інтерпретувати міт із новою глибокосенсовною значущістю, як ми вже раніше охарактеризували не наймогутнішою здатністю музики. Адже жеребом кожного міту є те, що він поступово заповзає в тіснину позірної історичної дійсності та з історичними претензіями сприймається якоюсь пізнішою епохою як неповторний факт: і греки вже стояли на шляху дотепної та свавільної переробки всього мітичного юнацького сну на історико-прагматичну *юнацьку історію*. Адже це той спосіб, яким зазвичай відмирають релігії, а саме: коли мітичні передумови певної релігії під суворим розумовим наглядом правовірного догматизму систематизуються як готова сума історичних подій і тоді починають боязко захищати достовірність мітів, але також чинять опір усьому їхньому подальшому природному життю і розростанню, тобто коли відмирає чутливість до міту і на її місце приходить претензія релігії на історичні основи. Тепер цей передсмертний міт підхопив новонароджений геній діонісійної музики, – й у його руці міт іще раз розцвів: барвами, яких іще ніколи не виявляв, ароматом, що збуджує тужливе передчуття метафізичного світу. Після цього останнього спалаху він занепадає, його листя в'яне, й ось насмішкуваті Лукіани давнини почи-

нають ловити гнані всіма вітрами, побляклі, зім'яті квіти. Через трагедію міт сягає свого найглибшого змісту, найвиразнішої форми; він іще раз підноситься, наче поранений герой, і весь залишок сили разом зі сповненим мудрістю спокоєм умираючого палає в його очах останнім могутнім сяйвом.

Чого ти прагнув, святотатцю Евріпідє, коли намагався ще раз примусити цього вмираючого вийти на панщину? Він умер від твоїх насильницьких рук, а тепер ти потребуєш підробленого, замаскованого міту, який, неначе Гераклова мавца, вміє лише наряджатися з давньою розкішшю. І як умер для тебе міт, так умер для тебе і теній музики: як би ти, пожадливо хантаючись, не плюндрував усі сади музики, все ж ти ніколи не сязнеш нічого більшого за підроблену, замасковану музику. І оскільки ти покинув Діоніса, то й Аполлон покинув тебе; зганяй усі пристрасті з їхнього ложа, жени їх у своє коло, вигострюй і шліфуй собі для промов твоїх героїв софістичну діалектику, – втім, і твої герої також мають лише підроблені, замасковані пристрасті й виголошують лише підроблені, замасковані промови.

II

Грецька трагедія загинула інакше, ніж усі давніші споріднені з нею роди мистецтва: вона вчинила самогубство внаслідок нездоланного конфлікту, тобто пішла з життя трагічно, тоді як усі інші спочили прекрасною і тихою смертю в похилому віці. Якщо взагалі щасливому природному стану відповідає те, щоби залишати життя, маючи прекрасних нащадків і без агонії, то скін тих давніх родів мистецтва показує нам такий щасливий природний стан: вони тихо відходять у небуття, і перед їхніми згасаючими очима вже стоїть гарне потомство, яке сміливим рухом нетерпляче піднімає голову. Зі смертю ж грецької трагедії виникла жахлива, всюди глибоко відчутна пустка; як колись, у часи Тибєрія, грецькі моряки почули на самотньому острові зворушливий зойк: «Великий Пан мертвий!» – так і тепер цю всьому еллінському світі звучала печальна скарга: «Трагедія мертва! Навіть поезія зникла разом із нею! Геть, геть звідси, пропащі захирілі епіго-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ни! Забирайтеся до Галесу, щоби там хоч раз насититися крихтами колищніх майстрів!»

76 Але коли все ж таки розцвів новий рід мистецтва, який шанував трагедію як свою попередницю та наставницю, то тоді з жахом помітили, що він справді має риси своєї матері, але ті, які проявились у її тривалій передсмертній боротьбі. Цю передсмертну боротьбу трагедії вів *Евріпід*; той пізніший рід мистецтва відомий як *новітня антична комедія*. У ній продовжувала жити вироджена постать трагедії – як пам'ятник її надто важкої та насильницької смерті.

У зв'язку з цим зрозуміла та пристрасна прихильність, яку почували до Евріпіда поети новітньої комедії; тож не виглядає особливо дивним бажання Філемона, який би відразу ж погодився бути повішеним, аби лише змогти відвідати в підземному світі Евріпіда – за умови, що він узагалі міг би сподіватися на те, що покійник усе ще при своєму розумі. А якщо ми захочемо, коротко та без претензії сказати цим щось вичерпне, означити те, що спільного має Евріпід із Менандром та Філемоном і що для останніх було таким вартим наслідування, то досить буде сказати, що Евріпід вивів на сцену *глядача*. Хто зрозумів, із якого саме матеріалу формували своїх героїв прометеївські трагіки до Евріпіда та наскільки далеким був для них намір вивести на сцену точну маску дійсності, для того також буде зрозуміла цілком інша тенденція Евріпіда. З його допомогою буденна людина з місця глядача перейшла на сцену, і дзеркало, в якому раніше відбивалися тільки риси величі та сміливості, виявляло тепер ту марудну точність, яка сумлінно передає і невдалі лінії природи. Одіссей, типовий еллін давнішого мистецтва, під руками новітніх поетів зійшов до постаті *graeculus'a*, котрий віднині як добросердно-хитруватий домашній раб стоїть у центрі драматичного інтересу. Те, що Евріпід, у «Жабах» Арістофана, вважає своєю заслугою, а саме – що він своїми домашніми засобамивилікував трагічне мистецтво від його помієзної огрядності, – передусім можна відчувати в його власних трагічних героях. Насправді тепер глядач бачив і чув на Евріпідовій сцені свого двійника та радів із того, що той уміє так гарно говорити. Але

радість на цьому не закінчувалася: в Евріпіда людина вчилася говорити сама, чим Евріпід і вихваляється у змаганні з Есхілом: як завдяки йому народ навчився тепер вишукано та з допомогою хитрючих софізмів спостерігати, вести справи і робити висновки. Цим поворотом у громадській мові він узагалі зробив можливою новітню комедію. Бо відтепер уже не було жодною таємницею те, як і з допомогою яких сентенцій буденність може подавати себе на сцені. Мішанська посередність, на якій Евріпід вибудовував усі його політичні сподівання, здобула тепер право слова, тоді як до того часу характер мови визначали у трагедії напівбог, а у комедії – п'яний сатир чи напівлюдина. І, таким чином, Арістофанів Евріпід вихваляється тим, що він показав загальне та загальновідоме, щоденне життя-буття, про яке кожен здатен вести мову. І якщо тепер уся маса філософує, з нечуваною мудрістю поряdkує землею та добром і веде свої пронеси, то це – його заслуга й успіх прищепленої ним народу мудрості.

До такої підготованої та просвіченої маси тепер могла звернутися новітня комедія, для якої Евріпід став певним чином хорошим учителем; тільки тепер він мусив навчати хор глядачів. Як тільки цей навчився співати в Евріпідовій тональності, відразу ж постав той, подібний на гру в шахи, рід вистави – новітня комедія з її тривалим тріумфом хитрості й лукавства. А Евріпіда, цього хорového вчителя, невпинно вихваляли: навіть були готові вбити себе, щоби навчитись у нього ще більшого, якби не знали, що трагічні поети такі самі мертві, як і трагедія. Та з нею еллін утратив віру у своє безсмертя, не лише віру в ідеальне минуле, але й віру в ідеальне майбутнє. Слова відомого могильного напису «старим – став легковажним і химерним» справедливі і щодо старечого еллінізму. Мить, жарт, легковажність, примха стали його найвищими божествами, а п'ятий стан, раби, приходять тепер до панування, принаймні у способі думання: і якщо тепер узагалі це можна говорити про «грецьку веселість», то це веселість раба, котрий не знає ніякої важкої відповідальності, не прагне ні до чого великого, не вмiє поцінювати нічого з минулого чи майбутнього вище за теперішнє. Ця позірність «грецької веселості» була тим, що так обу-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

рювало глибокодумні та суворі натури перших чотирьох віків християнства: їм ця жіночна втеча від серйозності й жаху, ця боягузлива вдоволеність безтурботною насолодою видавалися не тільки жалюгідним, але і справді антихристиянським ладом душі. Їхньому впливу слід приписати те, що впродовж століть бачення грецької давнини майже з нездоланною наполегливістю зберігає цю блідо-червону фарбу веселості: так, ніби ніколи не було шостого сторіччя з його народженням трагедії, його містеріями, його Пітагором і Гераклітом, ніби й узагалі не існувало мистецьких творінь великого часу, жодне з яких не можна пояснити на ґрунті такої старечої та рабської насолоди існування й веселості і які вказують на цілком інше світорозуміння як причину своєї екзистенції.

79 Останнє твердження – про те, що Евріпід вивів на сцену глядача, щоби цим самим водночас дати глядачам справжню можливість судити про драму, – спричиняє видимість того, що давніше трагічне мистецтво через непорозуміння не знайшло шляху до глядача; і може з'явитися спокуса вихвалити радикальну спрямованість Евріпіда на досягнення належного відношення між мистецьким твором і публікою як поступ порівняно зі Софоклом. Але ж «публіка» є лише словом, а зовсім не однорідною та незмінною в собі величиною. Звідки до митця має прийти зобов'язання пристосовуватися до сили, могутності якої полягає лише в численності? І якщо він у своєму обдаруванні й у своїх намірах почувається піднесеним над кожним із цих глядачів зокрема, то як може він мати більшу повагу до цього сукупного виразу всіх цих підпорядкованих йому сприйняттяв, аніж до найобдарованішого окремого глядача? Насправді жоден грецький митець не ставився до своєї публіки з більшими зухвалістю і самовдоволенням, аніж Евріпід протягом усього його довгого життя – той, хто навіть тоді, коли маса кинулася йому до ніг, зі зверхньою впертістю публічно вдарив в обличчя свою тенденцію, саме ту тенденцію, з допомогою якої він переміг масу. Якби цей геній мав бодай найменшу повагу до пандемоніуму публіки, то він іще задовго до половини свого шляху зламався би під ударами своїх невдач. Відштовхуючись від цієї думки, ми бачимо, що наш вислів про те, що Евріпід

вивів на сцену глядача, щоби зробити його справді златним на судження, був тільки тимчасовим і що нам слід шукати глибшого розуміння його тенденції. Навіаки, з різних джерел відомо, що Есхіл і Софокл за їхнього життя і навіть довгий час опісля мали цілковиту народну прихильність: отож, за таких попередників Евріпіда не може бути і мови про невідповідність між мистецьким творінням і публікою. Тоді що ж так насильно зігнало такого обдарованого, з невпинним прагненням до творчості митця зі шляху, над яким сяяло сонце імен найбільших поетів і простягалось безхмарне небо народної прихильності? Що за дивне запобігання перед глядачем, яке зводило його з ним? І як міг він із такої високої поваги до своєї публіки її зневажати?

80

Евріпід почувався поетом – і це є розв'язком шойно поставленої загадки, – піднесеним над масою, втім, за винятком двох його глядачів: він вивів на сцену масу, але тих двох глядачів він шанував як єдиних здатних на розуміння суддів і наставників усього його мистецтва; прислухаючись до їхніх настанов і застережень, він переносив у душі своїх сценічних героїв цілий світ почуттів, пристрастей і досвіду, які до того при кожній святковій виставі займали місця на лавах глядачів, наче невидимий хор: він погоджувався з їхніми вимогами, коли для цих нових характерів шукав також і нових слів, і нового звучання; лише в їхніх голосах він чув як чинні присуди щодо його творчості, так і підбадьорення, що обіцяло перемогу, коли його знов, уже вкотре, засудив суд публіки.

Один із цих двох глядачів – сам Евріпід. Евріпід як *мыслитель*, а не як поет. Про нього можна було би сказати, що надзвичайна повнота його критичного таланту, подібно як у Лессінга, хоч і не породжувала продуктивно-мистецького поривання, все ж невпинно його запліднювала. З допомогою цього обдарування Евріпід, сидячи в театрі, намагався з усією ясністю і вправністю свого критичного мислення розгадати в шедеврах давніх попередників, наче в потемнілих картинах, рису за рисою, лінію за лінією. І тут він натрапив на те, що не мало би бути неочікуваним для посвяченого у глибші таємниці Есхілової трагедії: він помітив щось неспівмірне

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

в кожній рисі й у кожній лінії, якусь оманливу визначеність і водночас якусь загадкову глибину, навіть нескінченність тла. Навіть найясніша постать усе ще тягнула за собою хвіст комети, який, здавалося би, вказував кудись у непевне, непроглядне. Те саме двоїсте сутінкове світло лежало на будові драми, особливо – на значенні хору. І яким сумнівним залишалося для нього вирішення етичних проблем! Яким підозрливим – обходження з мітами! Яким нерівномірним – розподіл щастя і нещастя! Навіть у мові давньої трагедії багато що було для нього відразливим, принаймні – загадковим; зокрема, він бачив надмірність помпезності при звичайних обставинах, велику кількість тропів і нечуваного при простоті характерів. Так сидів він, стурбовано-задуманий, у театрі і як глядач зізнавався собі, що не розуміє своїх великих попередників. Але оскільки розсудливість була для нього справжнім коренем усієї насолоди і творчості, то він був змушений запитувати себе й озиратися, чи немає ще когось, хто би думав, як він, і зізнавався собі в тій неспівмірності. Проте багато хто, разом із найкращими, відбувався лише недовірливою посмішкою; але ніхто не міг пояснити йому, чому, незважаючи на всі його сумніви та заперечення, великі майстри все ж були праві. І в цьому болісному стані він знайшов *іншого глядача, котрий не розумів трагедії, а тому і не поважав її.* У союзі з ним він міг наважитися розпочати шалену боротьбу, зі своєї самотності, супроти мистецьких творінь Есхіла та Софокла – не памфлетами, а як драматичний поет, котрий протиставляє *своє* уявлення про трагедію традиційному.

12

Перш ніж назвати ім'я цього другого глядача, зупинімося тут на мить, аби викликати в пам'яті те раніше змальоване враження розладу та неспівмірності в суті самої Есхілової трагедії. Пригадаймо наше власне відчуження від *хору і трагічного героя* тієї трагедії, що їх обох ми не зуміли узгодити ні з нашими звичками, ні з переказом – доки не віднайшли тієї подвійності як витоку та сутності грецької трагедії, як вияву двох переплетених мистецьких поривів, *аполлонічного та діонісійного.*

Виокремити той первинний і всемогутній діонісійний елемент із трагедії і чистою та новою збудувати її на недіонісійному місцеві, звичаї та світогляді – оце і є та, постала перед нами тепер у яскравому світлі, тенденція Евріпіда.

Сам Евріпід на схилі віку наполегливо ставив своїм сучасникам питання про вартість і значення цієї тенденції в міті. Чи взагалі діонісійне має право на існування? Чи не слід його насильно викорінити з еллінського ґрунту? Звичайно, говорить нам поет, якби це тільки було можливо, – та бог Діоніс надто могутній; найрозумнішого супротивника – як-от Пентея у «Бахусянках» – він несподівано для цього зачакловує, і потім той під дією цих чарів мчить у свою приреченість. Судження обох старих, Кадма й Тіресія, здається, є водночас і судженнями старого поета: думки найрозумніших окремих осіб не руйнують тих давніх народних традицій, те вічно передаване вшановування Діоніса. й випадало би навіть проявити принаймні дипломатично-обережне співчуття до таких чудових сил; хоча все ще можливим залишається те, що бог розсердиться на таке прохолодне співчуття і оберне, врешті, дипломата – як тут Кадма – на дракона. Це говорить нам поет, котрий із героїчними зусиллями протягом довгого життя опирався Діонісові – щоби закінчити свій життєвий шлях прославленням супротивника та самогубством, наче запаморочена людина, яка кидається вниз із вежі, щоб уникнути жахливого, вже геть нестерпного вихору. Та трагедія є протестом проти втілення його тенденції; втім, вона вже була втілена! Дивовижне сталося: коли поет зрікся, його тенденція вже перемогла. Діоніса вже було вигнано з трагічної сцени, а саме тією демонічною силою, що промовляла через Евріпіда. Евріпід також був, у певному сенсі, лише маскою: божество, що промовляло через нього, було не Діонісом і не Аполлоном, а цілком новонародженим демоном на ймення *Сократ*. Тут постає нова суперечність: діонісійного та сократичного, і мистецьке творіння грецької трагедії від неї гине. Як би тепер Евріпід не намагався втішити нас своїм зреченням, це йому не вдається: найдивовижніший храм лежить у руїнах; який маємо зиск від голосіння руйнівника та його визнання, що то був найпрекрасніший із усіх

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

храмів? І байдуже, що Евріпіда за кару обернули на дракона мистецькі судді всіх часів: кого може задовольнити ця жалюгідна компенсація?

Наблизьмося тепер до тієї *сократичної* тенденції, з якою Евріпід боровся проти Есхілової трагедії та переміг.

Загалом, яку мету – так мусимо тепер себе запитати – міг мати Евріпідів намір, у найвищій ідеальності його здійснення, заснувати драму виключно на недіонісійному? Яка форма драми ще залишається, якщо вона мала бути народженою не з лона музики, не в тому таємничому діонісійному двоїстому світлі? Лише *драматизований епос*: звичайно-бо, в цій аполлонійній царині недосяжний *трагічний* вплив. При цьому не є важливим зміст зображуваних подій; я би хотів навіть наголосити на тому, що для Гете в задуманій ним «Навсікаї» було би неможливим зробити трагічно зворушливим самогубство тієї ідилічної істоти, яке мало би заповнити п'ятий акт; потужність епічно-аполлонійного така надзвичайна, що воно перед нашими очима чарами тієї насолоди від видимості й порятунку через видимість преображає найжахливіші речі. Поет драматизованого епосу не може повністю злитися зі своїми образами, як і епічний рапсод: він усе ще є спокійно-нерухомим, із широко розплющеними очима, спогляданням, яке бачить образи *перед* собою. Актор у цьому драматизованому епосі все ще залишається в найглибшій своїй основі рапсодом; освячення внутрішнього сновидця лежить на всіх його діях, тож він ніколи не є вповні актором.

Отож, як відноситься до цього ідеалу аполлонійної драми Евріпідове творіння? Так, як до урочисто налаштованого рапсода давніх часів, той молодший, котрий свою сутність описує у Платоновому «Іоні» в такий спосіб: «Кожного разу, коли я відтворюю щось зворушливе, сльозами наповнюються мої очі, а коли жаске й грізне, то від страху волосся стає дибом і серце сильно б'ється». Тут ми вже не помічаємо того епічного забуття у видимості, позбавленій афектів холодності справжнього актора, котрий саме у своїй найвищій діяльності є повністю видимістю і насолодою від видимості. Евріпід – актор зі серцем, що б'ється, з волоссям, що

стало дибки; як сократичний мислитель він накреслює план, а як пристрасний актор – його здійснює. Та «чистим» митцем він не є ні при накресленні, ні при виконанні. Таким чином, Евріпідова драма – водночас і холодна, і полум'яна річ, однаково здатна і задубіти, і згоріти; для неї неможливе досягнення аполлонійного впливу епосу, тоді як вона, з іншого боку, наскільки могла, звільнилася від діонісійних елементів і тепер, аби взагалі мати ще хоч якийсь вплив, потребує нових засобів збудження, які вже не можуть лежати в межах обох окремих мистецьких поривів – аполлонійного та діонісійного. Цими засобами збудження є холодні парадоксальні *думки* – замість аполлонійних споглядань і полум'яні *афекти* – замість діонісійних екзальтацій, до того ж надзвичайно реалістично підроблені, а не заглиблені в етер мистецтва думки й афекти.

Отож, якщо ми дізналися про те, що Евріпідові взагалі не вдалося заснувати драму виключно на аполлонійному, а понад те – що його недіонісійна тенденція прибукала до натуралістичної та немистецької тенденції, то тепер ми зможемо наблизитися до сутності *естетичного сократизму*, верховний закон якого звучить приблизно так: «Усе мусить бути зрозумілим, аби бути гарним» – як паралельне положення до Сократового: «Лише той, хто знає, добродіє». З цим каноном у руці Евріпід вимірював усе окреме та виправляв його згідно з цим принципом: мову, характери, драматургійну побудову, хорову музику. Те, чим ми при порівнянні зі Софокловою трагедією зазвичай так часто докоряємо Евріпідові як поетичною вадою та рухом назад, у більшості випадків є продуктом того наполегливого критичного процесу, тієї зухвалої тямучості. Евріпідів *пролог* слугує нам прикладом продуктивності того раціоналістичного методу. Ніщо не може бути більш суперечливим нашій сценічній техніці, аніж пролог у драмі Евріпіда. Те, що окрема особа, виступаючи на початку твору, розповідає, ким вона є, що передувє цій дії, що було дотепер і навіть що станеться під час цього твору, модерний театральний поет назвав би навмисною та невибачною відмовою від ефекту напруження. Адже ж ми знаємо все, що станеться; хто ж захоче дочекатися до того, коли це

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

справді трапляється? Адже тут аж ніяк не присутній збуджуючий стосунок вішого сну до подальшої дійсності. Цілком інакше розмірковував Евріпід. Вплив трагедії ніколи не базувався на епічному напруженні, на звабливій невідомості того, що станеться тепер і потім: ба більше, він базувався на тих великих риторико-ліричних сценах, де пристрасть і діалектика головного героя розливалися широким і могутнім потоком. Усе готувало до патосу – не до дії, і те, що не готувало до патосу, вважали негідним. Словену пасолоди самовіддачу таких сцен найбільше утруднює відсутність для слухача з'єднувальної ланки, прогалина у плетиві передісторії: доки слухач інше мусить вираховувати, яке значення має та чи інша особа, які передумови того чи іншого конфлікту нахилів і намірів, доти для нього ще неможливе повне занурення у страждання та вчинки головних персонажів, співстраждання, що перехоплює дух, і спільний страх. Есхіло-Софоклова трагедія використовує найбільш натхненні мистецькі засоби, щоб у перших же сценах, ніби випадково, дати глядачеві в руки всі ті необхідні для розуміння нитки: хід, у якому виправдовується вся та шляхетна мистецькість, що мовби маскус все *необхідне* формальне та дозволяє йому виглядати випадковим. Але Евріпід усе-таки, здавалося би, помічав, що під час тих перших сцен глядач, вираховуючи передісторію, перебуває у своєрідному неспокої, а відтак не осягає поетичної краси та патосу експозиції. Тому він і поставив пролог інше перед експозицією і вклав його в уста персонажеві, котрий заслутовує на довіру: часто якесь божество мусило певним чином гарантувати публіці перебіг трагедії та розвіювати всі сумніви щодо реальності міту. Подібно і Декарт міг доводити реальність емпіричного світу лише через апеляцію до істинності Бога та його нездатності обманювати. Цю саму божу істинність Евріпід використовує ще раз наприкінці своєї драми, щоби показати публіці майбутнє своїх героїв; це є завданням горезвісного *deus ex machina*. Між епічним попереднім оглядом і поглядом на майбутнє лежить драматично-ліричне сьогоднішнє, власне «драма».

Тож Евріпід як поет є перелусім відгомоном свого свідомого пізнання; і саме це забезпечує йому таке знаменне становище в

історії грецького мистецтва. Дивлячись на своє критично-продуктивне творіння, він мусив часто почуватися так, немаче мав оживити для драми початок твору Анаксагора, перші слова якого звучать так: «Спочатку все було разом; тоді з'явився розум і створив лад». Якщо Анаксагор із його «нус» виглядав серед філософів першим тверезим серед решти п'яних, то й Евріпід також міг себе щодо інших поетів трагедії уявляти в такому ж образі. Доти, поки єдиний упорядковувач і управитель Всесвіту, «нус», іще залишався вилученим із мистецького творення, все перебувало ще разом у хаотичному прамісиві; так мусив міркувати Евріпід, так мусив він, як перший «тверезий», засуджувати «п'яних» поетів. Те, що Софокл сказав про Есхіла, а саме, що той завжди діє правильно, хоч і несвідомо, не мало би сподобатись Евріпідові: той міг би визнати лише те, що Есхіл, *оскільки він творить несвідомо, творить щось не те*. Також і божественний Платон говорить про творчу здатність поета, доки вона не є свідомим розумінням, здебільшого тільки іронічно і прирівнює її до обдарування провидця і тлумача снів: мовляв, поет здатен творити не раніше, ніж він позбудеться свідомого й у ньому вже не житиме розум. Як і Платон, Евріпід заповзвся показати світу протилежність до «нерозсудливого» поета; його естетична засада, що «все мусить бути свідомим, аби бути гарним», є, як я вже сказав, паралельним положенням до Сократового: «Все мусить бути свідомим, аби бути добрим». Відповідно до цього ми можемо вважати Евріпіда поетом естетичного сократизму. Та Сократ і був тим *другим глядачем*, котрий не розумів давнішої трагедії, а тому не шанував її: в союзі з ним Евріпід наважився бути гарольдом нової мистецької творчості. Якщо ж через це загинула давніша трагедія, то значить естетичний сократизм – убивчий принцип. Якщо ж боротьба в давнішому мистецтві була спрямована проти діонісійного, то в Сократі ми впізнаємо супротивника Діоніса, нового Орфея, який повстав супроти Діоніса і, приречений на розп'ятування менадами атенського суду, все ж змушує самого надмогутнього бога до втечі, – той, як і тоді, коли він утікав од едонського царя Лікурга, порятувався у глибинах моря, а саме в містичних хвилях таємничого культу, що поступово заливає весь світ.

13

Те, що Сократ тісно пов'язаний із тенденцією Евріпіда, не залишилося непоміченим тогочасною давниною; найкрасномовнішим виявом цього щасливого чуття була та поширена в Афинах легенда, що Сократ зазвичай допомагає Евріпідові в поетизуванні. Обидва імені згадували прибічники «доброго старого часу» на одному поліху, коли треба було перелічити народних звабників сучасності: їх вплив призвів до того, що давня маратонська грубувата місь тіла та духу все більше стає жертвою сумнівного просвітництва при прогресуванні послаблення тілесних і душевних сил. У такій тональності, напівобурено, напівзневажливо, зазвичай говорить Арістофанова комедія про тих мужів, котрі – до жаху новітніх людей – хоч і залюбки відмовилися би від Евріпіда, проте не можуть надивуватися з того, що Сократ в Арістофана постає першим і верховним *софістом*, дзеркалом і втіленням усіх софістичних прагнень, хоча сдиною втіхою може бути те, щоби самого Арістофана поставити біля ганебного стовпа як розпусно-бредливого Алкібіада поезії. Не беручи тут під захист від таких нападів глибинні інстинкти Арістофана, я продовжую доведення 89 тісної пов'язаності Сократа з Евріпідом, виходячи з античного сприйняття; в цьому сенсі слід особливо нагадати про те, що Сократ як противник трагічного мистецтва утримувався від відвідування трагедій і з'являвся серед глядачів лише тоді, коли ставився новий твір Евріпіда. Та найвідоміший той факт, що ці два імені стоять поряд у вислові дельфійського оракула, який назвав Сократа наймудрішим серед людей, зазначивши водночас, що друге місце у змаганні за мудрість належить Евріпідові.

Третім тут було названо Софокла -- того, хто міг вихвалитися перед Есхілом, що він чинить правильно насамперед тому, бо *знає*, що ж є правильним. Очевидно, саме рівень ясності цього *знання* є тим, що вирізняє цих трьох мужів разом як трьох «відунів» свого часу.

Та найгостріше слово для означення того нового та нечувано високого поціновування знання і розуміння промовив Сократ, коли усвідомив себе єдиним, хто ви знає перед собою те, що *нічого*

не знає; тоді як у критичних мандрах Атенами, відвідуючи найбільших державців, промовців, поетів і митців, він усюди зустрічав переконаність у знанні. З подивом побачив він, що всі ті знаменитості не мали навіть правильного й увененого бачення власного ремесла і займалися ним виключно інстинктивно. «Виключно інстинктивно» – цим висловом ми торкаємося серцевини та центру сократичної тенденції. Ним сократизм засуджує як існуюче мистецтво, так й існуючу етику: куди би він не спрямовував свій виробничий погляд, усюди бачив брак розуміння та могутність марення, і з цього браку було зроблено висновок про внутрішню викривленість і нікчемність існуючого. Виходячи з цього пункту, Сократ вважав, що мусить виправити існування: він, сам-один, із виразом зневаги та зверхності, як предтеча культури, мистецтва та моралі цілком іншого гатунку, входить у світ, шанобливо захопитися за краєчок якого ми би вважали своїм найбільшим щастям.

Це і є той страхітливий сумнів, який охоплює нас щоразу при вигляді Сократа, знову і знову спонукаючи розпізнавати сенс і намір цього найзагадковішого явища давнини. Ким є той, хто може наважитись одноосібно заперечити грецьку сутність, яка як Гомер, Піндар і Есхіл, як Фідій, як Перікл, як Пітія і Діоніс, як найглибша безодня та найбільша височина, звичайно ж, викликає у нас зачудоване поклоніння? Яка демонічна сила має право вихлюпнути на землю цей чарівний трунок? До якого напівбога хор найшляхетніших умів людства мусить волати: «О горе! Горе! Ти його сплюндрував, цей прекрасний світ, могутнім кулаком; він валиться, він розпадається!»

Ключ до сутності Сократа дає нам те дивовижне явище, що означається як «демон Сократа». В окремих випадках, коли його страхітливий розум починав хитатися, він знаходив тверду опору в божественному голосі, який промовляв у такі моменти. Цей голос, приходячи, завжди *відраджує*. Інстинктивна мудрість проявлялась у цій цілком аномальній натурі лише для того, щоби то тут, то там чинити *протидію* свідомому пізнанню. Тоді як у всіх продуктивних людей саме інстинкт є творчоствердною силою, а свідомість поводить критично та відраджує, – у Сократа

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

інстинкт стає критиком, а свідомість – творцем: справжня потворність *per defectum*! А саме: ми помічаємо тут потворний *defectus* усіх містичних задатків, тож Сократа слід було б означити як особливого *не-містика*, в якого логічна природа, через перерозвиток, є надмірною настільки ж, як інстинктивна мудрість – у містика. З іншого ж боку, тому оприявленому в Сократі логічному потягу

91 було категорично заборонено звертатися супроти себе самого; в цій своїй нескутій течії він виявляє природну могутність, яку ми зустрічаємо, охоплені жахом і здивуванням, лише в найбільших інстинктивних силах. Хто відчув бодай подих тієї божественної наївності й улевненості Сократового життєвого спрямування з творів Платона, той також відчуває і те, як цей нечуваний маховик логічного сократизму рухається немовби *за* Сократом і як його слід споглядати крізь Сократа, наче крізь якусь тінь. А те, що він і сам здогадувався про цю пов'язаність, проявляється в тій сповненій гідності серйозності, з якою він скрізь наполягав, навіть перед судом, на своєму божественному покликанні. Заперечити це було, по суті, так само неможливо, як і погодитися з його руйнівним для інстинктів впливом. При цьому нерозв'язному конфлікті, коли його одного разу викликали на форум грецької держави, єдиною можливою формою вироку було вигнання; як щось цілком загадкове, що не підпадало під жодну рубрику та було непояснюване, його можна було би вислати за межі, щоби потому ніякі нащадки не змогли звинуватити атенян у ганебному вчинку. Але того, що його засудили на смерть, а не лише на вигнання, як виглядає, домігся сам Сократ, цілком свідомо та без природного трепету перед смертю: він пішов на смерть із тим спокоєм, із яким, за описом Платона, останній бенкетувальник полишає при перших променях світанку учту, щоби розпочати новий день; тоді як за ним, на лавах і на землі, застаються поснулі товариші-застільники, щоби снити про Сократа, того справжнього еротика. *Умираючий Сократ* став повим, ніколи до того не баченим ідеалом шляхетної грецької молоді; і першим упав долілиць перед цим образом типовий еллінський юнак, Платон, із усією пристрасною відданістю його мрійливої душі.

Тепер уявімо собі одне велике циклопічне око Сократа зверненим на трагедію, те око, в якому ніколи не палало прекрасне шаленство мистецького натхнення – уявімо собі те, наскільки це око було нездатне на прихильний погляд у діонісійні безодні, – що ж насправді мусило воно побачити в «віднесеному та прославленому» трагічному мистецтві, як його називає Платон? Щось вельми нерозумне, здавалося б, із причинами без дій і діями без причин; до того ж усе тут таке барвисте і розмаїте, що мусить відштовхувати помірковану душу, а для займистих і чутливих душ бути небезпечним гноєм. Ми знаємо, який єдиний рід поетичного мистецтва був для нього зрозумілий – *Езопова байка*: та й то, напевно, через ту усміхнену поблажливість, із якою старий добрий Геллерт у байці про Бджолу та Курку оспівує поезію:

Який, питаєш, сенс її?

Кому відмовлено в умі.

Всю правду в образах сказати.

Але ж Сократові здавалося, що трагічне мистецтво не може навіть і «правди сказати», не говорячи вже про те, що воно звертається до того, «кому відмовлено в умі», тобто не до філософа, – подвійна причина для того, щоби триматися від нього подалі. Він, як і Платон, зараховував його до облесливих мистецтв, які зображають лише приємне, а не корисне, і тому вимагав від своїх учнів стриманості й суворого уникання таких нефілософських подразників; із таким успіхом, що молодий трагічний поет Платон перший спалив свої поезії, щоби змогти стати учнем Сократа. А там, де нездоланні задатки ще боролися з сократичними максимами, сила останніх разом із потужністю того нечуваного характеру була

все ж достатньо великою, щоби зіштовхнути саму поезію на нові, до того часу ще незнані позиції.

Приклад цього – щойно названий Платон: він, напевно, не поступаючись в осуді трагедії та мистецтва загалом найвищому цинізму свого майстра, все ж був змушений, цілковито з мистецької необхідності, створити мистецьку форму, яка внутрішньо спорід-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

несна саме з тими наявними та відкинутими ним мистецькими формами. Головний закид, який мав зробити Платон давнішому мистецтву – що воно є наслідуванням примарного образу, а відтак належить до ще нижчої від емпіричного світу сфери, – не мав права бути спрямованим передусім проти нового мистецького твору; і ось ми бачимо, як Платон намагається вийти за межі дійсності й показати ідею, яка лежить в основі тієї псевдодійсності. Але таким чином мислитель Платон обхідним шляхом дійшов туди ж, де він як поет завжди був удома і звідки Софокл та все давніше мистецтво урочисто протестувало проти того закиду. Якщо трагедія ввібрала в себе всі раніші гатунки мистецтва, то те саме, знову ж таки в ексцентричному сенсі, може стосуватись і платонівського діалогу, який, створений зі суміші всіх наявних стилів і форм, хитаючись між оповіданням, лірикою, драмою, між прозою та поезією, проламав, таким чином, суворий давніший закон єдності мовної форми; ще далі тим шляхом пішли *кіничні* письменники, котрі в надзвичайній строкатості стилю та хитаннях між прозовою і метричною формами досягли також літературного образу «несамовитого Сократа», якого вони зазвичай наслідували в житті. Платонівський діалог був ніби тим човном, у якому разом із усіма своїми дітьми врятувалася після кораблетроці давніша поезія: в тіснєві вузького простору й у боязкій покорі своєму єдиному стерновому – Сократові – вирушили вони тепер у новий світ, що не міг надивитися на фантастичну картину цього дійства. І справді, Платон дав усьому прийдешньому світові зразок нової форми мистецтва – зразок *роману*, що може бути означений, як нескінченно розгорнена Езопова байка, де поезія живе в такому самому підпорядкуванні діалектичній філософії, як і впродовж багатьох століть сама філософія – теології: саме як *ancilla*. Таким було нове становище поезії, в яке зіштовхнув її Платон під тиском демонічного Сократа.

Тут *філософська думка* оповивас мистецтво та змушує його щільно притулитися до стовбура діалектики. *Аполлонійна* тенденція була захоплена в кокон логічного схематизму: щось подібне ми мусили б углядіти в Евріпіді, та, крім того, ще й першеведення *діонісійного* в

натуралістичний афект. Сократ, цей діалектичний герой у Платоновій драмі, нагадує нам споріднену природу Евріпідового героя, котрий змушений захищати свої вчинок аргументами «за» та «проти» й через це так часто ризикує втратити наше трагічне співпережиття: адже хто зможе не помітити в сутності діалектики *оптимістичного* елемента, який у кожному висновку святкує свою перемогу і лише сам-один здатен дихати в цій прохолодній ясності та свідомості. Оптимістичний елемент, хоч раз проникнувши у трагедію, поступово огортає її діонісійні регіони і обов'язково мусять штовхнути їх до самознищення – аж до смертельного стрибка в міщанську виставу. Уявімо собі лише наслідки Сократових положень: «чеснота є знанням», «грішать лише від незнання», «чеснотний є щасливим»: у цих трьох основних формулах оптимізму чаїться смерть трагедії. Бо тепер чеснотний герой мусять бути діалектиком, тепер між чеснотою і знанням, вірою та мораллю мусять бути необхідною видима пов'язаність, тепер трансцендентальне справедливе рішення Есхіла знижується до плаского та зухвалого принципу «поетичної справедливості» з його звичним *deus ex machina*.

95

Чим же тепер порівняно з цим новим сократично-оптимістичним сценічним світом виглядають хор і взагалі все музично-діонісійне підґрунтя трагедії? Чимось випадковим, якоюсь не обов'язковою ремінісценцією про витоки трагедії; тоді коли ми таки побачили, що хор можна зрозуміти лише як *причину* трагедії та трагічного загалом. Уже в Софокла помітна ця невпевненість щодо хору – важлива ознака того, що вже у нього діонісійне дно трагедії починає розколюватися. Він уже не наважується довірити хорові головну частку вилливу, а обмежує його сферу настільки, що тепер він виглядає майже скоординованим із акторами, так ніби його піднесено на сцену з оркестри: звичайно, цим його сутність була остаточно зруйнована, хоча Арістотель й пристає саме до такого розуміння хору. Ця зміна позиції хору, рекомендована Софоклом щонайменше через його практику та, за переказом, навіть в одному творі, є першим кроком до *знищення* хору, фази якого в Евріпіда, Агатона й у новітній комедії змінювали одна одну з жаскою

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

швидкістю. Оптимістична діалектика виганяє нагайкою своїх силогізмів музику з трагедії, тобто руйнує сутність трагедії, яку можна інтерпретувати лише як маніфестацію та узаочнення діонісійних станів, як видиму символізацію музики, як світ снів діонісійного сп'яніння.

Отож, якщо ми маємо припустити, що антидіонісійна тенденція діяла ще до Сократа й у ньому здобула тільки нечувано велич-
ний прояв, то ми не мусимо відсахнутися від запитання про те,
96 куди вказує таке явище, як Сократ: алже ж ми не в стані, беручи до
уваги Платонові діалоги, зрозуміти його лише як розкладницьку
негативну силу. Хоча перша дія сократичного пориву і спрямо-
вувється, звичайно, на розклад діонісійної трагедії, все ж глибо-
косенсовний життєвий досвід самого Сократа змушує нас до за-
питання про те, чи між сократизмом і мистецтвом *необхідно* існує
антиподне відношення та чи народження «мистецького Сократа»
загалом є чимось у собі суперечливим.

Той деспотичний логік, власне, мав щодо мистецтва, то тут, то там, відчуття прогалини, порожнечі, напівдокору, можливо, невиконаного обов'язку. Як він розповідав своїм друзям у в'язниці, він часто бачив один і той самий сон, у якому йому постійно говорилося те саме: «Сократе, займайся музикою!» До останніх днів він заспокоював себе гадкою, що його філософування є найвищим мистецтвом муз і не зовсім вірив у те, що якесь божество нагадає йому про ту «просту, народну музику». Врешті, у в'язниці він, аби цілком полегшити докори сумління, погоджується займатися тією, так мало шанованою ним, музикою. І в такому настрої він творить присвячений Аполлонові проїмїон і переспівує віршами кілька Езопових байок. Тим, що штовхало його до цих вправ, було щось подібне до демонічного застережного голосу, його аполлонійне бачення того, що він, як і варварський король, не розуміє шляхетного божественного образу та через це нерозуміння перебуває в небезпеці згрішити супроти божества. Ті слова Сократового сну – єдиний знак сумніву щодо меж логічної природи: і, можливо, – так мусив він себе запитати – незрозуміле для мене не є неодмінно чимось незрозумілим узагалі? Можливо, є царство мудрості, з

якого вигнано логіка? Можливо, мистецтво є навіть необхідним корелятом і додатком до науки?

15

Тепер треба показати, в сенсі цих останніх сповнених передчуттям запитань, те, як аж до цього моменту і на майбутнє поширився на нащадків, наче тінь, що невпинно зростає при вечірньому сонці, вплив Сократа, як він знову і знову примушує до новотворення *мистецтва* – а саме мистецтва вже в метафізичному, найширшому та найглибшому сенсі – і як його власна нескінченність стає запорукою нескінченності мистецтва.

Доки це не могло бути розпізнане, доки найглибинніша залежність кожного мистецтва від греків – греків од Гомера аж до Сократа – не була переконливо доведена, доти ми мусли почуватися з греками так, як атеняни зі Сократом. Майже в усі часи та на кожному рівні освіченості принаймні раз намагалися з глибоким невдоволенням звільнитися від греків, тому що перед ними всі власні, позірні цілком оригінальні, досягнення та все, чим широко захоплювалися, здавалося, раптово втрачали барви та життя і маліли до невдалої копії, навіть карикатури. І тому знову і знову то тут, то там таки проривається відверте озлоблення супроти того зухвалого пародця, який наважився назавжди назвати все чужинське «варварським»: хто є ті, запитуси себе, котрі, хоч і виявляли тільки ефемерний історичний блиск, лише кумедно обмежені інституції, лише сумнівну дієвість звичаїв і навіть вирізнялись огидними вадами, все ж претендують на гідність і особливе становище серед народів, які випадають лише генієві серед маси? На жаль, не поталанило віднайти того цуктового келиха, з допомогою якого можна було би легко позбутися такої сутності: адже всієї отрути, яку виробили в собі заздрість, наклеп і злоба, не вистачило на те, щоби знищити ту самодостатню велич. І ось ми соромимось і боїмося греків; хіба що хтось ставить істину понад усе і тому наважується визнати для себе також ту правду, що греки, як візничі, тримають у руках нашу та будь-яку іншу культуру, але що майже завжди віз і коні є зі значно гіршого матеріалу та не

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

відповідають славі їхніх провідників, котрі тоді мають за жарт загнати таку упряж у провалля; самі ж перелітають над ним стрибком Ахілла.

Щоби довести, що і Сократові належить гідність такої провідної позиції, досить буде розпізнати в ньому тип нечуваної до нього форми існування, тип *теоретичної людини*, – дійти до розуміння її значення та мети є нашим наступним завданням. Теоретична людина, як і митець, має нескінченне задоволення від наявного та, як і той, захищена цим задоволенням від практичної етики песимізму й від його Лінкеевих очей, що світяться лише в темряві. Якщо ж митець при кожному відкритті істини залишається прикутим захопленими поглядами до того, що і надалі, після відкриття, залишається все ще під запоною, то теоретична людина насолоджується та задовольняється відкинутим покровом і мету найвищої радості має у процесі завжди вдалого, досягнутого власною силою відкриття. Не було би ніякої науки, якби їй ішлося тільки про ту *одну* оголену богиню й ні про що інше. Бо тоді її учні мусили би почуватися тими, що хочуть прокопати діру просто крізь землю: кожен із них усвідомлює, що він, при найбільшій і позитивній напрузі, здатен прокопати лише цілком мізерну частину жахливої глибини, яка, на його ж очах, знову засипається через роботу ближнього, тож третій, мабуть, чинить правильно, самовільно вибираючи нове місце для власних бурових спроб. Якщо ж тепер хтось переконливо доведе, що цим прямим шляхом неможливо досягти мети – антиподів, – хто ж тоді захоче ще далі працювати на старих глибинах, хіба що задовольняючись у міжчассі знаходженням благородних каменів або відкриванням природних законів. Тому Лессінг, найчесніша теоретична людина, наважився сказати, що для нього важливіший сам пошук істини, ніж вона сама: цим, на подив, ба навіть гнів науковців, було розкрито головну тасмницю науки. Та, звичайно, поряд із цим поодиноким зізнанням як ексцесом чесності, якщо навіть не зарозумілості, стоїть глибокосенсовне *ілюзорне уявлення*, яке вперше з'явилося на світ в особі Сократа, та непохитна віра, що кероване причиновістю мислення може сягнути аж найглибших безодень буття і що мислення здатне не лише

пізнати, але і *виправити* буття. Це піднесе метафізичне марення, як інстинкт, додане до науки та знову і знову веде її до власних меж, на яких вона мусить перетворитися на *мистецтво*, що і було *справжньою метою цього механізму*.

Погляньмо тепер, зі смолоскипом цієї думки, на Сократа: тоді він виглядатиме нам першим, хто, керований тим інстинктом науки, зміг не лише жити, але і – що набагато важливіше – померти: і тому образ *умираючого Сократа* як людини, котра звільнилася від страху смерті знанням і обґрунтуванням, є гербовим щитом, який над входною брамою науки пагадує кожному про її призначення, а саме – показати існування зрозумілим і відтак виправданим. Цьому, звичайно, при нестачі обґрунтувань, мусить, урешті, слугувати й *міт*, який я щойно визнав навіть необхідним наслідком і навіть метою науки.

Якщо хтось одного разу уявить собі те, як після Сократа, цього містагога науки, одна філософська школа змінює іншу, наче хвиля хвилю, як невідома раніше універсальність жадоби пізнання розповсюдилася у найширших колах освіченого світу і, як справжнє завдання для кожного більш обдарованого, вивела науку у відкриті море, звідки її відтоді вже ніколи не могли зовсім прогнати. як ця універсальність уперше накинула затальну сіть думок на всю земну кулю, навіть із перспективою закономірності цілої Сонячної системи; хто собі уявить усе це разом із дивовижно високою пірамідою знання сучасності, той не зможе не вгледіти в Сократі поворотну точку та вісь так званої світової історії. Бо якщо уявити собі, що вся ця незліченна сума сили, витрачена на ту світову тенденцію, використовувалася би *не* для служби пізнання, а для практичних, тобто еґоїстичних цілей індивідів і народів, то, ймовірно, в загальній згубній боротьбі й у тривалих переселеннях народів інстинктивний потяг до життя ослабнув би так, що, при звичці до самоубства, кожен мусив би відчувати, можливо, останній залишок почуття обов'язку, душачи, як мешканець островів Фіджі, син – своїх батьків, друг – свого друга: практичний песимізм, який навіть із милосердя міг би породити найжорстокішу етику народоббивства і який, до речі, існує й існував скрізь у світі там, де

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ше не з'явилося мистецтво у будь-яких формах, особливо як релігія та наука, для зцілення і захисту від того полиху чуми.

101 Перед обличчям цього практичного песимізму Сократ постає праобразом теоретичного оптиміста, котрий у згаданій вірі в досліджуваність природи речей, надає знанню та пізнанню сили універсальних ліків, а в омані бачить саме зло. Проникати в те підґрунтя й відділяти справжнє пізнання від видимості й помилки видавалося сократичній людині найшляхетнішим, навіть єдино істинним людським покликанням: адже той механізм понять, суджень і висновків, починаючи від Сократа, цінувався понад усі здібності як найвище заняття й найбільш вартий захоплення дарунок природи. Навіть найпіднесеніші моральні вчинки, пориви співчуття, самопожертви, героїзму і ту важкодосяжну морську тишу душі, яку аполлонійний грек називав поміркованістю, виводили Сократ і його послідовники-однодумці аж до сьогодення з діалектики знання і через це означували придатними для вивчення. Хто сам пережив радість сократичного пізнання й відчуває, як воно, все ширшими колами, намагається охопити весь світ явищ, той уже ніколи не почуватиме жодного наполегливого потягу до існування, сильнішого за прагнення довершити те завоювання та нерозривно сплести цю сіть. Для так налаштованого Платонів Сократ виглядатиме тоді вчителем цілком нової форми «грецької веселості» та блаженства існування, яка намагається розрядитись у вчинках і знаходитиме це розрядження переважно в масвтичних та виховних впливах на шляхетних юнаків із остаточною метою – породження генія.

Але тепер наука, гнана її могутнім маренням, нестримно поспішає до своїх меж, об які й розбивається прихований у сутності логіки оптимізм. Бо периферія кола науки має нескінченно багато точок і в той час, коли ще зовсім неможливо передбачити, яким чином це коло можна було би колись цілком виміряти, шляхетна та обдарована людина, ще до середини свого існування і неunikно, наштовхується на такі межові точки периферії та вглядається в непрояснюване. Коли тут вона з жахом помічає, що логіка біля цих меж згортається в кільце й, урешті, кусає влас-

ний хвіст, тоді пробивається нова форма пізнання, *трагічне пізнання*, яке, щоб узагалі бути стерпним, потребує мистецтва як захисту і засобу зцілення.

Погляньмо ж зміцнілими та викоханими на греках очима на найвищі сфери цього світу, що омиває нас, – тоді ми вгледимо, як зразково олюриядена в Сократі жадоба непогамовного оптимістичного пізнання перетворюється на трагічну резистенцію і мистецьку потребу; щоправда, на своїх нижчих сходинках та сама жадоба мусила висловлюватися вороже щодо мистецтва і внутрішньо зневажати, передовсім, діонісійно-трагічне мистецтво, як це було показано на прикладі побороювання сократизмом Есхілової трагедії.

Постукаймо ж, схвильовано, у браму сучасності й майбуття: чи призведе це «перетворення» до все новіших конфігурацій генія і, зокрема, до *зайнятого музикою Сократа*? Чи буде накинута на існування сіть мистецтва, чи то під іменем релігії, чи науки, плестись усе міцніше та витонченіше, чи ж їй призначено порватися на шматки в неспокійному варварському сум'ятті й вихорі, який нині називається «сучасністю»? Стурбовані, та не безутішні, трохи постійно осторонь як спостерігачі, котрим дозволено бути свідками тих жахливих битв і переходів. Ах! Чари цих битв у тому, що той, хто їх споглядає, також мусить битися!

16

З допомогою цього наведеного історичного прикладу ми намагалися показати, що зі зникненням духу музики трагедія гине так само невблаганно, як і народжується лише з цього духу. Щоби пом'якшити незвичність такого твердження та, з іншого боку, виявити джерело цього нашого знання, ми мусимо тепер, із вільним поглядом, зупинитися перед аналогічними явищами сьогодення; ми мусимо кинутись у вир тих битв, які, як я шойно сказав, точаться між непогамовним оптимістичним пізнанням і трагічною мистецькою нуждою в найвищих сферах нашого теперішнього світу. Тут я хочу відволіктися від усіх інших супротивних потягів, які в усі часи протидіють мистецтву та, передовсім, трагедії і які також нині настільки переможно поширюються, що з

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

театральних мистецтв, наприклад, лише балаган і балет відносно розкішно розростаються своїм, не для кожного духмяним цвітом. Я буду говорити лише про *найпосяйніших супротивників* трагічного світорозуміння й відтак маю на увазі оптимістичну, в її найглибшій суті, науку з її прашуром Сократом на вершині. Тоді ж мають бути названі поіменно ті сили, що, як на мене, є зацорукою *відродження трагедії* та інших блаженних сподівань німецької суті!

Перед тим, як поринути у вир тих битв, прикриймося обдунком дотепер здобутих знань. На противагу всім тим, хто намагається вивести мистецтва з одного-єдиного принципу як необхідного життєвого джерела кожного мистецького творіння, я зупиняю погляд на тих обох мистецьких божествах греків, Аполлоні та Діонісі, й розпізнаю в них сповнених життя і яскравих представників *двох*, у їхній найглибшій сутності й у їхніх найвищих цілях, різних мистецьких світів. Аполлон стоїть переді мною як геній просвітлення принципії *individuationis*, і лише через нього можна справді досягти порятунку у видимості. – тоді як при містичному тріумфальному крику Діонісеа розлітаються на друзки кайдани індивідуалізації та пролягає відкрита дорога до матерів буття, до найглибшого осердя речей. Ця жаска протилежність, що зяє між пластичним мистецтвом як аполлонійним і музикою – як діонісійним, лише для одного-єдиного з великих мислителів стала такою очевидною, що він, навіть без того припису еллінської божественної символіки, визнав за музикою відмінні від інших мистецтв характер і джерело, тому що вона не є, як усі інші, відображенням явища, а безпосереднім відображенням самої волі та, отже, є *щодо всього фізичного світу метафізичним*, щодо цілого явища – річчю в собі [Шопенгауер А. Світ як воля і уявлення, I, 310]. На це найважливіше знання всієї естетики, з якого, власне кажучи, естетика тільки і починається, Ріхард Вагнер, на підтвердження вічної істинності цього знання, наклав свою печать, коли у своєму «Бетговені» встановив, що музику слід оцінювати за цілком іншими естетичними принципами, ніж усі образотворчі мистецтва, й узагалі – не згідно з категорією краси, – хоча помилкова естетика, на основі невдалого та виродженого мистецтва, звикла, вихо-

РОЗДІЛ 16

дячи з того чинного в образотворчому світі поняття краси, вимагати від музики подібної дії, що й від творів образотворчого мистецтва, а саме збудження *втіхи від гарних форм*. Після пізнання тієї жакливої протилежності я відчув сильну потребу наблизитися до сутності грецької трагедії і цим самим – до найглибшого одкровення еллінського генія. Оскільки шойно тепер я відчув, що володію чарами, щоби, поза фразеологією нашої звичної естетики, могли живо поставити перед своєю душею прапроблему трагедії, – завдяки цьому мені вдався такий дивовижно-своєрідний погляд в еллінське, що мені мусило здатися, мовби дотепер наша класично-еллінська наука, яка так гордовито себе подає, зуміла пожитися лише грою тіней і поверховістю.

Цю прапроблему ми, можливо, могли би зачепити таким запитанням: який естетичний вплив з'являється тоді, коли ті насправді розділені мистецькі сили аполлонійного та діонісійного починають співдіяти? Або ж у короткій формі: як відноситься музика до образу та поняття? Шопенгауер, чию неперсвершену чіткість і прозорість зображення саме цього пункту славить Ріхард Вагнер, найдетальніше висловлюється про це в наступному місці, яке я тут подам цілком. «Виходячи з усього цього, ми можемо розглядати видимий світ, або природу, та музику як два різні вияви однієї і тієї ж речі, яка сама відтак є єдиним посередником аналогії обох, пізнання яких потрібне для розуміння тієї аналогії. Тому музика є, якщо вбачаємо в ній прояв світу, загальною мовою найвищого ступеня, яка відноситься навіть до загальності понять приблизно так, як вони – до окремих речей. Але її загальність аж ніяк не є тією пустою загальністю абстракції, але цілком іншою та пов'язаною з повсюдною чіткою визначеністю. У цьому вона подібна до геометричних фігур і чисел, що як загальні форми всіх можливих об'єктів досвіду та застосовувані до всіх них а ргіогі все ж не є абстрактними, а наочними та всюди визначеними. Усі можливі прагнення, збудження та прояви волі, всі ті процеси в людині, які розум скидає в широке негативне поняття почуття, можна передати нескінченною кількістю можливих мелодій, але завжди в загальності лише форми, без речовини, завжди лише як щось у собі, не як яви-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ще, а ніби її найсокровенніша душа без тіла. Цим тісним взаємозв'язком, у якому перебуває музика з істинною сутністю всіх речей, можна пояснити також те, що коли якусь сцену, дію, подію, обставину супроводжує відповідна музика, то вона, здається, розкриває нам їх найпотаємніший сенс і виступає як найправильніший і найчіткіший коментар до них; також те, що тому, хто цілком віддається враженню від якоїсь симфонії, здається, ніби повз нього проходять найрізноманітніші події життя і світу; все ж він, коли спам'ятається, не може назвати жодної подібності між тією грою звуків і речами, які пропливли повз нього. Бо ж музика, як було сказано, тим і відрізняється від усіх інших мистецтв, що вона є не відображенням явища чи, точніше, адекватної об'єктивності волі, а безпосереднім відображенням самої волі, й отож виставляє супроти всього фізичного світу метафізичне, супроти будь-якого явища – саму річ. Тому світ можна було б із однаковим успіхом назвати і втіленою музикою, і втіленою волею; тож звідси можна пояснити, чому музика кожній картині, навіть кожній сцені дійсного життя і світу відразу ж дозволяє постати в підвищеній значущості; зазвичай тим більший, чим відповідніша їй мелодія внутрішньому духу певного явища. На цьому ґрунтується те, що на музику можна покласти вірш як спів, зриму виставу як пантоміму або й одне, і друге як оперу. Такі окремі картини людського життя, покладені на загальну мову музики, ніколи не пов'язані з нею наскрізною необхідністю і не відповідають їй, але перебувають із нею у відношенні довільного прикладу до якогось загального поняття: у визначеності дійсності вони подають те, що музика промовляє в загальності голої форми. Бо певним чином мелодії, подібно до загальних понять, є абстрактом дійсності. Адже остання, тобто світ окремих речей, подає наочне, особливе й індивідуальне, окремий випадок як щодо загальності понять, так і щодо загальності мелодій; але ці обидві загальності в певному сенсі є протилежними: в тому, що поняття містять у собі лише найперші абстраговані зі споглядання форми, ніби зняту зовнішню оболонку речей, тож є, власне, цілковитими абстрактами; натомість музика дає найглибинніше, що передує будь-якому оформленню, ядро, або серце речей. Це відно-

шення можна було би досить добре висловити мовою схоластів, сказавши, що поняття є *universalia post rem*, музика ж дає *universalia ante rem*, а дійсність – *universalia in re*. Але те, що взагалі можливий зв'язок між композицією та наочним зображенням, ґрунтується, як було сказано, на тому, що і те, й інше – це тільки зовсім різні відбитки однієї й тієї самої внутрішньої суті світу. Коли ж в окремому випадку така пов'язаність справді існує, то це свідчить, що композитор зумів поривання волі, які складають осердя певної події, висловити загальною мовою музики: тоді стають виразними мелодія пісні, музика опери. Та віднайдена композитором аналогія між одним і другим мусить виходити з безпосереднього пізнання сутності світу, несвідомо для його розуму, і не має бути зі свідомою зумисністю переданим поняттями наслідуванням: інакше музика промовляє не внутрішню сутність, не саму волю, а лише незадовільно наслідує її явище, що, власне, і робить уся наслідувальна музика» [Світ як воля і уявлення, I, 309].

Тож ми розуміємо музику, згідно зі вченням Шопенгауера, як мову безпосередньо волі та відчуваємо на ній фантазію збудженою для того, щоби сформувані той невидимий і все ж такий жваво рухливий світ духів, що промовляє до нас, і втілити його в аналогічному прикладі. З іншого боку, образ і поняття під впливом справді відповідної музики набувають підвищеної значущості. Таким чином, діонісійне мистецтво зазвичай має подвійний вплив на аполлонійну мистецьку здатність: музика збуджує до *алегоричного бачення* діонісійної загальності, а потім дозволяє алегоричному образу постати в *найвищій значущості*. З цих samozрозумілих і не підвладних жодному глибшому спостереженню фактів я роблю висновок про здатність музики породжувати *міт*, найвизначнішим прикладом якого є перелусім *трагічний міт* – міт, який говорить про діонісійне пізнання в алегоріях. На прикладі феномена лірика я показав, як музика у лірика прагне проголосити в аполлонійних образах свою сутність; то чи гадаючи нині, що музика в її найвищому піднесенні мусить також намагатися дійти до свого найвищого втілення в образах, ми маємо вважати можливим те, що вона вміє також віднайти символічний вираз для своєї справжньої діо-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

нісійної мудрості, й будемо мусити шукати цього виразу деінде, якщо не у трагедії та взагалі не в понятті *трагічного*?

З сутності мистецтва, якщо його, звичайно, розуміти згідно з єдиною категорією видимості та краси, взагалі не можна чесним способом вивести трагедію; лише виходячи з духу музики, ми розуміємо радість від нищення індивіда. Бо на окремих прикладах такого нищення для нас стає яснішим лише вічний феномен діонісійного мистецтва, що виражає волю в її всемогутності, піби поза *principio individuationis*, вічне життя поза всім явленим і супроти будь-якого нищення. Метафізична радість від трагічного є перекладом інстинктивно несвідомої діонісійної мудрості мовою образів: герой, найвищий воєвдяв, заперечується нам на втіху. оскільки ж він є лише явищем і його нищення не зачіпає вічне життя волі. «Ми віримо у вічне життя», – так вигукуюс трагедія; тоді як музика – безпосередня ідея цього життя. Зовсім іншу мету має мистецтво пластика: тут Аполлон долас страждання індивіда осяйним прославленням *вічності явища*, тут краса перемагає притаманне життю страждання, біль у певному сенсі вибріхується з рис природи. У діонісійному мистецтві й у його трагічній символіці ця ж природа промовляє до нас своїм справжнім, невикривленим голосом: «Будьте такі, як я! Під невпинною зміною явищ – вічно творчою, такою, що вічно змушує до існування, в цій зміні явищ – праматір'ю, котра вічно себе задовольняє!»

109

17

Також і діонісійне мистецтво хоче переконати нас у вічній радості існування: лише шукати цю насолоду нам належить не в явищах, а поза явищами. Нам належить пізнати, як усе, що постає, мусить бути готовим до словненої страждань загибелі, нас примушують зазирнути в жахіття індивідуальної екзистенції, – та все ж ми не повинні закам'яніти: метафізична втіха вириває нас на мить зі сум'яття мінливих образів. Ми справді на коротку мить стаємо самою прасутністю й відчуваємо її нестримну жалобу до існування та насолоду від існування; боротьба, муки, нищення явищ тепер виглядають для нас необхідними при надмірності не-

зчисленних форм існування, які прагнуть до життя і зчиняють метушню, при цій струменистій плодючості світової волі: та ядуче жало цих мук проймає нас саме тієї миті, коли ми вже нібито злилися в одно з неосяжною пранасолодою від існування й у діонісійному захваті передчуваємо незнищенність і вічність цієї насолоди. Незважаючи на страх і співчуття, ми живемо щасливо не як індивіди, а як живе *єдине*, із зародковою насолодою якого ми злились.

Історія виникнення грецької трагедії чітко показує тепер нам те, як трагічне мистецьке творіння греків насправді народжується з духу музики: завдяки цій думці ми вперше, здавалося би, належно оцінили первинне і таке дивовижне значення хору. Та водночас ми мусимо визнати, що вище встановлене значення трагічного міту ніколи не стало прозорим у понятійній ясності для грецьких поетів, не кажучи вже про грецьких філософів: їхні герої промовляють певним чином більш поверхово, ніж діють; міт узагалі не знаходить адекватної об'єктивації у промовленому слові. Побудова сцен і наочні образи розкривають глибшу мудрість, аніж та, яку сам поет може охопити словами та поняттями: те саме простежується у Шекспіра, чий Гамлет, наприклад, у такому ж сенсі говорить більш поверхово, ніж діє, тож не зі слів, а із заглибленого вглядання й оглядання цілого можна зробити висновок про те раніше згадане Гамлетове вчення. Щодо грецької трагедії, з якою ми зазвичай зустрінаємося лише як зі словесною драмою, я навіть вказав, що ця неузгодженість міту і слова могла би легко спокусити нас вважати її більш пласкою та менш ваговою, ніж вона є, і відтак теж приписати їй більш поверховий вплив, аніж той, який вона мусила мати за свідченнями давніх: адже так легко забувається, що досягнення найвишого одухотворення й ідеалізації міту, яке не вдалося словесному постові, могло кожної миті вдаватися йому як творчому музиканту! Звичайно, ми змушені мало не вченим шляхом реконструювати цю надпотужність музичного впливу, щоб отримати частку тієї незрівнянної втіхи, яка мусить бути притаманна справжній трагедії. Та навіть цю музичну надпотужність ми відчували би тільки тоді, коли були би греками: тоді як у всьому розвитку грецької музики – нескінченно багатшої порівняно з відомою та

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

близькою нам – ми, здається, чусмо лише юнацьку пісню музичного генія, яку він затуляє в невпевненому чутті власної сили. Греки, як говорять єгипетські священики, є вічними дітьми. й у трагічному мистецтві – також лише дітьми, котрі не відають, що то за велична іграшка в їхніх руках постала і трошиться.

Ця боротьба духу музики за образне та мітичне одкровення, яка наростає від початків лірики аж до аттичної трагедії, зненацька переривається. ледве сягнувши розкішного розквіту, та ніби зникає з поверхні елліського мистецтва, тоді як породжене цією боротьбою діонісійне світорозуміння живе і далі в містеріях та в найдивовижніших метаморфозах і виродженнях не перестасе притягувати до себе серйозні натури. Чи не постане воно колись із його містичної глибини знов у вигляді мистецтва?

Тут нас перепиняє питання про те, чи сила, об протидію якої розбилася трагедія, достатньо могутня на всі часи, щоби завадити мистецькому пробудженню трагедії та трагічного світорозуміння. Якщо давню трагедію було вибито з її русла діалектичним поривом до знання та до оптимізму науки, то з цього факту слід було би зробити висновок про вічну боротьбу між *теоретичним* і *трагічним світорозуміннями*, і лише після того як дух науки дійде до своїх меж і його претензії на універсальну чинність будуть знищені підтвердженням тих меж, можна було би сподіватися на відродження трагедії. Символом такої культурної форми мав би стати *Сократ, який займається музикою*, у раніше розкритому сенсі. При цьому протиставленні я розумію під духом науки ту віру в пізнаваність природи й універсальну цілющу силу знання, яка вперше з'явилася на світ в особі Сократа.

Хто пригадає найближчі наслідки цього невтомного наступу духу науки, той відразу ж уявить собі, як ним було знищено *міт* і як цим нищенням була витіснена з її природного ідеального ґрунту поезія, бездомна відтоді. Якщо ми справедливо приписали музиці силу могли знову породити зі себе міт, то нам доведеться шукати дух науки також на тому шляху, де він вороже виступає проти цієї мітотворчої сили музики. Це стається у процесі розвитку *новітнього аттичного дитирамбу*, музика якого вже не промовляла внутріш-

ню сутність, саму волю, а лише незадовільно відтворювала явище 112
в наслідуванні, переданому через поняття: від такої внутрішньо
виродженої музики відвернулися істинно музикальні натури з тією
ж відразою, яку вони почували до мистецтвовбивчої тенденції
Сократа. Непомильний Арістофанів інстинкт схопив дійсне, коли
він самого Сократа, трагедію Евріпіда та музику новітніх дити-
рамбів об'єднав в однаковому почутті ненависті й відчув у всіх
трьох феноменах ознаки виродженої культури. Тим новітнім ди-
тирамбом музика по-блюзнірськи була перетворена на імітацію
картини, наприклад битви, морського шторму, та цим самим була
цілковито позбавлена її мітотворчої сили. Бо якщо вона намагаєть-
ся викликати в нас задоволення лише тим, що змушує шукати
зовнішні аналогії між якоюсь подією в житті чи природі та певними
ритмічними фігурами і характеристичними звуками музики, і якщо
наш розум має задовольнятися пізнанням таких аналогій, то нас
зведено до такого настрою, в якому зачаття мітичного неможливе;
адже міт потребує наочного сприймання як одного-єдиного при-
кладу якоїсь розгорнутої в нескінченне загальності й істини.
Справді, діонісійна музика виступає перед нами як таке загальне
дзеркало світової волі: та видима подія, що заломлюється в цьому
дзеркалі, відразу ж розширюється для нашого чуття до відобра-
ження вічної істини. А через звукове малярство новітнього дити-
рамбу така видима подія відразу ж позбувається будь-якого мітич-
ного характеру; тепер музика стала тільки убогою подобою явища
і тому – нескінченно біднішою за саме явище, а через таку бідність
вона занижує для нашого чуття ще й саме явище, тож тепер, на-
приклад, подібно музично імітована битва вичерпується маршо- 113
вим шумом, сигнальними звуками тощо, а наша фантазія затри-
мується саме на цих поверховостях. Отож, звукове малярство у
будь-якому сенсі протилежне до мітотворчої сили справжньої му-
зики: через нього явище стає ще біднішим, аніж воно є, тоді як
через діонісійну музику окреме явище збагачується та розширюєть-
ся до світообразу. То була могутня перемога недіонісійного духу,
коли він, у розвитку новітнього дитирамбу, відчужив музику саму
від себе та перетворив її на рабиню явища. Евріпід, який, у вищо-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

му сенсі, мусить бути названий цілком немюзикальною натурою, є саме на цьому ґрунті пристрасним прихильником повітньої динамічної музики та зі щедрістю розбійника послуговується всіма її ефектами і манерами.

З іншого боку, ми бачимо силу цього недіонісійного духу, спрямованого проти міту, в дії, коли спрямуємо наші погляди на зросле зображення характерів і психологічної витонченості у трагедії, починаючи від Софокла. Характер уже не має дозволити розширювати себе до вічного типу, а навпаки, через штучні побічні риси та відтінки, через найтоншу визначеність усіх ліній діяти настільки індивідуально, що глядач відчуває взагалі вже не міт, а могутню природну істину й імітаційну силу митця. І тут ми помічаємо звняття явища над загальним і втіху від окремого, наче анатомічного препарату, й уже вдихаємо повітря теоретичного світу, для якого наукове пізнання вважається вищим за мистецьке віддзеркалення світового правила. Рух по лінії характеристичного швидко йде далі: коли Софокл іще малює цілісні характери та задля їхнього витонченого розвитку запрягає міт у ярмо, Евріпід уже зображує лише великі окремі риси характерів, які вміють проявлятися у сильних 114 пристрастях; у новітній аттичній комедії вже є лише маски з одним виразом: легковажні старці, опукані звідники, хитруваті раби в невтомному повторенні. І де зараз мітотворчий дух музики? Те, що залишилося тепер від музики, є або музикою збудження, або музикою нагадування, тобто або засобом стимулювання притуплених і зношених нервів, або звуковим малярством. Для першої вже майже не має значення підкладений текст: уже в Евріпіда все йде абияк, шойно його герої чи хори починають співати; куди ж дійдуть його зухвалі послідовники?

Та найвиразніше проявляється новий недіонісійний дух у розв'язках новіших драм. Наприкінці давньої трагедії відчувалася метафізична втіха, без якої взагалі неможливо пояснити радість від трагедії; можливо, що найчистіше ці звуки вмиротворення з іншого світу лунають в «Едіпі в Колоні». Тепер, коли з трагедії втік геній музики, трагедія, власне кажучи, мертва: бо звідки можна було тепер зачерпнути цієї метафізичної втіхи? Тому шукали зем-

ного вирішення трагічного дисонансу: герой, після того як був достатньо вимордований долею, пожинав у поважному шлюбі, у божеському пошануванні заслужену винагороду. Герой став глядіатором, котрому, після того як він був добряче пошматований і вкритий ранами, іноді дарували свободу. Deus ex machina став на місце метафізичної втіхи. Я не хочу сказати, що трагічне світорозуміння було скрізь і повністю зруйноване натиском духу недіонісійного: ми лише знаємо, що воно мусило втекти з мистецтва, ніби в підземний світ, у виродження в потаємний культ. А на широченній поверхні еллінської суті лютувало виснажливе дихання того духу, що заявляє про себе в тій формі «грецької веселості», про яку вже раніше йшлося як про старечу непродуктивну радість існування; ця веселість є протилежністю до чудової «наївності» давніших греків, яку, за наведеною характеристикою, слід розуміти як пророслу з похмурого провалля квітку аполлонійної культури, як здобуту еллінською волею перемогу над стражданням і мудрістю страждання через її віддзеркалення краси. Найшляхетнішою формою тієї іншої форми «грецької веселості», александрійської, є веселість *теоретичної людини*, яка виявляє ті самі характеристичні ознаки, які я щойно вивів із духу недіонісійного: вона поборює діонісійні мудрість і мистецтво, вона намагається розчинити міт, вона ставить на місце метафізичної втіхи земну співзвучність, ба навіть власного deus ex machina, а саме бога машин і плавильних тиглів, тобто визнані на службі вищому егоїзму і застосовувані сили природних духів, вона вірить у виправлення світу через знання, в кероване наукою життя і справді у змозі загнати окрему людину в найтісніше коло вирішуваних завдань, у якому вона весело промовляє до життя: «Я волю тебе: ти варте того, щоби тебе спізнати».

18

Це вічний феномен: жадібна воля завжди знаходить засіб, аби через простерту над речами ілюзію утримувати в житті свої творіння та змушувати їх до подальшого життя. Одного полонить сократична радість пізнання та марення можливістю зцілити ним вічну рану існування, іншого обплутує серпанок мистецької

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

краси, що звабливо тріпоче перед його очима, а ще когось, знову ж таки, метафізичне втішання тим, що під вихором явищ незнищено струменіє вічне життя, не кажучи вже про більш звичні та, можливо, ще потужніші ілюзії, які воля має наготові щомиті. Ті три сходишки ілюзії взагалі придатні лише для якнайшляхетніше влаштованих натур, котрі тягар і важкість існування загалом відчують із найглибшим невдоволенням, обдурити яке можна лише вишуканими збудливими засобами. З цих засобів збудження складається все, що ми називаємо культурою: залежно від пропорції їх змішування ми маємо першажно *сократичну*, або *мистецьку*, або ж *трагічну* культуру; або коли ми хочемо дозволити собі історичні приклади – існує *александрійська*, або *еллінська*, або ж *булдійська* культура.

Весь наш сучасний світ борсається в тенетах *александрійської* культури і має за ідеал озброєну найвищими силами пізнання *служительку науки* – *теоретичну людину*, праобразом і родоначальником якої є Сократ. Усі наші засоби виховання первинно мають перед очима саме цей ідеал, – кожна інша екзистенція мусить важко продиратись угору узбіччями як дозволена, та не передбачена. Є щось у певному сенсі *страхітливе* в тому, що тут тривалий час освічену людину можна було знайти лише в формі *вченого*; навіть наше поетичне мистецтво змушене було розвинути з *учених імітацій*, а в головному ефекті рими ми все ще розпізнаємо *виникнення* нашої поетичної форми з *мистецьких експериментів* із *нерідною, цілком ученою мовою*. Яким же незрозумілим мав би виглядати для *правдивого грека* *зрозумілий сам по собі модерний культурний чоловік Фауст*, який невдоволено перебігає через усі факультети і, з прагнення до знань, підпадає під вплив *магії та чорга* і якого варто лише для порівняння поставити поруч зі Сократом, аби розпізнати, що *модерна людина* починає *передчувати межі* тієї *сократичної радості* від пізнання та *поривається* зі *широкого пустельного моря знань до берега*. Коли Гете якось сказав Екерманові стосовно Наполеона: «Так, мій добрий, існує також *продуктивність вчинків*», – то він, *чарівно-наївним чином*, нагадав про те, що *нетсоретична людина* для *модерної* є чимось *неймовірним і подиву гідним*; отож, знову стала у *пригоді мудрість* Гете,

щоби визнати зрозумілою та прийнятною і таку чужу форму екзистенції.

І тепер не слід приховувати від себе те, що чаїться в лоні цієї сократичної культури! Оптимізм, що видає себе необмеженим! Тепер не слід лякатися, коли досягають плоди цього оптимізму, коли суспільство, прокисне такою культурою наскрізь, аж до найнижчих прошарків, поступово починає здригатися від бурхливих хвилювань і пожедань, коли віра в земне щастя для всіх, коли віра в можливість такої загальної культури знання поступово переходить у загрозливий вимогу такого александрійського земного щастя, в заклинання Евріпідового *deus ex machina*! Слід зазначити: александрійська культура потребує рабського стану, щоб забезпечити тривалу екзистенцію; та вона відкидає, в її оптимістичному баченні існування, необхідність такого стану і тому поступово йде, коли ефект її гарних звабливих і заспокоїливих слів про «гідність людини» та «гідність праці» буде зужитий, назустріч жахливому нищенню. Немає нічого страшнішого за варварський рабський стан, що навчився розглядати свою екзистенцію як несправедливість і збирається помститися не лише за себе, але й за інші покоління. Хто ж наважиться, всупереч усім цим загрозовим бурям, упевнено апелювати до наших блідих і виснажених релігій, які навіть у їхніх підвалинах виродилися до релігій учених: тож міт, необхідна передумова кожної релігії, вже скрізь паралізований, і навіть у цій галузі запанував той оптимістичний дух, який ми щойно назвали зародком нищення нашого суспільства.

Тоді, коли лихо, що дремає в лоні теоретичної культури, починає поступово лякати модерну людину і вона неспокійно виходить зі скарбу свого досвіду засоби, щоби відвернути загрозу, сама не зовсім вірячи в ці засоби, отож, тоді, коли вона починає здогадуватися про наслідки для себе, – великі, широко обдаровані натури, неймовірно помірковані, зуміли скористатися зброєю самої науки, щоби узагалі показати нам межі та зумовленість пізнання і цим самим рішуче заперечити претензію науки на універсальну чинність і універсальну мету. Цим доказом було вперше розлізано облудність уявлення, яке на основі причиновості приписує собі

118

здатність дослідити глибинну суть речей. Нечуваній відвазі та мудрості *Канта* і *Шопенгауера* вдалося досягти найважчої перемоги, перемоги над прихованим у суті логіки оптимізмом, який, знову ж таки, є підґрунтям нашої культури. Коли цей оптимізм, спираючись на безсумнівні для цього *aeternae veritates*, вірив у пізнаваність і досліджуваність усіх світових загадок, а простір, час і причиновість розглядав як цілком безумовні закони найбільш загальної чинності, Кант відкрив, що вони насправді служать лише для того, щоби піднести голе явище, творіння Маї, до єдиної та найвищої реальності й поставити його на місце найглибиннішої та істинної сутності речей, а справжнє пізнання останньої зробити через це неможливим, тобто, за висловом *Шопенгауера*, ще міцніше приспати сновиду [Світ як воля і уявлення, I, 498]. З цим пізнанням було запроваджено нову культуру, яку я наважуюся назвати трагічною: її найважливішою ознакою є те, що на місце науки як найвищої мети ставиться мудрість, яка, не зважаючи на відволікання наукових зваб, звертає незворушний погляд на загальний образ світу і намагається, зі співчутливою любов'ю, схопити в ньому вічне страждання, як страждання власне. Уявімо собі молоде покоління з цією безстрашністю погляду, з цим героїчним потягом до жаского, уявімо собі відважну ходу цих драконовбивць, горловиту відчайдушність, із якою вони відвертаються від усіх цих оптимістичних доктрин слабкості, щоби цілком і повністю «жити рішуче»: чи ж не має бути необхідним те, що трагічний чоловік цієї культури, при його самовихованні в напрямку серйозності й жаху, мусить зажадати нового мистецтва, *мистецтва метафізичної втіхи*, трагедії, як належної йому Гелени, і вигукнути разом із Фаустом:

Чи не повинен я, тужлива міць,
 Нове життя збудити силоміць?

Але після того, як сократичну культуру було захитано з обох боків і скіпетр її непомильності ледве втримують тремтячі руки – спочатку зі страху перед власними ж наслідками, про які вона лише тепер починає здогадуватись, а потім тому, що вона сама вже не впевнена, як раніше з наївною вірою, у вічній чинності її підва-

лин. — перед нами постає сумне видовище, як танець її думання тужливо кидається до все нових образів, аби обійняти їх, а тоді, стрепенувшись, раптово відпускає їх, наче Мефістофель звабливих дамій. Це ж і є ознака того «надламу», про який кожен зазвичай говорить як про пранедугу модерної культури, що теоретична людина лякається своїх же наслідків і, невдоволена, вже не наважується довіритися жахливому льодовому потоку існування: бо-язко бігає вона туди-сюди на березі. Уже нічого вона не хоче мати цілим разом із усією природною жорстокістю речей. Ось як розніжило її оптимістичне бачення. До того ж вона відчуває, що, побудована на принципі науки, культура мусить бути зрівняна із землею, як тільки вона почне ставати *нелогічною*, тобто втікати геть від своїх наслідків. Наше мистецтво виявляє цю загальку скруту: даремно ми, імітуючи, спираємося на всі великі продуктивні періоди та натури, даремно ми для втіхи модерної людини оточуємо її всією «світовою літературою» та ставимо її посеред мистецьких стилів і митців усіх часів, аби вона, наче Адам звірям, дала їм ім'я, — вона все-таки залишається вічно голодною, «критиком» без радості й сили, александрійською людиною, в основі своїй бібліотекарем і коректором, та жагюгідно спіпить від книжкового пилу і друкарських помилок.

120

19

Не можна точніше означити глибинний зміст цієї сократичної культури інакше, ніж назвавши її *культурою опери*: бо в цій царині, на наш погляд, ця культура з особливою наївністю висловила своє воління та пізнання, якщо зіставити генезу опери і факти оперного розвитку з вічними істинами аполлонійного та діонісійного. Я нагадаю, насамперед, про виникнення *stilo rappresentativo* і речитативу. Чи ж можна повірити, що колись цю цілком озовнішнену та нездатну глибоко зворушити музику опери могли сприймати і плекати із захопленою прихильністю, немов відродження всієї справжньої музики, з якої щойно постала невимовно піднесена та свята музика Палестріни? І хто, з іншого боку, наважився би зробити відповідальними за цю так непогамовно

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

поширювану пристрась до опери лише хтивє розкошування тих флорентійських кіл і марнославність їхніх драматичних співців? Те, що водночас навіть у тому самому народі поряд зі зводами гармоній Палєстріни, спільно вибудуваних усім християнським Середньовіччям, прокинулася та пристрась до напівмузичного способу мови, я можу собі пояснити лише *позамистецькою тенденцією*, закладеною в сутності речитативу.

- 121 Слухачеві, котрий хоче виразно чути слова у співі, співак відловляє тим, що він більше говорить, аніж співає, і що він загострює патетичне звучання слів у цьому напівспіві: цим загостренням патосу він полегшує розуміння слова та долає ту половину музики, яка ще залишилася. Справжньою небезпекою, яка йому тепер загрожує, є те, що він колись невчасно надасть перевагу музиці, через що відразу мусять зникнути патос промови та виразність слова, – водночас, з іншого боку, він завжди почуває потяг до музичної розрядки та до віртуозної презентації свого голосу. Тут на допомогу йому приходить «поет», котрий уміє дати йому достатньо нагод для ліричних вставок, повторів слів і сентенцій тощо: тепер у цих місцях співак може спочити в суто музичному елементі, не зважаючи на слово. Це чергування афектно-наполегливої, втім, лише наполовину співаної промови та цілком співаних вставок, яке лежить у суті *stilo rappresentativo*, це швидкозмінне намагання впливати то на поняття й уявлення, то на музичну основу слухача, є чимось цілком неприродним і однаковим чином настільки внутрішньо протиставленим мистецьким пориванням діонісійного й аполлонійного, що слід зробити висновок про витоки речитативу, який лежить поза всіма мистецькими інстинктами. Згідно з цим описом, речитатив слід визначити як суміш епічної та ліричної манери виконання і при цьому аж ніяк не як внутрішньо стійку суміш, недосяжну при таких цілком різнорідних складниках, а як зовнішнє мозаїчне поєднання, щось таке, що зовсім не має зразка в дарині природи та досвіду. *Але це не було гадкою тих винахідників речитативу*: що більше, вони самі, а з ними – їхня епоха, вірять, що тим *stilo rappresentativo* розгадано таємницю античної музики, і виключно цим можна пояснити нечуваній вплив Орфея, Амфіона та

грецької трагедії також. Новий стиль вважали пробудженням найбільш вражаючої музики, давньогрецької: так, при загальному та цілком народному розумінні гомерівського світу як *прасвіту* можна було віддатися сну і тепер знову зійти до райських початків людськості, де музика необхідно також мусила би мати ті неперевершені чистоту, могутність і невинність, про які так зворушливо вміли розповідати поети в пасторалях. Тут ми заглядаємо у внутрішнє становлення цього доволі нового виду мистецтва, опери: могутня потреба змушує собі до існування мистецтво, але потреба неестетичного типу – туга за ідилією, віра в доісторичну екзистенцію мистецької та доброї людини. Речитатив вважався нововідкритою мовою цієї пралюдини; опера – нововіднайденою землею тієї ідилічно чи героїчно доброї істоти, котра водночас у всіх своїх вчинках наслідує природний мистецький порив, котра при всьому, що вона має сказати, злегка наспівує, щоби, при найслабшому поруху почуття, відразу ж заспівати на повний голос. Тепер нам байдуже, що цим повоствореним образом райського митця тодішні гуманісти боролися проти давнього церковного уявлення про відсутність і втрачену за своєю природою людину: тож оперу слід розуміти як опозиційну догму про добру людину, та з нею водночас було віднайдено засіб утіхи від того песимізму, яким, за жахливої непевності всіх обставин, були найсильніше перейняті серйозно налаштовані люди того часу. Було досить того, якщо ми розпізнаємо, що справжні чари й відтак генеза цієї нової мистецької форми лежать у задоволенні цілком неестетичної потреби, в оптимістичному звеличенні самої людини в сенсі пралюдини як від природи доброї та мистецької істоти – принцип опери, який поступово перетворився на загрозливу і жахливу *вимогу*, що її ми, перед обличчям соціалістичних рухів сучасності, вже не можемо не чути. «Добра пралюдина» хоче своїх прав: які райські перспективи!

123

Поряд я ставлю ще одне таке ж виразне підтвердження мого бачення, що опера побудована на тих самих засадах, що і наша александрійська культура. Опера є породженням теоретичної людини, критичного аматора, не митця – один із найдивовижніших фактів в історії всього мистецтва. Те, що передусім мусило би бути

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

зрозумілим слово, було вимогою доволі немюзикальних слухачів так що відродження звукового мистецтва мало б очікуватися лише тоді, коли буде відкрито такий спосіб співу, при якому слово тексту панувало би над контрапунктом, як пан над слугою. Бо слова настільки ж шляхетнішими від супровідної гармонійної системи наскільки душа шляхетніша від тіла. З аматорською немюзичною грубістю цих поглядів підходили до поєднання музики, образу та слова на початках опери; до перших експериментів у душі цієї естетики дійшло також у шляхетних аматорських колах Флоренції через патронізованих тут поетів і співаків. Мистецьки безсила людина витворює собі певний вид мистецтва саме через те, що вона за своєю природою є немистецькою людиною. Оскільки вона не здогадується про діонісійну глибину музики, то перетворює музичну насолоду на розмірковувальну словесну та звукову риторику пристрасті у *stilo rappresentativo* і на розкошування мистецтв співу оскільки вона не здатна побачити жодного видіння, то вона змушує до служби на себе механіка та майстра декорацій; оскільки вона не вміє схопити справжньої суті митця, то вона, на свій смак, вичаковує перед собою «мистецьку пралюдину», тобто людину, котра пристрасті співає і говорить віршами. У мріях вона переносить себе в той час, у якому вистачає пристрасті, щоби творити спів і поезію так, ніби афект колись був здатен створити щось мистецьке. Передумовою опери є фальшива віра щодо мистецького процесу, а сама ідилічна віра, що насправді кожна чуттєва людина є митцем. З погляду цієї віри, опера є виразом мистецького аматорства, яке диктує свої закони з веселим оптимізмом теоретичної людини.

124 Якби ми забажали охопити одним поняттям обидва змальовані вище впливові при виникненні опери уявлення, то нам залишилося би говорити лише про *идилічну тенденцію опери*: при цьому на вистачило би застосувати Шіллєровий спосіб вислову та пояснення. Або ж, як він говорить, природа й ідеал є предметом скорботи коли та зображається втраченою, а цей – недосягненим. Або: обоє є предметом радості, якщо подаються дійсними. З першого походить елегія у вузькому, а з другого – ідилія в широкому сенсі. Тут відразу ж слід звернути увагу на спільну ознаку тих двох уяв

лень в генезі опери, в яких ідеал трактується не як недосягнений, а природа – не як втрачена. Згідно з цим поглядом, існувала первісна епоха людини, коли вона лежала на серці природи й у цій природності, в райській доброті й мистецькості, водночас сягала ідеалу людства: ми всі мали би походити від цієї досконалої пралюдини і навіть бути її точною подобою: ми мусли би тільки дещо скинути зі себе, щоби знову, через добровільну відмову від зайвої вченості, від надмірної культури, розпізнати самих себе як цю пралюдину. Освічена людина Ренесансу дозволила опероподібній імітації грецької трагедії повести себе назад до такої співзвучності природи й ідеалу, до ідилічної дійсності, скориставшись трагедією, як Данте – Вергілієм, аби досягти воріт Раю, а вже звідси вона далі крокувала самостійно і перейшла від імітації найвищої грецької форми мистецтва до «повернення всіх речей», до наслідування первинного мистецького світу людини. Таку обнадійливу добросердність цих відчайдушних прагнень – у самому лоні теоретичної культури! – можна пояснити лише втішною вірою в те, що «сама людина» і є тим вічно чеснотним оперним героєм, пастухом, який вічно сопілкує або співає, і яка, врешті, мусли завжди, навіть якби вона колись і справді загубилася на деякий час, розпізнавати себе саме такою: вірою, що є лише плодом того оптимізму, який здійснюється тут із глибини сократичного світорозуміння, наче солодково-звбливий стовп винарів.

Отже, у рисах опери аж ніяк немає того елегійного болю вічної втрати, радше веселість вічного віднайдення, зручна пасолода від ідилічної дійсності, яку принаймні можна уявити дійсною кожної миті, – хоча, можливо, іноді й здогадуємося, що ця вигадана дійсність – ніщо інше, як фантастично-безглузді пустощі, до яких кожен, хто здатен оцінювати їх із огляду на жахливу серйозність істинної природи та порівнювати зі справжніми прасценами витоків людства, мусли би з огидою вигукнути: «Геть, примаро!» Усе ж ми би помилялися, якби вірили, що таку грайливу сутність, якою є опера, можна було би відігнати, наче привида, лише сильним криком. Той, хто хоче знищити оперу, мусли зважитися на боротьбу проти тієї александрійської веселості, яка в опері, її

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

справжній мистецькій формі, так наївно проголошує свої улюблені уявлення. Та чого може очікувати саме мистецтво від впливу мистецької форми, витoki якої взагалі не лежать у царині естетики, яка, що більше, прокралась у мистецьку галузь із напівморальної сфери та лише зрідка могла ввести нас в оману щодо свого гібридного походження? Якими ж соками живиться ця паразитна оперна істота, якщо не соками справжнього мистецтва? Хіба не можна здогадатися, що від її ідилічних зваб, від її александрійських облесливих мистецтв найвище і таке, що справді заслуговує на серйозне ставлення, завдання мистецтва – звільнити око від погляду в жахіття ночі й урятувати суб'єкта з допомогою цілющого бальзаму видимості від судом вольових порухів – виродиться і порожню та розосередливу розважальну тенденцію? Що станеться з вічними істинами діонісійного й аполлонійного при такому стилемішанні, як я його показав на прикладі *stilo rappresentativo*, де музика розглядається як служниця, текстове слово – як пан, музика порівнюється з тілом, текстове слово – з душею; де найвищою метою, у кращому разі, стає описове звукове малярство, подібне як колись у новому аттичному дитирамбі; де музика повністю позбавляється її істинної гідності бути діонісійним дзеркалом світу тож їй залишається тільки, як рабині явища, наслідувати самі форми явища та грою ліній і пропорцій збуджувати зовнішню втіху. При уважному розгляді цей фатальний вплив опери на музику накладається майже на весь модерний розвиток музики; оптимізм прихований у генезі опери й у сутності репрезентованої нею культури, страхітливо швидко зумів позбавити музику її діонісійного світопризначення та накинути їй розважальний характер гри формами: з цією зміною можна було би порівняти лише, наприклад метаморфозу есхілівської людини в александрійського веселуна.

Та якщо в наведеному прикладі ми правомірно пов'язали зникнення діонісійного духу з надзвичайно помітними, але досі не поясненими перетворенням і дегенерацією грецької людини, то як сподівання мусять ожити в нас, якщо найпевніші знамення є за рукою *зворотного процесу, поступового пробудження діонісійного духу* нашому сучасному світі! Неможливо, щоби божеська сила Геракл

вічно ниділа на розкішній паншині в Омфали. З діонісійного ґрунту німецького духу піднеслася сила, яка не має нічого спільного з праумовами сократичної культури та не може бути зими ні пояснена, ні виправдана, ба більше, сприймається цією культурою як жахливо-невимовне, потужно-вороже – *німецька музика*, яка може бути зрозумілою передусім у її сонячному бігу від Баха до Бетговена, від Бетговена до Вагнера. Що може вдіяти, в найсприятливішому випадку, охочий до пізнання сократизм наших днів із цим повсталим із невичерпних глибин демоном? Ані мереживом зигзагів і арабесок оперної мелодії, ні з допомогою арифметичної рахівниці фуги та контрапунктичної діалектики не виводиться формула, в потрібно могутньому світлі якої можна було би підкорити собі того демона та змусити його заговорити. Яке видовище постає перед нами, коли наші естетики зі сачком властивої для них «краси» луплять і гасають за музичним генієм, котрий із не-схопною життєвістю забавляється перед ними, роблячи рухи, які воліють бути оцінені з допомогою «вічної краси» так само мало, як і з допомогою «піднесеного». Варто лише колись, живцем і зблизька, поспостерігати за цими шанувальниками музики, коли вони так невтомно вигукують: «Краса! Краса!» – чи вони при цьому поводяться як виховані та випечені на лоні краси улюблені діти природи, чи ж не шукають вони, передусім, брехливої форми-сховку для власної грубості й естетичного виправдання для власної чуттєво убогої тверезості? При цьому я думаю, наприклад, про Отто Яна. Та нехай облудник і лицемір остерігаються німецької музики: бо саме вона є, серед усієї нашої культури, єдиним чистим, ясним і очищувальним вогняним духом, із якого й у який, як у вченні великого Геракліта з Ефеса, рухаються подвійним коловим шляхом усі речі: все, що називається тепер культурою, освітою, цивілізацією, мусить колись постати перед непомильним суддею – Діонісом. . .

128

Пригадаймо ж тоді, як духові *німецької філософії*, що струменіє із тих самих джерел, вдалося, через Канта і Шопенгауера, знищити вдоволену приємність існування наукової сократики, через виявлення її межі; як цим виявленням було започатковано нескінченно глибший і серйозніший розгляд естетичних питань і мистецтва,

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

який просто-таки можемо назвати поняттєво схопленою *діонісійною мудрістю*, – на що ж нам вказус містерія цієї єдності німецької музики та німецької філософії, якщо не на нову форму існування, зі змістом якої ми можемо, здогадуючись, ознайомитися за еллінськими аналогіями? Адаже що незмірну вартість утримус для нас, – тих, що перебувають на рубежі двох різних форм існування, – еллінський зразок, у якому всі ті переходи та битви викарбувались у класично-повчальній формі: хіба що ми аналогічно проживаємо великі головні епохи еллінської суті ніби у *зворотному* порядку і тепер, наприклад, здавалося би, крокуємо з александрійської епохи назад у період трагедії. При цьому в нас живе враження, ніби народження трагічної епохи для німецького духу мало б означати лише повернення його до самого себе, блаженне самовіднайдення, після того як на тривалий час тиск нечуваних зовнішніх сил запряг його, животілого у безпорадному варварстві форми, в ярмо форми їхньої. Тепер нарешті, після його повернення до праджерела своєї сутності, він може наважитися сміливо та вільно ступати перед усіма народами без опіки романської цивілізації, – якщо лише він зуміє неухильно вчитись у народу, можливість навчання в якого взагалі вже є високою честю і видатною рідкістю, – у греків. І коли ж ми потребували цих найвишнчлиших учителів більше, ніж тепер, коли переживаємо *відродження трагедії* та перебуваємо в небезпеці незнання, звідки вона приходить, і в неспроможності зрозуміти, куди вона прагне?

20

Варто було би колись, перед очима непідкупного судді, зважити те, в який час і в яких мужах німецький дух дотепер найсильніше змагався за право навчатись у греків; і коли ми з певністю прийнемо те, що ця єдина похвала мусить бути висловлена найшляхетнішій освітницькій боротьбі Гете, Шіллера та Вінкельмана, то у будь-якому разі слід було би додати, що з того часу і з найближчих наслідків тієї боротьби прагнення дійти до освіти і до греків тим же шляхом ставало, незрозумілим чином, усе слабшим і слабшим. Чи не слід було би нам, аби зовсім не втратити сподівань

РОЗДІЛ 20

щодо німецького духу, змогли зробити звідси висновок, що в якомусь головному пункті цим борцям також не вдалося проникнути в серцевину еллінської сутності й установити тривалий любовний союз між німецькою та грецькою культурами? Тож, можливо, не-свідоме знання тієї вади і пробудило в серйозних натурах безнадійний сумнів щодо того, чи вони, після таких попередників, зможуть просунути далі на шляху освіти і чи взагалі дійдуть до мети. Тому відтоді бачимо виродження в найсумнівніший спосіб судження щодо важливості греків для освіти; вияви співчутливої переваги можемо спостерегти в найрізноманітніших духовних і недуховних таборах; з іншого боку, цілком безплідне красномовство забавляється з «грецькою гармонією», «грецькою красою», «грецькою веселістю». І саме в тих колах, гідністю яких могло би бути те, щоби задля порятунку німецької освіти невтомно черпати з грецького русла, в колах викладачів вищих освітніх установ, найкраще навчилися вчасно й у зручний спосіб миритися з греками, нерідко аж до скептичного відречення від еллінського ідеалу та цілковитого викривлення справжнього наміру студій давнини. Хто в цих колах узагалі ще не зовсім вичерпав себе в намаганні бути надійним коректором давніх текстів чи природничо-історичним мікроскопістом мови, той, можливо, намагається «історично» оволодіти, поряд із іншими старожитностями, також і грецькою давниною, та у будь-якому разі – за методом і зі зверхньою міною нашої нинішньої вченої історіографії. Якщо ж через це справжня освітня сила вищих навчальних установ іще, напевно, ніколи не була нижчою та слабшою, ніж сьогодні, якщо «журналіст», той паперовий раб дня, здобув у освіті цілковиту перемогу над професором і останньому залишається тільки вже часто пережита метаморфоза – рухатися тепер також і у способі висловлювання журналіста з «легкою елегантністю» цієї сфери, як веселому освіченому метелику, – то з якою прикрою розгубленістю мусять відтак освічені люди такого сьогодення вдивлятися у той феномен, який можна було б аналогічно осягнути хіба що з найглибшого ґрунту догепер не осягненого еллінського генія, у феномен пробудження діонісійного духу та відродження трагедії? Немає жодного іншого мистецького пере-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

олу, в якому би так звана освіта і справжнє мистецтво були такі відчужені та неприязні, як ми це бачимо на власні очі сьогодні. Ми розуміємо, чому така слабка освіта ненавидить справжнє мистецтво: бо вона боїться своєї загибелі через нього. Та чи не вичерпав себе цілий вид культури, а саме сократично-александрійський, якщо він міг перейти в таку тендітно-крихку вершину, якою є сучасна освіта! Якщо і таким героям, як Шіллер і Гете, не вдалося проламати тих зачарованих воріт, які ведуть в еллінську чарівну гору, якщо їхня наймужніша боротьба не просунулася далі за той тужливий погляд, який Іфігенія Гете шле з варварської Тавриди через море на батьківщину, то на що би залишилося сподіватись епігонам таких героїв, якби перед ними раптово на цілком іншому, ще не зачепленому всіма зусиллями дотеперішньої культури, боці не відкривалися самі собою ворота – під містичні звуки пробудженої музики трагедії?

Нехай ніхто не намагається послабити нашу віру у прийдешнє відродження еллінської давнини, бо лише в ній наші сподівання на оновлення й очищення німецького духу вогняними чарами музики. Що ж інше ми могли би назвати, що у спустошенні та виснаженні телерішньої культури могло би пробудити якесь утішне очікування щодо майбутнього? Даремно вишукуємо хоча б одного сильно розгалуженого кореня, одного клаптика плідючої та здорової землі: всюди пил, пісок, заціпеніння, виснаження. У такому разі невтішно усамітнений не міг би обрати для себе жодного кращого символу, ніж лицаря зі смертю і дияволом, як його намалював нам Дюрер: закутого в лати лицаря зі сталевим, твердим поглядом, здатного, незважаючи на його моторошних подорожніх і все ж безнадійно, торувати свій жахливий шлях, один зі своїм кошем та псом. Таким Дюреровим лицарем був наш Шопенгауер: він не мав жодної надії, та він прагнув істини. Немає йому рівного.

Але як раптово змінюються ті, щойно так похмуро змальовані чагарники нашої виснаженої культури, коли їх торкнуться діонісійні чари! Штормовий вітер хапає все віджиле, прогниле, розбите, захиріле, огортає все це, крутячи, червоною хмарою пилу і, наче шуліка, відносить увись. Спонтелічно шукає наше око за

зниклим: адже бачене ним вийшло на золоте світло наче із забуття, таке повне та зелене, таке розкішно жваве, таке незмірно тужливе. Трагедія сидить серед цього надміру життя, страждання та радості у величному захваті, вона прислухається до віддаленого скорботного співу, - він розповідає про матерів буття, чий імена – Марення, Воля, Скорбота. Так, друзі мої, увіруйте, разом зі мною, в діонісійне життя й відродження трагедії. Час сократичної людини минув: одягніть плющеві вінки, візьміть у руку тирс і не дивуйтеся, коли тигр і пантера, ластячесь, ляжуть біля ваших ніг. Тепер лише наважтеся бути трагічними людьми – бо ви будете спасенні. Ви маєте супроводжувати діонісійний святковий похід із Індії до Греції! Озбройтеся для важкої битви, але вірте в чуда вашого бога!

21

Повертаючись від повчальних тонів до настрою, який насує споглядальникові, я повторюю, що лише від греків можна навчитися того, яке значення має таке дивовижне раптове пробудження трагедії для найглибиннішого життєвого підґрунтя народу. Це народ трагічних містерій, що б'ється в Перських війнах, і, знову ж таки, народ, який вів ті війни, потребує трагедії як необхідного цілющого тунку. Хто би запідозрив саме в цьому народі, після того як його впродовж багатьох поколінь до глибини стряса-ли найсильніші конвульсії діонісійного демона, такий рівномірно-потужний вплив найпростішого політичного почуття, найприродніших патріотичних інстинктів, первісної мужньої войовничості? 133 Якщо ж при кожному значному поширенні діонісійних збурень завжди відчувається те, як діонісійне звільнення від кайданів індивіда проявляється насамперед у порушенні політичних інстинктів, що доводить до байдужості й навіть ворожості, то, з іншого боку, звичайно, державотворчий Аполлон є також генієм принципії individuationis, а держава та патріотичне почуття не можуть жити без визнання індивідуальної особистості. Для народу існує лише єдиний шлях із оргіазму – шлях до індійського буддизму, який, аби взагалі його можна було стерпіти з його потягом до ніщо, потребує рідкісних екстатичних станів із їхнім піднесенням над простором,

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

часом та індивідом. – вони, знову ж таки, потребують філософії, яка вчить долати уявою невимовну прикрість проміжних станів. Так само неухильно, з безумовного визнання політичних прагнень, народ потрапляє на шлях крайнього обмирщення, найвеличніший, але й найжахливіший приклад чого – римське імперіум.

Розташованим між Індією та Римом і спонукуваним до звабливого вибору грекам вдалося додатково винайти у класичній чистоті третю форму, звичайно, не для тривалого власного вжитку, але саме тому – для безсмертя. Бо те, що улюбленці богів помирають рано, справедливе щодо всіх речей, але так само певним є те, що тоді вони вічно живуть із богами. Тож не вимагаймо від найшляхетнішого, щоби воно мало витривалу міцність шкіри: грубувата стійкість, яка, наприклад, була властива римському національному інстинкту, ймовірно, не належить до необхідних предикатів досконалості. Але якщо ми запитаємо, завдяки якому цілющому засобу греки, в їхній великий час, при надзвичайній силі їхніх діонісійних і політичних прагнень, зуміли не лише не вичерпати себе ні через екстатичне зосередження, ні через виснажливу гонитву за світовою владою та світовою славою, але й досягти того дивного поєднання, притаманного шляхетному вину, яке водночас збуджує та налаштовує на споглядання, то будемо змушені пригадати нечувану, що зворушує все народне життя, очищає та розряджає, силу *трагедії*, вищу цінність якої ми досягнемо лише тоді, коли вона постане перед нами, як і перед греками, як утілення всіх профілактичних цілющих сил, як посередниця між найсильнішими та в їхній суті найфатальнішими рисами народу.

Трагедія втягує в себе найвищий музичний орґанізм, тож вона просто-таки доводить музику греків, як і пашу, до досконалості, але тоді ставить поруч трагічний міт і трагічного героя, котрий потім, наче могутній титан, бере на свої плечі весь діонісійний світ і звільняє нас від нього, – тоді як, з іншого боку, вона, через той самий трагічний міт в особі трагічного героя, вміє звільнити нас від пожалливого прагнення до цього існування та жестом нагадування вказує нам на інше буття та вищу радість, до якої воїн-герой, передчуваючи, готується своєю погибеллю, а не звитягою.

Трагедія ставить між універсальною чинністю своєї музики та лю-
нісією сприйнятливим слухачем величну алегорію, міт, і збуджує
у слухача враження, ніби музика є лише найвищим засобом зобра-
ження для оживлення мітичного пластичного світу. Довіряючи цій
шляхетній омані, вона може тепер поринути в дитирамбічний та-
нець і безоглядно віддатись оргіастичному відчуттю свободи, на
яке вона як власне музика, без тієї омани, не могла би наважитися.
Міт захищає нас від музики, хоча, з іншого боку, насамперед він
надає їй найвищої свободи. З удячності за це музика, як дарунком
у відповідь, наділяє трагічний міт такою непроступливою та пере-
конливою метафізичною значущістю, якої слово і образ без тієї ви-
няткової допомоги ніколи не змогли би досягнути; й особливо че-
рез неї трагічного глядача охоплює саме те впевнене передчуття 135
вищої радості, шлях до якої лежить через затибель і занеречення,
так що той, здавалося би, чує, мовби до нього виразно промовляє
найглибинніша безодня речей.

Якщо останніми положеннями я зумів цьому складному уяв-
ленню надати, можливо, лише тимчасового, лише небагатьом
відразу зрозумілого виразу, то я не повинен саме на цьому місці
припинити заохочувати моїх друзів до повторної спроби та про-
сити їх підготуватися до розуміння загального положення на одно-
му-єдиному прикладі нашого спільного досвіду. У цьому прикладі
я не повинен посилатися на тих, хто послуговується образами сцен-
ічних подій, словами й афектами персонажів, аби з їхньою допо-
могою наблизитися до музичного чуття; адже всі вони говорять
музикою не як материнською мовою та, навіть при тій допомозі,
не заходять далі за передпокої музичної приймальні, ніколи не от-
римуючи права торкнутися її найглибших святинь; дехто з них,
як-от Гервінус, цим шляхом не доходить навіть до передпокоїв. А
маю звертатися лише до тих, хто, безпосередньо порівнявшись із
музикою, отримує в ній ніби своє материнське лоно та пов'язаний
із речами майже виключно через несвідомі музичні стосунки. До
цих справжніх музикантів я звертаюся з питанням, чи можуть вони
уявити людину, котра була би здатна сприйняти третій акт
«Трістана та Ізольди» без допомоги слова та образу, як суто сим-

фонічну неймовірну частину, не задихнувшись від спазматичного напруження всіх крил душі? Людина, котра тут приклала вухо ніби до серця світової волі, котра відчуває, як шалене бажання існування розливається звідси, неначе гуркітливий потік або найніжніший розплений струмок, по всіх судинах світу, – як вона мала раптово не розлетітися на друзки? І як вона мала знести, в убогій скляній оболонці люльського індивіда, відлуння незліченних зойків радості й болю з «широкого простору світової ночі», не втікаючи притьмом при цьому пастушому хороводі метафізики до своєї пра-
136 батьківщини? Якщо ж такий твір як ціле можна сприйняти без заперечення індивідуальної екзистенції, якщо таке творіння могло народитися без нищення його творця – то де розв'язок такої суперечності?

Тут між нашим найвищим музичним збудженням і тією музикою втискаються трагічний міт і трагічний герой – в основі своєї лише алегорія найуніверсальніших фактів, про які прямо може промовляти лише музика. Та як алегорія, міт, якби ми відчували як суто діонісійні істоти, залишився би стояти поряд із нами бездієвим і непоміченим і ні на мить не відволік би нас від слухання відгомону *universalia ante rem*. Однак тут пробивається *аполлонійна* сила, спрямована на відродження майже розірваного індивіда, з цілющим бальзамом словненої блаженства омани: зненацька, здається, бачимо лише самого Трістана, як він нерухомо та важко запитує себе: «старий наспів, чому мене він будить?» І те, що раніше виглядало глухим зітханням зі серцевини буття, хоче тепер сказати нам лише те, яке «пустельне та порожнє море». І там, де ми, здавалося, задихаючись, згасали в судомному напруженні всіх почуттів і мало що зв'язувало нас із цією екзистенцією, чуємо та бачимо тепер лише смертельно пораненого й усе-таки ще живого героя з його розпачливим зойком: «Жадати! Жадати! Вмираючи жалати, не згинуть від туги пожадань!» І якщо раніше тріумфальні звуки горну після такої надмірності й незмірності пожираючих страждань різали нам серце як найвища мука, то зараз між нами та цим «самим торжествуванням» стоїть радісний Курвенал, звернений до корабля, що несе Ізольду. Як би сильно не проймало нас співчуття, все ж, у пев-

ному сенсі, співчуття рятує від прастраждання світу, як алегоричний образ міту рятує нас від безпосереднього споглядання найвищої світової ідеї, як думка та слово – від нестримного виліву не-свідомої волі. Завдяки тому чудовому аполлонійному обману нам здається, ніби навіть царство звуків постає перед нами наче пластичний світ, ніби також і в ньому, як у найтендітнішому та найпридатнішому для виразу матеріалі, сформовано та образно виражено лише цю долю Трістана й Ізольди.

Так аполлонійне вириває нас із діонісійної загальності й захоплює нас індивідами: до них приковує воно наші співчуття, ними задовольняє чуття краси, яке жадає великих і піднесених форм; воно проволить повз нас життєві образи та спонукає нас до вдумливого схоплення прихованого в них життєвого ядра. З печуваною могутністю образу, поняття, етичного вчення, симпатичного збудження аполлонійне вириває людину з її оргіастичного самознищення та через приховування загальності діонісійного процесу веде до марення, ніби та бачить окремий світообраз, наприклад Трістана й Ізольду, і *через музику* мала би його *бачити* лише ще краще та глибинніше. На що тільки не златні цілющі чари Аполлона, якщо він навіть може викликати в нас оману, ніби справді діонісійне, на службі в аполлонійного, златне посилювати його дієвість і ніби навіть музика сутнісно є мистецтвом зображення аполлонійного змісту?

За тієї напередвстановленої гармонії, яка панує між довершеною драмою та її музикою, драма сягає найвищого, зазвичай словесній драмі не доступного, ступеня наочності. Як усі живі постаті сцени в самостійно рухомих мелодійних лініях спрощуються перед нами до виразності хвилястої лінії, так сусідство цих ліній звучить нам у зміні гармоній, які в найтонший спосіб симпатизують рухомому процесу, – через неї для нас стають безпосередньо зрозумілі відношення речей у чуттєво сприйнятливий, аж ніяк не абстрактний спосіб, через неї ми також пізнаємо, що лише в цих відношеннях чисто розкривається сутність певного характеру та мелодійної лінії. І тоді коли музика, таким чином, змушує нас бачити більше та глибинніше, ніж звичайно, та розкладати перед собою сценічну дію, як тонке мереживо, то для нашого одухотворе-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ного, зверненого всередину погляду світ сцени розширюється так само нескінченно, як і освітлюється зісередини. Що аналогічного зміг би нам запропонувати словесний поет, котрий зі значно менш досконалим механізмом, непрямим шляхом, виходячи зі слова та поняття, намагається досягти того внутрішнього розширення видимого сценічного світу і його глибинного освітлення? Якщо ж музична трагедія також добирає ще і слово, то вона все ж може водночас поставити поряд підґрунтя її місце народження слова і показати нам становлення останнього.

Та про цей змальований процес можна було би з однаковою певністю сказати, що він є лише чудовою видимістю, тобто тією згаданою аполлонійною *оманою*, дією якої ми маємо звільнитися від діонісійного натиску та надміру. По суті ж, відношення музики до драми є прямо протилежним: музика – це справжня ідея світу, драма – лише полиск цієї ідеї, її окрема тінь. Та тотожність між мелодійною лінією і живим образом, між гармонією і відношеннями характеру того образу є істинною у протилежному сенсі до того, який ми могли би помислити при спогляданні музичної трагедії. Як би наочно ми не рухали, не оживлювали та не висвітлювали зісередини образ, він завжди залишається тільки явищем, від якого немає жодного мосту, що вів би до істинної реальності, до серця світу. Але з цього серця промовляє музика; і незліченні явища того гатунку могли би проходити повз ту ж музику, ніколи не вичерпуючи її сутності, а назавжди залишаючись тільки її зовнішніми відображеннями. Популярним і абсолютно хибним протиставленням душі й тіла, звичайно, неможливо нічого пояснити у складному співвідношенні музики та драми, а хіба що все заплутати; втім, нефілософська грубість того протиставлення саме у наших естетиків, хтозна з яких причин, стала, здавалося би, радо визнаним предметом віри, тоді як вони нічого не навчилися про протилежність явища та самої речі або, також із невідомих причин, не хотіли нічого навчитися.

Якби при такому аналізі виявилось, що аполлонійне у трагедії через *оману* здобуло цілковиту перемогу над діонісійним праследом музики та використало її зі своєю метою, а саме для най-

вищого прояснення драми, то, звичайно, слід було би додати одне вельми важливе обмеження: в найсуттєвішій точці та аполлоніана омана є проламана і знищена. Драма, яка з допомогою музики розгортається перед нами з такою внутрішньо освітленою виразністю всіх рухів і постатей, немовби ми бачимо – в підніманні й опусканні – виникнення полотна на ткацькому станку, досягає, як цілість, дії, яка лежить *поза всіма аполлонійними мистецькими впливами*. У сукупній дії трагедії діонісійне знову досягає переваги; вона завершується звучанням, яке ніколи не могло би долинути з царини аполлонійного мистецтва. І цим самим аполлонійний обман виявляється тим, чим він є, – прикриттям справді діонісійної дії під час тривання трагедії; ця ж дія така могутня, що, врешті, навіть аполлонійну драму виштовхує у сферу, де вона починає говорити з діонісійною мудрістю і заперечує саму себе та свою аполлонійну зримість. Таким чином, важке співвідношення аполлонійного та діонісійного у трагедії слід було би насправді символізувати братським союзом обох божеств: Діоніс говорить мовою Аполлона, Аполлон же, врешті, – мовою Діоніса, чим досягнуто найвищої мети трагедії та мистецтва загалом.

22

Нехай уважний друг із власного досвіду чисто і незмішано уявить собі дію справжньої музичної трагедії. Гадаю, що я так, із обох сторін, описав феномен цієї дії, що він тепер зможе самостійно витлумачити свій досвід. А саме пригадає, як він, бачачи міт, що пролинав перед ним, почувався піднесеним до певного виду свідання, так наче тепер сила зору його очей не лише площинна, але і здатна проникати вглиб, і немов тепер він, із допомогою музики, ніби чуттєво бачить перед собою нахлинання волі, боротьбу мотивів, наростання потоку пристрастей як багатство живо-рухомих ліній і фігур та відтак міг би зануритись аж у найтонші таємниці несвідомих порухів. Коли він таким чином усвідомить найвище піднесення своїх спрямованих на зримість і висвітлення поривів, тоді так само певно відчуватиме, що цей довгий ряд аполлонійних мистецьких впливів усе ж не створює того онцасливленого перебу-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

вання у безвольному спогляданні, яке пластик і епічний поет, себ-то справді аполлонійні митці, викликають у нього своїми мистецькими творами: тобто в тому спогляданні досягнено виправдання світу *individuatō*, що є вершиною та втіленням аполлонійного мистецтва. Він оглядає прояснений світ сцени, та все ж заперечує його. Він бачить трагічного героя перед собою в епічній виразності та красі, та все ж радіє його нищенню. Він глибоко розуміє події сцени, а втім, радо втікає в неосяжне. Він відчуває, що вчинки героя виправдані, та все ж підноситься ще вище, коли ці вчинки знищують призвідника. Він тремтить перед стражданнями, які випадуть на долю героя, та все ж передчуває в них вищу, набагато могутнішу радість. Він бачить більше та глибше, ніж будь-коли раніше, та все ж бажає осліпнути. Звідки ми зможемо вивести це чудове самороздвоєння, цей злам аполлонійного вістря, якщо не з *діонісійних* чарів, які, позірно вкрай збуджуючи аполлонійні порухи, все ще спроможні примусити служити собі цей надмір аполлонійної сили. *Трагічний митт* можна зрозуміти лише як уяочнення діонісійної мудрості аполлонійними мистецькими засобами: він веде світ явища до межі, де той заперечує сам себе і знову намагається втекти назад, до лона істинної та єдиної реальності; де він тоді, здавалося би, разом із Ізольдою затуляє її метафізичний лебединий спів:

В морі блаженства
грас потік,
хвилі духмяні –
відзвуки рік,
в подиху вітру
Всесвіту лік –
втонути – пірнути –
не чекай – ось де рай!

Так ми уявляємо собі, з досвіду істинно естетичного слухача, самого трагічного митця, як він, подібно до розкішного божества *individuatō*, творить свої постаті, внаслідок чого його творіння навряд чи можна було би розуміти як «наслідування природи», а тоді – як його жахливий діонісійний порив поглинає весь цей світ

явиш, аби за ним і через його нищення дозволити відчути найвищу мистецьку прарадість у лоні праєдиного. Звичайно, наші естетики не можуть повідомити про це повернення до прабатьківщини, про братський союз обох мистецьких божеств у трагедії, а також про аполонійне та діонісійне збудження слухача. – натомість вони не втомлюються характеризувати боротьбу героя з долею, перемогу звичаєвого світопорядку або спричинене трагедією розрядження афектів як справжнє трагічне: ця невтомність наводить мене на думку, що вони, можливо, є людьми, котрих узагалі не можна естетично схвилювати, і при сприйнятті трагедії їх, можливо, варто взяти до уваги лише як моральних істот. **Ще ніколи** з часів Арістотеля не звучало таке пояснення трагічного впливу, з якого можна було би зробити висновок про мистецькі стани та про естетичну діяльність слухачів. Незабаром серйозніші процеси приведуть до полегшення через розрядження співчуття і страху, незабаром при перемозі добрих та шляхетних принципів, при пожертвуванні героєм ми почуватимемося піднесеними та зачудованими в сенсі звичаєвого світорозуміння; і я переконаний, що для багатьох людей саме це й тільки це є впливом трагедії. тож маємо чітке свідчення, що всі вони разом із їхніми естетиками-інтерпретаторами так нічого й не дізналися про трагедію як найвище *мистецтво*. Це патологічне розрядження, Арістотелевий катарсис, щодо якого філологи не впевнені, чи його слід зараховувати до медичних чи до моральних феноменів, нагадує про дивне припущення Гете. «Без жвавого патологічного зацікавлення, – говорить він, – мені також ніколи не вдалось опрацювати жодної трагічної ситуації, тому я ратше її уникав, аніж шукав за нею. Чи не є однією з переваг давніх те, що найвище патетичне було в них також лише естетичною забавкою, адже з нами завжди мусить співдіяти природна істина, щоби створити такий вигвір?» Відповідно до нашого чудового досвіду ми маємо право дати позитивну відповідь на це, таке глибокосенсовне, останнє запитання після того, як ми саме на прикладі музичної трагедії зі здивуванням пережили те, що справді найвище патетичне може бути лише естетичною забавкою: тому ми й віримо, що щойно тепер можна з дея-

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ким успіхом описати праженомен трагічного. Хто тепер може розповісти лише про ті заміщувальні впливи з позаестетичних сфер і не відчувається піднесенням над патологічно-моральним процесом, той нехай сумнівається лише у своїй естетичній природі, – ми ж можемо порадити йому як невинний замітник інтерпретацію Шекспіра на манір Гервінуса та ретельне вишукування «поетичної справедливості».

Отже, із відродженням трагедії відродився також і *естетичний слухач*, на чиему місці в театральних приміщеннях зазвичай дотепер сидів дивний *Quidproquo* з напівморальними та напіввученими претензіями, «критик». У його попередній сфері все було шлужне й тільки поверхово зафарбоване видимістю життя. Творчий митець і справді вже не знав, що йому робити з таким слухачем, котрий видає зі себе критика, а тому разом із драматургами й оперними композиторами, які надихали його, неспокійно вишукував залишки життя в цій претензійно пустій і нездатній на насолоду істоті. Але дотепер із таких «критиків» складалася публіка; студент, школяр і навіть найсмирніше жіноче створіння вже завдяки вихованню та журналам були несвідомо підготовлені до саме такого сприйняття твору мистецтва. Шляхетніші натури серед митців сподівалися на збудження морально-релігійних сил такої публіки, і заклик до «звичасвого світового ладу» був тим заміником, де, як вважалося, погужні чари мали би захоплювати справжнього слухача. Або ж драматург так виразно подавав величню, принаймні збуджувальну тенденцію політичного та соціального сьогодення, що слухач міг забути про свою критичну виснаженість і віддатися таким афектам, які він переживав у патріотичні або воєнничі моменти, або перед ораторською катедрою в парламенті, або при засудженні злочинця та грішника: таке відчуження від справжніх мистецьких намірів мусило і туг, і там призводити саме до культу тенденції. Але раптом трапилося те, що завжди стається з усіма надто штучними мистецтвами, – блискавичне погіршення тих тенденцій, так що, наприклад, тенденція користуватися театром як засобом моральної освіти народу, яку ще за часів Шіллера сприймали серйозно, тепер уже зараховується до сумнівного ап-

РОЗДІЛ 23

пекваріату тієї подоланої освіти. Тоді, коли критик прийшов до галузівки в театрі та концертному залі, журналіст – у школі, прес-мен – в суспільстві, мистецтво виродилося до об'єкта розваги найнижчого ґатунку, а естетична критика стала засобом об'єднання для марнославної, неуважної, самозакоханої та, крім цього, жалюгідно неоригінальної товариськості, сенс якої дозволяє зрозуміти відома Шопенгауєрова притча про дикобразів; словом, ніколи ще так багато не базікали про мистецтво і водночас іще ніколи не цінували його так низько. Та чи взагалі ще можливо зустріти людину, з якою можна було би порозмовляти про Бетговена та Шекспіра? Нехай кожен, згідно з власним сумлінням, відповідь на це запитання: своєю відповіддю він у будь-якому разі виявить те, чим для нього є «освіта», за умови, що взагалі спробує відповісти на це запитання, а не заніміє з несподіванки.

Нагомість дехто, від природи шляхетніше та витонченіше обдарований, незважаючи на те, що він поволі – у змальований спосіб – став критичним варваром, міг би розповісти про настільки ж несподіваний, як і зовсім незрозумілий вплив, який мало на нього, наприклад, щасливо вдалє виконання «Льосенґріна», – хоча йому і бракувало руки, яка би, закликаючи та вказуючи, торкнулася до нього, так що і те неосезно різноманітне та цілком незрівнянне почуття, яке його тоді так глибоко зворушило, залишилось одиничним і, наче загадкове сузір'я, згасло після короткого спалаху. Тоді він відчував те, чим є естетичний слухач.

23

Хто хоче достеменно перевірити себе, наскільки він близький до справді естетичного слухача або ж чи належить до спільноти сократично-критичних людей, той нехай широким запитом себе про почуття, з яким він сприймає зображуване на сцені *чудо*: чи він при цьому, можливо, відчуває образу свого, спрямованого на сувору психологічну причиновість, історичного чуття, чи він із доброзичливою поблажливостю наче мириться з чудом, як із якоюсь зрозумілим дитинством, але чужим для нього феноменом, чи він, можливо, при цьому переживає якісь інші почуття. Саме за

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

цим він зможе визначити, наскільки він узагалі здатен зрозуміти *міт*, збірний образ світу, який як аббревіатура явища не може обійтися без чуда. Та ймовірнішим є те, що майже кожен при суворій перевірці почуватиметься настільки розкладеним критично-історичним духом нашої освіти, що лише вченими шляхами, за посередництвом абстракцій, зможе дійти до віри в колишнє існування міту. Без міту кожна культура втрачає здорову творчу природну силу: тільки обставлений мітами горизонт замикає весь рух культури в єдність. Лише міт вивільняє всі сили фантазії та апоплонійного сну з їхнього безцільного блукання. Образи міту мусять бути непомітно-всюдисущими демонічними вартовими, під наглядом яких виростає молода душа, згідно зі знаменнями яких муж витлумачує своє життя та свої битви; і навіть держава не знає жодних могутніших неписаних законів, аніж цей мітичний фундамент, що є запорукою її зв'язку з релігією, її виростання з мітичних уявлень.

146 Постановмо тепер поряд із цим абстрактну не керовану мітами людину, абстрактне виховання, абстрактний звичай, абстрактне право, абстрактну державу: уявімо собі позбавлене правил, не приборкуване жодним рідним мітом блукання мистецької фантазії; уявімо собі культуру, яка не має жодного визначеного святого прасілку, а приречена на те, щоби вичерпувати всі можливості і злиденно жити з усіх культур, – це сучасність як результат того, скерованого на знищення міту сократизму. І ось стоїть ця позбавлена міту людина, завжди голодна, посеред усього та, розконуючи і порпаючись, вишукує корені, навіть і тоді, коли вона змушена длубатись у їхніх пошуках у найвіддаленішій старовині. На що ж вказує ця жахлива історична потреба невдоволеної модерної культури, це нагромадження довкола себе незліченних інших культур, це пожираюче прагнення пізнання, якщо не на втрату міту, втрату мітичної вітчизни, мітичного материнського лона? Запитаймо себе, чи гарячкові й такі моторолпні порухи цієї культури є чимось іншим, аніж жадібним хапанням і гонитвою за їжею голодного, – і хто захоче це щось давати цій культурі, яку неможливо наситити всім тим, що вона поглинає, і через дотик якої навіть найпоживніша, найцілющіша їжа зазвичай перетворюється на «історію та критику»?

Ми би мали болісно зневіритися й у нашій німецькій сутності, якщо би вона була вже так само нероздільно переплетена та навіть поєднана зі своєю культурою, як це ми, жахаючись, можемо спостерігати на прикладі цивілізованого Франції; і саме та єдність народу і культури, яка тривалий час вивищувала Францію та була причиною її надзвичайної переваги, мала би при погляді на неї примусити нас прийняти за щастя те, що ця наша така сумнівна культура все ще не має нічого спільного зі шляхетним ядром нашого народного характеру. Що більше, всі наші сповнені туги сподівання спрямовані на розпізнавання того, як під цим неспокоїно-метушливим культурним життям і судом освіти пульсує прекрасна, внутрішньо здорова, прадавня сила, потужно зрушуючись, звичайно, лише в особливі моменти, щоби потому знову снити про своє майбутнє пробудження. З цієї безодні виросла німецька реформація: в її хоралі вперше прозвучав майбутній наслідок німецької музики. Таким глибоким, мужнім і задушевним, таким безмежно добрим і ніжним був цей хорал Лютера, наче перший діонісійний заклик, що виривається при наближенні весни з густого плетива кущів. Йому навперекір відповіли відлуння тієї священно-нестримної святкової процесії діонісійних мрійників, котрим ми завдячуємо нашою німецькою музикою і котрим будемо завлячувати *відродженням німецького мистецтва!*

Я знаю, що мушу тепер повести друга, котрий залюбки прямує за мною, до височенної місцини усамітненого споглядання, де він матиме лише невелике товариство, та, підбальорюючи, гукаю йому, що мусимо міцніше триматися наших осяйних провідників, греків. Дотепер ми запозичували в них, для очищення нашого естетичного пізнання, ті два образи богів, кожні із яких нероздільно панує в окремій мистецькій царині та про взаємну дотичність і протиставлення яких ми здогадалися з грецької трагедії. Дивовижний розрив обох мистецьких прапотягів мусив би постати перед нами як причина загибелі грецької трагедії; співзвучними до цього процесу були виродження та переродження грецького народного характеру, що мусило би спонукати нас до серйозного розмірковування над тим, наскільки необхідно й тісно зрощені мистецтво і

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

148 народ, міт і звичай, трагедія і держава. Той занепад трагедії водночас був занепадом міту. До того часу греки були вимушені все пережити мимоволі пов'язувати з їхніми мітами і навіть розуміти це пережите лише через цей зв'язок, завдяки чому найближче сьогоднішня відразу ж мусило виглядати для них *sub specie aeterni* та, в певному сенсі, позачасовим. У цей же потік позачасового, шукаючи в ньому заспокоєння після ваготи і жалоби миттєвості, занурились і держава, і мистецтво. А будь-який народ – як, до речі, й будь-яка людина – вартує чогось лише стільки, наскільки спроможеться на всі свої переживання накласти відбиток вічного: адже саме цим він неспаче відчужується від світу і виявляє своє несвідоме внутрішнє переконання про відносність часу та про справжнє, тобто метафізичне значення життя. Протилежне до цього настає тоді, коли якийсь народ починає розуміти себе історично та руйнувати довкола себе мітичні bastions: зазвичай це супроводжується рішучим обмирщенням, розривом із несвідомою метафізикою його попереднього існування з усіма етичними наслідками. Грецьке мистецтво, переважно грецька трагедія, стримувало насамперед знищення міту, – слід було зруйнувати і це мистецтво, щоби, без рідного ґрунту під ногами, нестримно пробігати життям у здичавінні думки, звичаю та чину. Ще й нині той метафізичний потяг намагається зловути для себе якусь, бодай послаблену, форму преображення в сократизмі науки, що чинить тиск на життя; але на нижчих сходинках цей потяг призвів лише до гарячкового пошуку, який поступово згубився в пандемоніумі звідусіль назбираних мітів і забобнів. Посеред усього цього сидів еллін, із усе ще невтамованим серцем, аж поки не спромігся, з грецькою веселістю та грецькою легковажністю, як *graeculus*, замаскувати ту гарячку або ж цілком заглушити себе в якомусь задушливому орієнтальному марновірстві.

У пайнезвичайніший спосіб із часу відновлення александрійсько-римської давнини у п'ятнадцятому сторіччі після тривалого проміжного акту, який важко навіть описати, ми наблизилися до такого стану. На верхах панують таке саме перезбуджене бажання знань, таке саме ненаситне щастя шукача, таке саме жахливе об-

миршення, а поряд із цим – бездомне блукання, жалібне прощовування до чужих столів, легковажне обоження сучасності або ж тупе приглушене несприйняття, й усе *sub specie cacculi*, «теперішності»: такі однакові симптоми уможливають здогад про таку саму ваду в серці цієї культури, про знищення міту. Навряд чи виглядає можливим тривалий успіх у прищепленні чужого міту без того, щоби цим прищепленням не було невиліковно пошкоджене саме дерево, – іноді воно буває досить сильним і здоровим, аби після жахливої боротьби виштовхнути той чужий елемент, але зазвичай воно залишається сухотним і хирлявим або ж мусить виснажувати себе у хворобливому нарості. Ми ставимо так високо чисте й міцне ядро німецької суті, що наважусмося очікувати саме від нього того відторгнення насильно прищеплених чужих елементів і вважаємо можливим те, що німецький дух нарешті замислиться над самим собою. Можливо, хтось вважатиме, що той дух мусить розпочати боротьбу з виштовхування романського, зовнішнє приготування та захоочення до чого він міг би взеліти в переможній мужності та кривавій славі останньої війни, а внутрішній примус мусить шукати в намаганні постійно бути вартим великих першопрохідців на цьому шляху, як-от Лютера, а також наших великих мислців і постів. Але нехай він ніколи не вірить у те, що зможе змагатись у таких битвах без своїх домашніх богів, без своєї мітичної вітчизни, без «повернення» всіх німецьких речей! І якщо би німець став нерішуче шукати поглядом свого провідника, котрий мав би знову повернути його до давно втраченої вітчизни, шляхи та стежини якої він уже майже забув, то нехай він лише прислухається до благодатно-звabливих закликів діонісійного птаха, який кружляє над ним і хоче вказати йому правильний туди шлях.

149

24

Ми повинні були серед притаманних мистецтву впливів музичної трагедії відзначити аполлонійну *оману*, яка має рятувати нас від безпосереднього єднання з діонісійною музикою, тоді як наше музичне збудження може розрядитися в аполлонійній сфері й у просунутому між ними видимому проміжному світі. При цьо-

150

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

му ми, здавалося, помітили, як саме через це розрядження той проміжний світ сценічної дії та драма загалом ставали зісередини видимими і зрозумілими такою мірою, яка взагалі недосяжна для всього іншого аполлонійного мистецтва: тож тут, де воно пеначе окрилювалось і підносилося духом музики, ми musiли, в тому братньому союзі Аполлона та Діоніса, визнати найвище зростання його сил і відтак вершину як аполлонійного, так і діонісійного мистецьких намірів.

Звичайно, аполлонійний осяйний образ саме при цьому внутрішньому освітленні музикою не досягав того впливу, який був притаманний слабшому ступеню аполлонійного мистецтва; те, на що спроможні епос чи одухотворений камінь – змусити споглядальне око до снокійного зачудування світом *individuatіo*, – було тут недосяжним, незважаючи на вищу натхненність і виразність. Ми споглядали драму та проникали гострим поглядом до її внутрішнього рухомого світу мотивів, але все ж ми почувалися так, немовби повз нас проходив лише алегоричний образ, найглибший сенс якого ми вже, здавалося би, майже розгадали і який ми хотіли би відсунути, як завісу, щоби за ним вгледіти праобраз. Найясніша виразність образу нас не задовольняла, оскільки вона, здавалося, як відкривала щось, так і приховувала; і тоді, коли він зі своїм алегоричним одкровенням, здавалося, закликав нас розірвати заплону, розкрити загадковий задній план, – ця осяйна прозорість знову заворожувала око та перешкоджала йому проникати глибше.

Хто не пережив того примусу дивитись і водночас прагнення йти далі за споглядання, той навряд чи зможе уявити собі, наскільки окреслено та виразно близько існують і відчуваються ці два процеси при спогляданні трагічного міту, тоді як істинно естетичні глядачі засвідчать мені, що з-поміж притаманних трагедії впливів ця близькість – найдивовижніша. Перенесімо тепер цей феномен естетичного глядача на властивий митцеві аналогічний процес і тоді зрозуміємо генезу *трагічного міту*. Він поділяє з аполлонійною сферою мистецтва повну радість від видимості та споглядання, але водночас заперечує цю радість і має ще більше вдоволення від нищення видимого світу ілюзії. Зміст трагічного міту передусім є епіч-

РОЗДІЛ 24

ною подією з прославленням героя, котрий бореться. Але звідки ж походить ця загадка в собі риза, що страждання в долі героя, найбільшніші долання, найстражденніші протилежності мотивів, коротко – подана на прикладах мудрість Сілена або, висловлюючись по-естетичному, потворне та дисгармонійне – в таких незчисленних формах знову і знову зображаються з такою любов'ю, і що це відбувається саме в найрозкішнішому та юному віці народу, якщо саме це все не приносить найвищої радості?

Адже те, що в житті й насправді все таке трагічне, найменше могло би слугувати поясненням виникнення якоїсь мистецької форми; хіба що мистецтво – це не лише наслідування природної дійсності, а саме метафізичне доповнення цієї дійсності, для подолання якої воно і поставлене поряд із нею. Трагічний міт, наскільки він узагалі належить до мистецтва, бере також повноцінну участь у цьому метафізичному намірі прояснення мистецтва загалом, – але що ж він прояснює, коли показує світ явищ в образі стражденного героя? Аж ніяк не «реальність» цього світу виявив, адже він говорить нам: «Погляньте! Уважно погляньте! Це – ваше життя! Це – годинникова стрілка вашого існування!»

І це життя міт показував для того, щоб у такий спосіб прояснити його нам? А якщо ні, то в чому ж тоді полягає та естетична радість, з якою ми дозволяємо проходити повз нас і тим образом? Я запитую про естетичну радість і точно знаю, що багато цих образів може, крім того, іноді викликати ще й моральну насолоду, наприклад, у формі співчуття або ж звичасвого тріумфу. Та хто хотів вивести дію трагічного виключно з цих моральних джерел, як це, звичайно, було надто довгий час прийнято в естетиці, той нехай не вірить, що він цим щось зробив для мистецтва, яке передусім мусить вимагати чистоти у своїй царині. Першою вимогою для пояснення трагічного міту є саме те, щоби шукати притаманну йому радість у суто естетичній сфері, не переходячи при цьому у сферу співчуття, страху, звичаєво-піднесеного. Як може потворне та дисгармонійне, що є змістом трагічного міту, збуджувати естетичну радість?

Тепер тут буде необхідно зі зухвалим розгоном перенестися до метафізики мистецтва, повторюючи мій попередній вислів про те,

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

що існування та світ виглядають виправданими лише як естетичний феномен, – у цьому сенсі саме трагічний міт має переконати нас, що навіть потворне та дисгармонійне є мистецькою грою, в яку воля, у вічній повноті її радості, грає сама зі собою. Та цей важко схоплюваний прафеномен діонісійного мистецтва стає чітко зрозумілим і безпосередньо досягненим лише в дивовижному значенні *музичного дисонансу*: як і загалом, тільки музика, поставлена поряд зі світом, може пояснити нам, що саме ми розуміємо під виправданням світу як естетичного феномену. Радість, яку творить трагічний міт, має спільну вітчизну з радісним чуттям дисонансу в музиці. Діонісійне з його прарадістю, яку воно відчуває навіть і від болю, – це спільне лоно народження музики і трагічного міту.

133 Чи не мала б у міжчассі важка проблема трагічного впливу суттєво полегшитися через те, що ми залучили на допомогу музичне співвідношення дисонансу? Адже тепер ми розуміємо те, що означає у трагедії водночас прагнути споглядання та виходу за його межі: такий стан щодо мистецьки застосованого дисонансу ми мали би також характеризувати таким чином, що ми хочемо слухати, але водночас прагнемо за межі слухання. Той порив до нескінченного – помах крил туги за найбільшої радості від ясно відчутної дійсності – нагадує нам про те, що в обох цих станах маємо визнати діонісійний феномен, який нам раз у раз наново відкриває грайливе будування та руйнування індивідуальних світів як джерело прарадості: подібно в Геракліта Темного, який порівняв світотворчу силу з дитиною, котра грайливо перекладає камелі та, нагортаючи купи піску, знову їх розсуває.

Отож, аби правильно оцінити діонісійну спроможність якогось народу, ми маємо звернути увагу не лише на музику того народу, але обов'язково і на його трагічний міт як на другого свідка такої спроможності. А отже, при тій близькій спорідненості між музикою та мітом можна буде також припустити й те, що з виродженням і погіршенням одного буде пов'язане змиршавіння іншого -- оскільки в послабленні міту проявляється певне послаблення діонісійної спроможності загалом. Після погляду на розвиток німецької суті в нас не мало би залишитися сумніву щодо них обох:

ня в опері, так і в абстрактному характері нашого позбавленого миту існування, як у зниженому до приємності мистецтві, так і в керуваному поняттям житті відкрилася перед нами настільки немистецька, наскільки й виснажлива щодо життя природа сократичного оптимізму. Втім, на нашу втіху, проявилася також ознака того, що, незважаючи на все це, німецький дух, у прекрасному дюрров'ї, не позбавлений глибини та діонісійної сили, неначе лицар, котрий схилився у дрімоті, спочиває і снить у недосяжній беконні. З цієї беконні до нас долинає діонісійна пісня, даючи нам якумуніти, що цей німецький лицар іще й нині у блаженно-серйозних візіях марить своїм прадавнім діонісійним мітом. Не вірте нікому, ніби німецький дух назавжди втратив свою мітичну вітчизну, якщо він іще так ясно розуміє пташині голоси, які розповідають йому про ту вітчизну. Одного дня він прокинеться, в усій ранковій свіжості печуваного сну: тоді він повбиває драконів, винищить підступних гномів і розбудить Брюнгільду – і навіть сам Вотанів снів не зуміє переминити йому шлях!

Друзі мої, ви, що вірите в діонісійну музику, відаєте також і те, що значить для нас трагедія. У ній ми маємо відродження із музики трагічний міт, і в ньому ви можете сподіватися на все і забути про найбільшнє! А найбільшнім для всіх нас є те тривале позбавлення гідності, в якому жив німецький геній, відчужений від дому та вітчизни, на службі в підступних гномів. Ви розумієте це слово, як, урешті, зрозумієте і мої сподівання.

25 ВІДПОВІДЬ НА ПИТАННЯ ПРО ТРАГІЧНИЙ МІТ

Музика і трагічний міт однаковою мірою є виразниками діонісійної спроможності певного народу та невіддільні одне від одного. Обое походять із однієї мистецької царини, яка лежить по той бік аполлонійного; обое осявають ту сферу, в ралісних акордах якої чарівно затихають як дисонанс, так і жахливий світообраз; обое ірхаються терниною скорботи, довіряючи величезній могутності своїх чарів; обое виправдовують цією грою екзистенцію навіть «найгіршого світу». Тут діонісійне виявляє себе, за аполлонійними вимірами, вічною первісною мистецькою силою, яка взагалі й викликає до

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

життя весь світ явище, для центру якої, щоби утримати при житті весь жвавий світ індивідуалії, потрібне інше джерело просвітлення. Чи могли би ми уявити собі те, що дисонанс став людиною – та й узагалі, що таке людина? – тоді би цей дисонанс, аби могли жити, потребував би чудової ілюзії, що огорнула би його, поверх власної суті, серпанком краси. У ньому і полягає справжній мистецький намір Аполлона, в чиєму імені ми збираємо разом усі ті незліченні ілюзії прекрасної видимості, які роблять кожну мить існування взагалі гідною життя і спонукають прожити наступну мить.

При цьому до свідомості людського індивіда може підніматися лише стільки від того фундаменту всієї екзистенції, від діонісійного підґрунтя світу, скільки, знову ж таки, взагалі здатна подолати та аполлонійна перетворювальна сила, тож ці два мистецькі потяги змушені, згідно із законом вічної справедливості, розвивати свої сили тільки в суворій оболійній пропорції. Там, де діонісійні сили підносяться надто нестримно, вже мав би зійти до нас огорнений хмарою Аполлон, найрозкішніший вплив краси якого споглядатиме вже наступне покоління.

Та необхідність цього впливу кожен найкраще відчув би з допомогою інтуїції, якби він колись, наприклад уві сні, перенісся подумки в давньоеллініську екзистенцію: блукаючи під високими іонічними колонадами, вдивляючись у високий горизонт, окреслений чистими та шляхетними лініями, поряд – віддзеркалення його перетвореної в сяйливому мarmorі постаті, довкола – урочисте крокування людей із витонченими рухами, з гармонійними голосами та ритмічною мовою жестів, – чи при такому нестримному потоці краси не був би він змушений здійняти руки до Аполлона і вигукнути: «Блаженний народ еллінів! Яким великим мусить бути серце вас Діоніс, якщо делоський бог вважає необхідними такі чари, щоби зцілити ваше антирамбічне божевілля!» – Але так налаштованій людині старий атенянин, поливившись на неї піднесеним оком Есхіла, міг би відповісти: «Скажи-но мені також і те, дивний чужинцю: скільки мусив перестраждати цей народ, аби змогти стати таким прекрасним?! А тепер іди слідом за мною до трагедії і принеси разом зі мною жертву у храмі обох божеств!»

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ

Перша частина:

ДАВІД ШТРАУС
ЯК СПОВІДНИК І ПИСЬМЕННИК

Публічна думка в Німеччині, здається, майже забороняє говорити про жахливі та небезпечні наслідки війни, особливо війни переможної; і тим охочіше прислухаються до тих письменників, котрі не знають жодної важливішої думки, крім тієї публічної, і тому один перед одним намагаються прославляти війну та з урочистим настроєм досліджувати могутній феномен її впливу на звичаєвість, культуру і мистецтво. Незважаючи на це, слід сказати, що велика перемога – це велика небезпека. Людська природа переживає її важче, ніж поразку; навіть виглядає, що легше здобути таку перемогу, ніж витримати її так, аби з неї не постала жодна ще важча поразка. Та серед усіх жахливих наслідків останньої війни (Францією найжахливіша, напевно, доволі поширена, ба навіть загальна помилка, – і цією помилкою думки загалом і усіх публічних промовців є те, ніби в тій боротьбі перемогла також і німецька культура, а тому вона має бути прикрашена вінками, як це пасує при таких виняткових подіях і успіхах. Ця омана надто руйнівна, і не тому, що це саме омана – бо ж існують винятково рятівні та благословенні помилки, – а тому, що вона здатна перетворити нашу перемогу на цітковиту поразку – так, *на поразку, ба навіть на видалення німецького духу на користь «німецького райху».*

Масштаб вартості переможної культури залишається раз і назавжди відносним, навіть якщо припустити, що борються одна з одною дві культури, цей масштаб за відповідних умов не дає права на переможне торжество та самопрославляння. Адже все залежить від шанця про те, яку вартість мала пригнічена культура: можливо, зовсім малу, – в такому разі перемога, навіть при найпомпезнішому збройному успіху, не містила би жодного заклику до тріумфу переможної культури. З іншого боку, в нашому випадку, не може бути і мови про перемогу німецької культури з найпростіших причин: бо французька культура, як і раніше, продовжує існувати, і

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

ми, як і раніше, від неї залежні. Вона навіть не сприяла збройному успіху. Суворий військовий вишкіл, природні відважність і витривалість, зверхність провідників, єдність і слухняність підлеглих – словом, елементи, які не мають нічого спільного з культурою, – допомогли перемогти нам супротивника, якому забракло найважливіших із цих елементів. Можна лише дивуватися: те, що зараз називає себе культурою в Німеччині, було такою незначною перешкодою для цих воєнних потреб на шляху до великого успіху, – можливо тому, що це щось, яке називає себе культурою, цього разу вирішило для себе найвигіднішим бути послужливим. Але якщо ми дозволимо цьому зростати і розбухати, якщо розбещуватимемо улесливою ілюзією про те, що воно є переможним, тоді воно здобуде силу, як я вже зазначав, видалити німецький дух, – і хтозна, чи тоді можна буде ще щось удіяти із залишками німецького тіла!

161 Якщо стане можливим спрямувати ту незворушну та стійку відвагу, яку німці протиставили патетичному та раптовому шаленству французів, супроти внутрішнього ворога, супроти тієї вкрай двозначної та щонайменше ненаціональної «освіченості», яку тепер із небезпечним нерозумінням називають у Німеччині культурою, тоді ще не врачено всіх сподівань на дійсну і справжню німецьку освіту, прогилежну тій освіченості: бо ж німцям ніколи не бракувало розсудливих та відважних провідників і полководців – хіба що часто бракувало німців. Утім, те, чи можливо надати німецькій відвазі того нового спрямування, стає для мене все сумнівнішим, а з кожним днем після війни – все менш імовірним; бо ж я помічаю загальне переконання, що така боротьба і така відвага вже взагалі не потрібні, навіть більше: що все найважливіше впорядковане вже настільки, наскільки це можливо, і принаймні все нагальне вже винайдене та зроблене, – словом, найкраще насіння культури скрізь почасти вже посіяне, почасти вже зійшло свіжою зеленню і навіть подекуди розкішно квітує. Тут панує не лише вдоволення, але й щастя і сп'яніння. І це сп'яніння та це щастя я відчуваю в дивовижно самовпевненій поведінці німецьких газетярів і продуцентів романів, трагедій, пісень та історій, – оскільки вони, очевидно, є однією спільнотою, яка, здавалося би,

вприсяглася заволодіти годинами дозвілля і травлення модерної людини, тобто її «культурними моментами», та знетямити її з допомогою друкарського паперу. Ця спільнота тепер, після війни, володіє всім щастям, гідністю і самовпевненістю: після таких «успіхів німецької культури» вона почувається не лише визнаною та схваленою, але і мало не сакрально-святою, а тому промовляє урочистіше, полюбляє звертатися до німецького народу, видає, за прикладом класиків, зібрання творів і перекопано проголошує в газетах, які перебувають у неї на службі, окремих людей зі свого кола новими німецькими класиками та зразковими письменниками. Можливо, слід було б очікувати, що розсудливіша та вченіша частина освічених німців мала би помітити небезпеки від такого *любовництва успіхом* або ж принаймні відчутти неприємність від такої гри: бо ж що може бути неприємнішим від споглядання того, як потворний чолов'яга горловито стоїть, немов півень, перед дзеркалом і обмінюється захопленими поглядами з власним відображенням. Але освічені кола залюбки дозволяють тривати тому, що відбувається, і самі мають досить клопотів зі собою, щоб узяти на себе ще й турботу про німецький дух. Для цього їхні члени аж надто глибоко переконані, що їхня власна освіта є найбільш зрілим і гарним плодом часу, ба навіть усіх часів, і зовсім не розуміють турботи про загальну німецьку освіту вже з тієї причини, що вони вже й самі, а також численні подібні до них, дуже далеко відійшли від таких клопотів. До речі, уважний спостерігач, особливо чужинець, не зможе не помітити, що різниця між тим, що тепер називає своєю освітою німецький учений, і тією тріумфальною освітою нових німецьких класиків полягає тільки в кількості знань: скрізь, де йдеться не про знання, а про вміність, не про споживача, а про мистецтво, отже, скрізь, де життя має свідчити про тип освіти, — існує лише єдина німецька освіта. — і то вона здобула перемогу над Францією?

Це твердження виглядає цілком незрозумілим: незалежні спостерігачі та, врешті, самі французи визнали вирішальну перевагу німецьких офіцерів саме у всеохопних знаннях, у більшій обізнаності німецьких підрозділів, у більш науковому веденні бойових

дій. Але в якому іншому сенсі ще могла перемогти німецька освіта, якщо ми відокремимо від неї німецьку обізнаність? У жодному: бо моральні риси суворого вишколу, спокійної слухняності не мають нічого спільного з освітою і були ознаками, наприклад, македонського війська супроти незрівнянно освіченішого війська грецького. Це може бути лише якимось непорозумінням, коли заходить мова про перемогу німецької освіти і культури, непорозумінням, яке пов'язане з тим, що в Німеччині зникло чисте поняття культури.

Культура – це передовсім єдність мистецького стилю в усіх життєвих проявах народу. Багато знань і вивченого не є ні необхідним засобом культури, ні її ознакою, і в разі необхідності найкраще уживається поруч із протилежним до культури варварством, тобто з відсутністю стилю або ж хаотичним змішанням усіх стилів.

Але в цій хаотичній мішанині всіх стилів живе німець наших днів; і серйозною проблемою залишається те, як він може, при всій його обізнаності, не помічати цього, ба більше, сердечно радіти за свою сучасну «освіту». Його мало б учити все: кожен погляд на його одяг, його кімнату, його будинок, кожна прогулянка вулицями його міст, кожні відвідини крамниць продавців мистецької моди: під час громадського спілкування він мав би усвідомити походження своїх манер і рухів, а посеред наших мистецьких установ, концертних, театральних і музейних розваг – гротескне переплетення всіх можливих стилів. Німець назбирує довкола себе форми, кольори, продукти і дивовижі всіх часів і народів, створюючи цим ту модерну ярмаркову барвистість, яку його вчені своєю чергою змушені розглядати і формулювати як «власне модерне»; він же спокійно сидить посеред усього цього стильового гамору. Та з цим видом «культури», який усе-таки є лише флегматичною нечутливістю щодо неї, не можна перемогти жодних ворогів, а насамперед таких, котрі, як французи, мають справжню продуктивну культуру, незалежно від її вартості, і за котрими ми дотепер усе повторювали, до того ж переважно нездарно.

Якби ми і справді перестали повторювати за ними, то завдяки цьому ще не перемогли би їх, але вже би звільнилися від них: лише тоді, коли ми нав'язали би їм свою оригінальну культуру, можна

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 2

було би говорити про тріумф німецької культури. А в міжчассі не забуваймо, що ми в усіх справах форми залежимо від Парижа, – і мусимо залежати: бо ще не існує жодної німецької оригінальної культури.

Ми б усі мали знати це про себе: до того ж, один із тих небагатіюх, хто мав на це право, вже відверто з тоном докору сказав про це німцям. «Ми, німці, існуємо відучора, – сказав якось Гете до Еккермана, – хоча ми вже ціле сторіччя наполегливо культивуємось, утім, іще може минути кілька сотень років, перш ніж наших співвітчизників пройме так багато духу та вищої культури, поширених серед загалу, щоби про них можна було сказати, що вони вже не є варварами».

— 2 —

2

Та коли жодна продуктивна і стилєво визначена культура настільки очевидно не залишила ніякого сліду на нашому публічному та приватному житті, та коли, до цього, ще й наші великі митці зі серйозним наголосом і притаманною величі відвертістю визнають і визнають цей жахливий і ганебний для обдарованого народу факт, то як може бути можливим те, що серед освічених німців, незважаючи на це, панує надзвичайне вдоволення – вдоволення, яке після останньої війни навіть постійно готове в запальній радості злетіти і перетворитися на тріумф. У будь-якому разі ми живемо з вірою, що володіємо справжньою культурою; і взагалі, жахливий контраст між цією задоволеною, навіть тріумфальною вірою та очевидним дефектом помітний, здається, лише дуже небагатьом, та й то лише зрідка. Адже для всього, що мислить однаково із цим алом, зав'язало собі очі та закрило вуха, той контраст узагалі не повинен існувати. Як це можливо? Яка сила могутня настільки, щоби приписати таке «не повинен»? Який гатунок людей мав би прийти до влади в Німеччині, щоби могли заборонити такі сильні протестні почуття або ж перешкодити їхньому прояву? Цю силу, цей вид людей, я хочу назвати на ім'я – це *освічені філістери*.

165

Слово «філістер» походить, як відомо, зі студентського життя й означає, в його ширшому та доволі популярному сенсі, проти-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ ІЗ ДОСВІДУ

лежність до синів муз, митців, справжніх людей культури. Освічений філістер – вивчати тип якого, вислуховувати його зізнання, якщо він їх робить, стає тепер неприємним обов'язком – відрізняється від загальної ідеї філістерського виду лише одним забобом: він вважає себе сином музи та людиною культури, – незбагненна омана, внаслідок якої він узагалі не знає, що є філістер і його протилежність: тому ми і не здивуємося, коли він, звичайно, урочисто відмовлятиметься від того, що сам є філістером. При притаманному йому браку будь-якого самопізнання він почувається цілковито переконаним, що його «освіта» якраз і є достатнім проявом справжньої німецької культури: а оскільки він скрізь зустрічає освічених на його кшталт і всі публічні інституції, шкільні, освітні та мистецькі заклади облаштовані відповідно до його освіченості та його потреб, то він усюди несе зі собою переможне почуття того, що він є гідним представником сучасної німецької культури, та відповідно до цього будує свої вимоги і претензії. Втім, оскільки справжня культура передбачає принаймні єдність стилю, і навіть погану та вироджену культуру не можна уявити без розмаїття, що завершувалося би гармонією Одного стилю, то плутанина в тій омані освіченого філістера може бути виведена з того, що він скрізь зустрічає одноформний відбиток себе самого і з цього одноформного відбитка всіх «освічених» робить висновок про стильову єдність німецької освіти, тобто культури. Довкола себе він відчуває лише однакові потреби та подібні погляди; куди би він не йшов, його відразу ж пов'язує мовчазна конвенція щодо багатьох речей, особливо щодо справ релігії та мистецтва: ця імпонуюча одноманітність, не невимушене, але все ж миттєве *tutti unisono* схиляє його до переконання, ніби тут править якась культура. Та систематичне і приведене до влади філістерство ще не є культурою лише через те, що воно володіє системою; воно навіть не є поганою культурою, а завжди лише її протилежністю, а саме варварством на тривкій основі. Бо ж уся та єдність відбитка, яку ми помічасмо так рівномірно поширеною серед усіх освічених німецького сьогодення, стає єдністю лише через свідоме або несвідоме відхилення та негацію всіх продуктивних мистецьких форм і вимог справжнього

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 2

стилю. У мозку освіченого філістера мусив статися нещасливий швух: він вважає культурою саме те, що культуру заперечує, і оскільки він діє систематично, то, врешті, отримує пов'язану групу таких заперечень, систему не-культури, щодо якої можна було би ни знати певну «єдність стилю», якби мала хоч якийсь сенс розмова про стилізоване варварство. Коли йому вільно вибрати між відповідною та протилежною до стилю діями, то він завжди обирає останню і, роблячи такий вибір, завжди надає всім своїм діям негативно-одноманітний відбиток. Саме так він розпізнає характер інпатентованої ним «німецької культури»: за невідповідністю до цього відбитка він вимірює йому вороже та непокірне. У такому разі освічений філістер лише відбивається, заперечує, відписує, загуляє вуха, не дивиться, залишається негативною істотою, навіть у його ненависті й ворожості. Але найбільше він ненавидить того, хто ставиться до нього як до філістера і говорить йому, ким він є: перешкодою для всіх міцних і творчих, лабіринтом для всіх заблу- 167
каних у сумнівах, трясовиною для всіх виснажених, кайданами для всіх, спраглих вищої мети, ядучим туманом для всіх свіжих зародків, посушливою пустелею для тих, хто шукає та прагне нового життя німецького духу. Бо ж він *шукає*, цей німецький дух! Його ви і ненавидите саме за те, що він *шукає* і що не хоче вірити, ніби ви вже знайшли те, що він, власне, шукає. Як лише стало можливим, що такий тип, як освічений філістер, міг виникнути, а виникнувши – дорости до влади найвищого судді всіх німецьких культурних проблем: як стало можливим, що після того, як повз нас пройшов цілий ряд великих героїчних постатей, котрі всіма рухами, виразом обличчя, запитливим голосом, полум'яними очима виявляли одне – *що вони були шукачами*, – освічений філістер оголює своїм володінням те, що вони так пристрасно, серйозно-наполегливо шукали, – справжню первинну німецьку культуру. Чи існує якийсь ґрунт, здавалося, запитували вони, який настільки чистий, настільки незайманий, такої дівочої святості, що лише на ньому й ні на якому іншому німецький дух збудує собі оселю? Так кинутуючи, вони мандрували дикими місцинами та чагарниками між їх часів і обмежених станів, і ми не помітили їх, цих шукачів:

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

тож один із них, у старому віці, зміг сказати за всіх: «Я геть зіпсував собі півстоліття, не дозволивши собі жодного спочинку, завжди прагнув чогось, досліджував, діяв, стільки і так добре, як лише міг».

І що ж говорить наша філістерська освіта про цих шукачів? Вона сприймає їх просто як тих, що вже знайшли, ніби забуваючи при цьому, що вони мали себе лише за шукачів. А тоді зазвичай говорять, що ми вже маємо нашу культуру, бо ж маємо наших «класиків», і вже є не лише фундамент, але і споруда, зведена на ньому, – ми самі є цією спорудою. При цьому філістер торкається власного чола.

168 Та для того, щоби бути здатним на таку хибну думку про наших класиків і на таке образливе вшановування, не потрібно їх і знати: це – загальновідомий факт. Адже інакше необхідно було би знати, що є лише Один спосіб їхнього вшанування, а саме: продовжувати в їхньому дусі та з їхньою відвагою невтомно шукати. А причепити до них задумливе слово «класик» і на їхніх творах час від часу «вибудовувати» себе, тобто віддаватися тим непереконливим і сгоїстичним пориванням, що їх обіцяють кожному платоспроможному наші концертні зали і театральні сцени, а також фундувати пам'ятники, позначати їхніми іменами свята і товариства – все це лише гучне відкуплення, яким освічений філістер займається, щоби глибше їх не знати і, насамперед, аби не мусити йти за ними та продовжувати шукати. Бо шукати вже не дозволяється; і це – гасло філістерів.

Воно мало колись певний сенс: тоді, коли в першому десятилітті цього сторіччя в Німеччині розпочалися такі різноманітні та запаморочливі пошуки, які розхитували одні одних, експериментування, руйнування, обіцянки, здогадування, сподівання, що духовно посередній стан цілком слушно мусив боятися за самого себе. Тоді він виправдано, знизуючи плечима, відмовився від виготовленої романтиками браги фантастичних філософій, що викручували мову, та мрійливого цілеспрямованого бачення історії, карнавалу всіх богів і мітів, починаючи від вигаданих у сп'янінні поетичної моди та шаленств; виправдано – бо філістер не має права навіть

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 2

на ухиляння. Та він, із тією лукавістю низьких натур, скористався нагодою, щоб узагалі запідозрити сам пошук і вимагати зручнішого способу віднайдення. Його око відкрило філістерське щастя: від усього того дикого експериментування він порятувався ідилією та протиставив неспокійному творчому пориву митця певне почуття затишку, затишку від власної вузькості, власної безтурботності, ба навіть власної обмеженості. Його виставлений палець без зайвої сором'язливості вказав на всі приховані та потемні закутки його життя, на всі ті хвилюючі та наївні радощі, які проросли, ніби скромні квіти, в найжалюгіднішій глибині некультивованої екзистенції, наче на болотному ґрунті філістерського існування.

169

Знайшлися тут і власні представницькі таланти, які стали делікатним пензлем змальовувати щастя, побут, щоденність, селянське здоров'я та весь той затишок, і це потім ширилося по дитячих, учених і селянських комірчинах. З цими ілюстрованими книгами дійсності в руках вони, затишні, тепер намагалися раз і назавжди досягти домовленості зі сумнівними класиками та із закличками до подальшого пошуку, що походили від тих класиків; вони вигадали поняття епохи епігонів лише для того, щоби мати спокій і для всього незручно-нового бути відразу готовими виголосити заперечний вердикт: «Гвір епігона». Саме ці затишні з цією ж метою – щоби гарантувати свій спокій – заволоділи історією, намагаючись перетворити всі науки, з боку яких можна було очікувати клопотів для затишку, на історичні дисципліни, особливо філософію та класичну філологію. Завдяки історичній свідомості вони врятувалися від ентузіазму: бо історія вже не могла його відтворити, як намарне сподівався Гете: саме отупіння з метою цих нефілософських шанувальників під admirari тоді, коли вони намагаються все історично збагнути. Коли вони вдавали, що ненавидять фанатизм і нетолерантність у будь-якій формі, то насправді ненавиділи домінування генія і тиранію справжніх вимог культури; і тому вони всі сили спрямували на те, щоби паралізувати, отуплювати чи щипати всюди, де можна було очікувати свіжих і могутніх порухів. Філософія, яка під незрозумілим плетивом щотливо приховувала

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

170 філістерське зізнання його творця, до того всього винайшла ще і формулу для обожнення повсякденності: вона говорила про розумність усього дійсного і цим самим підлабузнювалася до освіченого філістера, котрий також полюбляє незрозумілі плетива та вважає справжнім передусім лише себе, маючи свою дійсність за міру розуму у світі. Тепер він дозволив кожному, і собі самому, трохи розмірковувати, досліджувати, естетизувати, а насамперед займатися поетизуванням і музикуванням, малюванням картин, а також усіми філософіями, – лише, заради Бога, в нас усе мусить залишатися по-старому, лише, хай там що, не слід рухати «розумного» та «справжнього», тобто філістера. Хоча йому і подобається час від часу віддаватися звабливим і відчайдушним мистецьким витівкам та скептичній історіографії і він належно оцінює привабливість таких потішних та розважальних об'єктів, але він чітко відділяє «серйозність життя», тобто професію, справу, разом із дружиною та дітьми, від утіхи, до якої належить майже все, що стосується культури. Тому горе тому мистецтву, яке само береться за серйозне та починає ставити вимоги, що стосуються його заробітку, його справи та його звичок, тобто його філістерської серйозності; він відвертає очі від такого мистецтва, ніби бачить щось непристойне, та з міною охоронця цноти закликає кожную чесноту, яка потребує охорони, навіть не дивитись у той бік.

Виявляючи себе таким красномовним у відраджуванні, він удячний тому митцеві, котрий його слухається та дозволяє себе відраджувати: тоді йому він дає зрозуміти, що до нього вони хочуть ставитися легше та поблажливіше і що від нього, перевіреного одностумця, не вимагатиметься жодних витончених шедеврів, а лише дві речі: або наслідування дійсності, аж до її мавнування, в ідиліях чи лагідних гумористичних сатирах, або ж вільні копії найбільш визнаних і відомих класичних творів, зі скромними індульгенціями щодо сучасного смаку. Поціновуючи виключно епігонське наслідування або ж іконну відповідність сучасного портретові, він знає, що остання звеличує лише його самого і посилює враження затишку від «справжнього», а перше не завдає

171

йому шкоди, ба навіть корисне для його слави як класичного судді смаків та й узагалі не вимагає жодних додаткових зусиль, оскільки він сам уже, раз і назавжди, змирився з класиками. А цястанок для своїх звичок, способів бачення, відхилянь і сприйнянь він вигадує ще і загальну дієву формулу «здоров'я», усуваючи таким чином кожного незручного порушника спокою за підозрою у хворобі чи перенапруженні. Так Давід Штраус, справжній *satisfait* наших освічених станів і типовий філістер, одного разу говорить, із характеристичними зворотами мови, про «хоча цілком духовне, все ж глибоко нездорове та безплідне філософування Артура Шопенгауера». Абсолютно фатальним фактом є те, що «дух» із особливою симпатією зазвичай сходить на «нездорових і безплідних» і цю сам філістер, якщо він хоч раз буде *щирим* перед самим собою, сприймає філософеми, винесені йому полібним на світ і на продаж, як щось глибоко бездуховне, хоча цілком одорове та плідне філософування.

Деколи й філістери, за умови, що вони у своєму товаристві, насолоджуються вином і пригадують великі військові подвиги, стають ширими, красномовними та наївними: тоді виходить на світло багато речей, зазвичай ретельно прихованих, а іноді хтось іраджує і головні таємниці цілого братства. Такий момент пережив нещодавно один іменитий естет із гегельянської школи розумності. Звичайно, привід був чи не винятковим: у виключно філістерському колі святкувалася пам'ять воістину справжнього нефілістера, ще й того, хто у прямому значенні цього слова загинув од філістерів, – пам'ять чудового Гельдерліна, – і тому відомий естет із цієї нагоди мав право говорити про трагічні душі, котрі гинуть від «дійсності», розуміючи, втім, слово «дійсність» у згаданому сенсі філістерського розуму. Та «дійсність» стала іншою, і можна було би поставити запитання, чи Гельдерлін зміг би віднайти своє місце у великому сьогоденні. «Я не знаю, – сказав Ф. Вішер, – чи його м'яка душа витримала би стільки грубого, притаманного кожній війні, стільки зіпсутого, прогресування чого ми помічаємо у стількох різних галузях після війни. Можливо, він би знову занурився в невтішність. Він був однією з неозброєних

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

душ. він був Вертером Греції, безнадійно закоханим; це було життя, сповнене м'якості й туги, але в його волі та величі були також сила та зміст, повнота і життя в його стилі, який подекуди нагадував Есхіла. Тільки його дух мав замало твердості; йому бракувало гумору як зброї: *він не міг змиритися з тим, що людина-філістер ще не є варваром*. Це останнє зізнання, не солодке виголошення співчуття застільного промовця, грохи зачіпає нас. Так, вони визнають, що є філістерами, але – варварами?! Нізащо! Шкода, що бідний Гельдерлін не вмів так добре розрізняти. Звичайно, якщо при слові «варварство» уявляти протилежність до цивілізації, може, навіть піратство та людожерство, то таке розрізнення і справді доречне; та естет, очевидно, хоче нам сказати, що можна бути водночас філістером і культурною людиною – в цьому і полягає гумор, якого так бракувало бідному Гельдерлінові й від браку якого він згинув.

При цій okazji промовець зробив ще одне визнання: «Тим, що переносить нас понад працненням прекрасного, яке так глибоко відчували трагічні душі, не завжди є сила волі, *а слабкість*», – приблизно так звучало це зізнання, яке було зроблене в ім'я зібраних «ми», тобто тих «перенесених», завдяки слабкості «перенесених»! Отож, задовольнімося цими визнаннями! Тепер ми з уст посвяченого знаємо дві речі: по-перше, що ці «ми» були насправді віднесені, навіть перенесені, понад тугою за прекрасним, і по-друге – завдяки слабкості! Саме ця слабкість у моменти, коли філістер стає більш говірким, має гарне ймення – славнозвісне «здоров'я» освічених філістерів. Після цієї найновішої настанови виглядає доречніше називати їх не «здоровими», а *слабуватими* або ще сильніше – *слабкими*. Та якби ці слабкі не мали влади! Але їм байдуже, як їх називають! Бо вони владарюють, а той володар, котрий не може терпіти кепкування, не є справжнім. Так, як тільки отримуємо владу, вчимося насміхатися навіть із себе. Тоді вже не важливо навіть те, чи цим викриваємо свій слабкий бік: бо ж чого не може прикрити пурпур! А чого – тріумфальна мантия! Сила освіченого філістера проявляється саме тоді, коли він визнає свою слабину: і чим більше та цинічніше він це робить, тим очевиднішим стає,

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 3

наскільки значним і сильним він себе почуває. Це період цинічних філістерських зізнань. Так, як Фрідріх Вішер у його промові, вчинив і Давід Штраус у своїй книзі зізнань, – цинічними є і та промова, і ця сповідальна книга.

3

Давід Штраус робить зізнання щодо тієї філістерської свідомості двома способами, словом і вчинком, а саме: *словом сповідника та вчинком письменника*. Його книга під назвою «Стара і нова віра», насамперед за своїм змістом, а далі – як книга та письменницький продукт, є суцільною сповіддю; і навіть уже через те, що він дозволяє собі робити публічні зізнання щодо своєї віри, ця книга є сповіддю. Очевидно, що кожен має право на написання автобіографії після досягнення «сороківки»: бо навіть найменш значна особа могла би пережити і побачити зблизька щось таке, що для мислителя стало би вартісним і гідним уваги. Але укладення зізнання про свою віру мусить вважатися незрівнянно претензійнішим: бо воно передбачає, що для сповідника важливе не тільки те, що він під час свого існування пережив, дослідив чи побачив, але й навіть те, у що він вірив. Урешті, справжній мислитель захоче знати, що такі «штраусині» натури вважають своєю вірою та що вони «напівіамріяно надумали» про речі в собі (с. 10), говорити про які має право лише той, хто знає про них із перших уст. Кому потрібні були би вірозізнання якихось Ранке чи Моммзена, які, до речі, цілком не гірші за Давіда Штрауса вчений та історик, але які все ж прикрим чином переступили би відразу певну межу, якби захотіли розповідати нам не про наукові пізнання, а про їхню віру. Та саме це робить Штраус, коли розказує про свою віру. Ніхто ж не горить бажанням знати щось про це, крім, можливо, кількох обмежених супротивників Штраусових пізнань, котрі відчувають за ними справжні сатанинські віровізнання і мусять бажати, щоби Штраус скомпрометував свої вчені твердження проголошенням таких сатанинських задніх думок. Можливо, ця братія навіть і знайшла в новій книзі те, на що сподівалася; ми ж інші, ми не маємо потреби вишукувати такі сатанинські задні думки, не знайшли

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

нічого подібного і навіть не були би певдоволені, якби там і було щось сатанинське. Бо певно, що так, як говорить про свою віру 175 Штраус, не промовляє жоден злий дух, та й жоден дух узагалі, а насамперед – жоден справжній геній. Так говорять лише ті люди, котрих Штраус подає нам як його «ми» і котрі для нас нудніші, коли вони розповідають про свою віру, ніж про свої сни, незважаючи на те, що вони «вчені чи митці, державні службовці чи військові, ремісники чи землевласники, що їх є тисячі і що вони живуть не найгірше у країні». Та коли вони не хочуть бути тихими мешканцями міста чи села, а голосно балакають про власні віровизнання, то навіть гучність їхнього унісону не в стані обдурити нас щодо убогості й посередності виспівуваної ними мелодії. Якщо щось і може налаштувати нас прихильніше до вислуховування того, що це віровизнання поділяється багатьма, то це те, що ми жодному з цих багатьох, котрі зібралися нам про все це розповідати, не давали би виговоритись, а, позіхаючи, переривали би їх. Якщо ти і маєш таку віру – мусили би ми зупинити такого, – то, заради Бога, не розповідай нічого про неї. Можливо, раніше якісь наївні й шукали в Давіді Штраусі мислителя, та зараз вони знайшли віруючого і тепер засмучені. Якби він мовчав, то принаймні для них залишився би філософом, а тепер він не є ним ні для кого. Та він і не бажає слави мислителя; він лише хоче бути новим віруючим і пишається своєю «ною вірою». Визнаючи її письмово, він вважає, що пише катехизм «модерних ідей» і буде широким «світовим шляхом майбутнього». І справді, наші філістери вже подолали і розгач, і сором'язливість, ставши самовпевненими аж до цинізму. Колись давно був час, коли, звичайно, філістера просто терпіли – як те, що не говорило і про що не згадували, – та настав і такий час, коли згладили його зморшки, почали вважати його потішним і заговорили про нього. Але завдяки цьому він поступово перетворився на джигуна і почав сердечно радіти зі своїх зморшок і вперто обмежених особливостей: тепер він сам заговорив, наприклад, у манері хатньої музики Ріля. «Але що я мушу бачити! Тінь! Дійсність? Як зробити мого пуделя видовженим і широким!» Бо тепер він, як гіпопотам, котиться по «світовому шляху майбутнього», а його 176

гарчання та гавкання перетворилося на гордий тон релігійного засновника. Чи не бажали би Ви, пане магістре, заснувати релігію майбутнього? «Мені видається, що ще не час (с. 8). Я навіть не знаю, яку церкву я би хотів зруйнувати». Та чому ж ні, пане магістре? Важливим є тільки те, що Ви не можете. До речі, відверто кажучи, Ви ж і самі вірите в те, що на це здатні: погляньте лише на Вашу останню сторінку. На ній Ви підтверджуєте свою впевненість, що Ваш шлях «є єдиним світовим шляхом майбутнього, який лише в окремих місцях потрібно доопрацювати та, в першу чергу, зробити його загальнозживаним, для того щоб він став зручним і приємним». Отож, не відмовляйтеся: релігійного засновника знайдено, нову, зручну та приємну дорогу до Штраусового раю прокладено. Та Ви скромний чоловік, от тільки не дуже вдоволені возом, у якому хочете нас везти; врешті, Ви говорите нам, «що я не хочу запевняти, що віз, якому, разом зі мною, довірили себе мої шановні читачі, відповідає всім вимогам» (с. 367): «Бо ж ми чуємо себе доволі розбитими». Ах, Ви, галантний засновнику релігії, воліли би почути щось люб'язне. Та ми скажемо Вам щось відверте. Коли Ваш читач у порядкує для себе 368 сторінок Вашого релігійного катехизму так, що прочитуватиме кожного дня року по сторінці, тобто в найменших дозах, то ми також вважаємо, що наприкінці він почуватиме себе зле: але зі злості на те, що відсутній будь-який результат. Якомога наполегливіше ковтати і якомога більше за один раз! Так звучить рецепт для всіх сучасних книг. Тоді трунок може не зашкодити, тоді той, хто п'є, не почуватиме наприкінці себе зле та розгнівано, а навпаки – добре та весело, ніби нічого й не трапилось, ніби не було зруйновано жодної релігії, не збудовано жодного шляху для світу, не зроблено жодного зізнання – і хіба це не результат! Лікар, ліки та хвороба – все забулось! І весела посмішка! Невпинне бажання посміхатися! Ви гідні заздрості, вельмишановний пане, бо Ви заснували найприємнішу релігію, а саме ту, засновник якої невпинно вшановується в той спосіб, що його висміюють. 177

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

4

Філістер як засновник релігії майбутнього – це нова віра в її найбільш вражаючій формі: філістер, котрий став мрійником. – це печуваний феномен, що визначає нашу німецьку сучасність. Але не втрачаймо ні на мить певної обережності також і щодо цього мрійництва: чи ж не таку обережність радить нам ніхто інший, як сам Давід Штраус, у наступних мудрих висловах, при яких ми повинні, звичайно, насамперед думати не про Штрауса, а про засновника християнства (с. 80): «Ми знаємо, що існували благородні, сповнені духом мрійники, а мрійник може збуджувати, підносити, може також мати історично дуже тривалий вплив; та ми би не захотіли обрати його життєвим провідником. Він поведе нас оманливими шляхами, якщо ми не візьмемо його вплив під контроль розуму». Що більше, ми також знаємо, що існують і позбавлені духу мрійники, мрійники, котрі не збуджують і не підносять, але котрі все-таки гадають, що як життєві провідники мають історично тривалий вплив і володіють прийдешнім: тоді наскільки ж певніше ми повинні взяти під контроль розуму таке мрійництво. Ліхтенберг навіть вважає: «Є мрійники без жодних обдарувань, і тоді вони є насправді небезпечними людьми». Тим часом ми жадаємо, задля цього контролю розуму, лише щирої відповіді на три запитання. По-перше, як уявляє собі нововіруючий його небо? По-друге, наскільки вистачає йому мужності, наданої новою вірою? І, по-третє, як він нише свої книги? Штраус-сповідник має нам відповісти на перше та друге запитання, а Штраус-письменник – на третє.

178 Небо нововіруючого мусить, звичайно, бути небом земним: бо християнська «перспектива безсмертного, небесного життя разом із іншими втіхами «безповоротно загинула» для того, хто «хоч однією ногою» стоїть на Штраусовій позиції» (с. 364). Якщо якась релігія змальовує своє небо кожного разу по-іншому, то це мусить таки мати якесь значення: і якщо правдою є те, що християнство не знає ніяких інших небесних занять, окрім музикування та співу, то для Штраусового філістера це, звичайно, не складе жодної втішної перспективи. Та в обговорюваній книзі зізнань є одна райська сторінка – сторінка 294. – розгорни цей пергамент,

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 4

опіасливлений філістер! І до тебе зійде ціле небо. «Ми ще хочемо дати лише приблизний опис того, як ми це робимо зараз, – говорить Штраус, – і робили давно. Поряд із нацією професією – оскільки ми маємо найрізноманітніші професії, адже є не лише вченими чи митцями, але й державними службовцями та військовими, ремісниками та землевласниками, до того ж, як уже говорилося, нас є немало, а тисячі не найгірших у країні, – поряд із нашою професією, кажу я, ми намагась утримувати наші почуття якомога відкритішими для всіх вищих інтересів людства: протягом останніх років ми власноручно брали участь у великій національній війні та піднесенні німецької держави, і ми почувасмо в собі душевне піднесення через цей, наскільки неочікуваний, настільки й чудовий поворот долі нашої багатостраждальної нації. Розумінню цього ми посприємо з допомогою історичних досліджень, які зараз доступні і для невченого завдяки цілому ряду привабливо та по-народницькому написаних історичних творів, при цьому ми намагась розширити наші природничі знання, для чого також не бракує загальнодоступних допоміжних засобів; і, врешті-решт, у творах наших великих поетів, при виконанні творів наших великих музикантів ми знаходимо таке заохочення для нашого духу та душі, для фантазії та гумору, яке задовольняє всі бажання. Так ми живемо, так ми щасливо крокуємо».

179

Це нащ чоловік, тішиться філістер, читаючи все це: оскільки ми і справді так живемо, ми так живемо щодня. І як гарно він уміє малювати всі ці речі! Що він міг, наприклад, мати на увазі, говорячи про історичні дослідження, з допомогою яких ми допомагаємо розумінню політичної ситуації, як не читання газет, а що розумів під живою участю в піднесенні німецької держави, як не наші щоденні відвідини пивниці? І чи не могла би прогулянка зоологічним садом бути «загальнодоступним допоміжним засобом», завдяки якому ми розширюємо наші природничі знання? І на завершення – театр і концерти, з яких ми приносимо додому «заохочення для фантазії та гумору», «які задовольняють усі бажання»; з якою гідністю і гумором він виголошує сумнівне! Це наш чоловік, бо його небо – це наше небо!

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І

Так тішиться філістер, і якщо ми не такі задоволені як він, то причиною цього є лише те, що ми бажаємо знати ще більше. Скалігер часто говорив: «Що нам із того, пив Монтень червоне чи біле вино!» Та як ми в цьому важливішому випадку поцінювали би такий виразний вислів! А як щодо того, щоби також дізнатися, скільки люльок випаляє філістер щодня після впорядкування нової віри і що йому симпатичніше за кавою: шпенерівське читиво чи національна газета? Невтамоване бажання нашої допитливості! Нам дають найдетальнішу інформацію лише щодо одного пункту, і це, на щастя, стосується неба в небі, а саме тих малих естетичних приватних комірчин, присвячених великим поетам і музикантам, у яких філістер «розбудовує» себе, в яких навіть, за його зізнаннями, «покутуються та зминаються всі його плями» (с. 363); тож ті приватні комірчини нам слід було би розглядати як малі люстраційні заклади омивання. «Та це лише на кілька швидкоплинних миттєвостей, і це відбувається та є чинним лише в царині фантазії: як тільки ми повертаємося до грубої дійсності й вузького життя, то на нас зусібіч звалюються старі потреби», – так зігхає наш магістр. Але якщо ми користуємося з тих швидкоплинних миттєвостей, які можемо проводити в тих комірчинах, то нам вистачає часу саме для того, щоби з усіх боків оглянути ідеальний образ філістера, тобто *філістера, з котрого було змито всі плями* і котрий зараз є цілком чистим типом філістера. Зовсім серйозно: те, що тут можна побачити, дуже повчальне, і нехай кожен, хто вже став жертвою цієї книги зізнань, не випускає її з рук, не прочитавши ці два додатки під заголовками «Про наших великих поетів» і «Про наших великих музикантів». Тут розгортається веселка нового союзу, й у кого не звеселиться душа від неї, «тому вже взагалі не можна допомогти, той є, – як говорить Штраус із іншої нагоди, але міг би сказати й тут, – іще незрілим для наших поглядів». Адже ми є в небі небес. Зачудований перигет збирається провести нас по ньому і задалегідь просить пробачення, якщо через надто велике задоволення від усього того дивовижного він забагато говоритиме. «Якби я, – каже він нам, – став говіркішим, аніж не насувало би при цій нагоді, то нехай читач пробачить мені, бо чим

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 4

переповнене серце, те й розливають уста. Лише щодо одного можу відразу запевнити: те, що він зараз читатиме, не складається зі старих нотаток, які я тут вставляю, а написано саме з цією метою і для цього місяця» (с. 296). Це зізнання на хвилю нас вражає. Хіба має для нас якесь значення те, чи гарні розділочки є новонаписаними! Так, наче було би важливим саме написання! Чесно кажучи, я би хотів, аби вони були написані на чверть століття раніше, бо тоді я би знав, чому ці думки здаються мені такими вицвілими і чому вони мають запах поточених мілью старих речей. Але чому те, що написано в 1872 році, вже в цьому ж 1872-му має запах дрантя, швидко стається для мене дивним. Припустімо, що хтось заснув би при цих розділах і їхньому запаху: що ж йому приснилося б? Один приятель довірливо розповів це мені, оскільки він сам таке пережив. Йому наснився кабінет воскових фігур: там стояли класики, витончено відтворені з воску та перлин. Вони рухали очима і руками, та при цьому всередині скреготав якийсь гвинт. І там він побачив щось моторошне, безформну фігуру, пообвішувану стрічками та пожовклим папером, з рота в неї стирчала записка з написом «Лессінг»; приятель намагається підійти ближче і помічає найжахливіше: це гомерична химера, спереду – Штраус, ззаду – Гервінус, посередині – химера, а разом – Лессінг. Від цього відкриття він аж закричав од страху, прокинувся і далі вже не читав. Навіщо ж Ви, пане магістре, писали такі зацвілі розділочки!

Та все ж ми дізнаємося з них і дещо нове: так, наприклад, завдяки Гервінусові знаємо, як і чому Гете не мав жодного драматичного таланту: що він у другій частині «Фауста» створив лише алегорично-схематичний продукт, що Валленштайн є Макбетом, який водночас є Гамлетом, що Штраусів читач визбирує з «Мандрівних років» новели, як невиховані діти – родзинки та мигдаль із в'язки отіста на пиріг, що без драстичного та захопливого на сцені не можна досягти ніякого відчутного впливу на глядача, і що Шіллер випішов із Канта, як із холодної водяної лічниці. Звичайно, все це нове і впадає в очі, та воно нам не подобається, хоча в очі й упадає; і воно є новим настільки ж певно, наскільки певним є те, що воно ніколи не буде старим, бо ніколи і не було молодим, а народилося

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І

з материнського лона як витівка старого вуйка. Які тільки думки не приходять у голови блаженним нового стилю в їхньому естетичному небесному царстві. І чому вони не забули бодай дещо, якщо воно таке неестетичне, таке по-земному тлінне, а до того всього так очевидно позначене тавром безглузого, як, наприклад, деякі погляди Гервінуса. Виглядає майже так, ніби скромна велич якогось Штрауса та нескромна нікчемність Гервінуса хотіли би дуже добре поєднуватись одна з одною, – хай будуть спасенні всі ті блаженні, хай будуть спасенні також і неблаженні, коли цей незаперечний мистецький суддя її надалі навчатиме свого набутого ентузіазму та свого галопу на випозичених конях, кро який із притаманною йому виразністю говорив ширий Грілльнарцер, і незабаром усе небо знову зазвучить від стукоту копит того галопуючого ентузіазму! Тоді принаймні буде більше галасу та життя, ніж є зараз, коли повільне одухотворення цовстяних шкарпеток нашого небесного провідника та затеде зрозуміла красномовність його вуст викликають у нас на тривалий час утому й огиду. Я хотів би знати, як звучало б «алілуя» зі Штраусових уст: я думаю, що потрібно було би дуже уважно прислухатись, інакше можна було би подумати, що він промовляє ввічливе вибачення чи нашіптує ще якусь люб'язність. Я можу навести щодо цього один повчальний і моторошний приклад. Штраус ніяк не міг вибачити одному зі своїх супротивників те, що той говорив про його реверанси перед Лессінгом – невдаха просто неправильно почув! Звичайно, Штраус твердить, що той, хто з його простих слів про Лессінга в № 90 не відчуває, що вони тепло линуть із серця, мусить бути тупоголовим. Я ж не сумніваюсь у цій теплоті, а навпаки – ця теплота до Лессінга у Штрауса завжди мала для мене щось підозріле; і ця підозріла теплота щодо Лессінга дійшла в Гервінуса взагалі до жару; так, загалом, жоден із великих німецьких письменників не є таким популярним серед малих німецьких письменників, як Лессінг; і все ж вони не отримують жодної подяки за це, бо що, власне, вони вихваляють у Лессінга? Найперше – його універсальність: він є критиком і поетом, археологом і філософом, драматургом і теологом. Далі, «цю єдність письменника та людини,

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 4

голови та серця». Останнє вирізняє кожного великого письменника, іноді навіть і малого, бо вузька голова навіть страхітливо добре уживається з вузьким серцем. А перше – та універсальність 183

не є сама по собі жодною відзнакою, тим паче що у випадку Лессінга вона була просто нагадкою. Що більше, саме те і дивує в цих Лессінгових ентузіастах, що вони взагалі не бачать тієї виснажливої скрути, що гнала його по життю до цієї «універсальності», не мають жодного почуття щодо того, що така людина згоріла настільки швидко, як полум'я, жодного обурення щодо того, що загальна обмеженість і жалюгідність усього його оточення, а саме його вчених сучасників, затмарювала, мучила, гнітила таку ніжно-палахку істоту так, що та знаменита універсальність мала би викликати глибоке співчуття. «Тож пошкодуймо, – закликає нас Гете, – надзвичайну людину, котра мусила жити в такий жалюгідний час, що мшла постійно виглядати полемічною». І як ви, мої добрі філістери, могли без сорому думати про цього Лессінга, який загинув саме від вашої тупості, у боротьбі з вашими смішними бовдурами й ідолами, від поганого стану ваших театрів, ваших учених, ваших теологів, навіть жодного разу не наважившись на той вічний політ, для якого він прийшов у світ? А що ви відчуваєте при згадці про Вінкельмана, котрий, для того щоби звільнити погляд від ваших гротескних дурниць, подався у старці – просити допомоги в слугів, і чий ганебний перехід осоромив не його, а вас? Чи змогли би ви назвати ім'я Шіллера, не почервонівши? Погляньте на його образ! Полум'яний погляд, який зневажливо пролітає повз вас, смертельно почервонілі щоки – чи вам це ні про що не говорить? Ви мали таку чудову, божеську забавку, яка через вас розбилася. І якби забрати ще і дружбу Гете з цього занепаłego, зацькованого життя, то ви би його знищили ще швидше! Ви не допомогли жодному життєвому творінню ваших великих геніїв, а тепер хочете зрубати догму з того, що жодному іншому не було надано більшої допомоги? Та для кожного з них ви були «опором тупого світу», якій Гете називав на ім'я в його епілозі до «Дзвону», для кожного з них ви були невдоволеними тупоголовими, або задрісними дріб'язковими, або злими самозакоханими, – та, незважаючи на

184

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І

вас, вони вивершили свої творіння, саме проти вас були спрямовані їхні напади, і завдяки вам вони зігнулися надто рано, в незавершеній денній праці, зламані або оглушені у битвах. І вам має бути зараз, *tamquam re bene gesta*, дозволено вихваляти таких мужів! І до того ж зі словами, з яких стає очевидним, про кого, по суті, ви думаєте при цій похвалі і які саме тому «прориваються з серця так тепло», що і справді потрібно бути тупоголовим, аби не помітити, перед ким насправді робляться ті реверанси. Воістину, нам потрібен Лессінг – вигукнув уже Гете – і начувайтесь, усі марнославні магістри й усе естетичне небесне царство, коли юний тигр, чию неспокійну силу видно в напружених м'язах і в погляді ока, ще вийде на полювання!

5

Яким мудрим був мій приятель, що він, просвічений тією химерною постаттю-примарою про Штраусового Лессінга та про самого Штрауса, не захотів далі читати. Самі ж ми читали далі, ба навіть зажадали від нововіруючого воротаря вступу до *музичної* святині. Магістр відкривас, йде поруч, пояснює, називас імена – врешті, ми недовірливо спиняємось і дивимось на нього: чи не трапилося з нами те саме, що і з бідним приятелем уві сні? Музиканти, про яких говорить Штраус, здаються нам, доки він провадить далі, неправильно названими, і нам здається, що мова йде про інших, а може, навіть про смішних фантомів. Коли він, наприклад, із тією ж теплою, яка видалася нам підозрілою ще при похвалі Лессінга, промовляє ім'я Гайдна та видає себе за епопта і священника містерійного культу Гайдна, але при цьому порівнює (с. 362) Гайдна зі «цирим супом», Бетговена – з «цукеркою» (а саме з огляду на музику для квартету), то для нас стає зрозумілим тільки одне: *його* цукерка-Бетговен не є *нашим* Бетговеном, і *його* суп-Гайдн не є *нашим* Гайдном. До речі, магістр вважає наші оркестри надто добрими для виконання Гайдна і дотримується тієї думки, що лише найскромніші дилетанти відповідали би тій музиці – ще один доказ того, що він говорить про іншого митця та про інші творіння, можливо, про хатню музику Ріля.

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 5

Таким лише є той Штраусовий цукерковий Бетговен? Він створив дев'ять симфоній, серед яких «Пастораль» є «найменш духовною»; і як нас повідомляють, його, шоразу після третьої симфонії. Щось підштовхувало до того, «щоби вирватися з упряжі та шукати Пригод», із чого ми можемо уявити собі якусь подвійну істоту. Напівкня, напівлицаря. Що ж до якоїсь «Героїки», то цей кентавр серйозно втрачає на тому, що йому не вдалося виразно показати того, «чи йдеться про битви на відкритому полі, чи у глибинах людської душі». У «Пасторалі» була би «доволі шалена буря». Для якої «цілком неважливе» те, що вона перебила селянський танок; і тому через «свавільне поєднання з підсунутим тривіальним приводом» – так звучить точно вжитий тут зворот – ця симфонія є «найменш духовною»: класичному магістрові, здається, крутилося на язичі ще брутальніше слово, та він усе-таки вирішив тут виступати, як він стверджує, «з гідною скромністю». Але ні, в цьому він таки не правий, наш магістр, тут він і справді занадто скромний. І хто ж іще має нас повчати про цукерку-Бетговена, як не сам Штраус, єдиний, хто його, здається, знає? Крім цього, тепер, і до того ж саме щодо «Дев'ятої симфонії», відразу ж лунає сильний і належно нескромний вирок: її люблять лише ті, які «барокове вважають геніальним, безформне – піднесеним» (с. 359). Звичайно, такий суворий критик, як Гервінус, радо би прийняв її, а саме як підтвердження своєї доктрини, – він же, Штраус, да-

186

кидають; від гри легких жартів – а саме Штраусових жартів – аж до величної серйозності – а саме Штраусової серйозності – вони незмінно залишаються поряд із ним. Він, класичний митець письменства, просуває свій вантаж легко та грайливо, тоді як Бетговен котить його захекуючись. Він, здається, лише пустує зі своїм тягарем: це і є перевагою; та чи не слід було би повірити в те, що це також могло би виглядати вадюю? – Втім, щонайбільше лише для тих, хто барокове вважає геніальним, а безформне – піднесеним, чи не так, Ви, пустоглибий улюбленцю грацій?

Ми нікому не заздимо за досягнення, які хтось здобуває в тиші своєї комірчини або в підготованому новому царстві небесному; та серед усіх можливих досягнень Штраусове – одне з найпрекрасніших: бо воно виростає на маленькому жертвовному полум'ї, до якого він холонокровно кидає найпіднесеніші твори німецької нації, щоби їхнім димом обкурити своїх ідолів. Якби ми хоч на хвилину уявили, що через якусь випадковість «Героїка», «Пастораль» і «Дев'ята» потраплять у власність нашого священика грацій і що від нього залежатиме утримання чистим образу майстра через усунення таких «проблематичних продуктів», то чи хтось сумніватиметься в тому, що він би їх спалив? І так справді чинять Штрауси в наші дні: вони хочуть знати якогось митця лише доти, доки він пасує для їхньої камердинерської служби, і вони знають різницю лише між обкурюванням і спалюванням. І Принаймні це має бути для них дозволеним, – дивує лише те, що естетична публічна думка така невиразна, непевна та безвольна, що вона без заперечення приймає таке виставляння-на-показ найжалюгіднішого філістерства і що вона навіть не відчуває ніякої комічності сцени, коли неестетичний магістрик засідає в суді над Бетговером. А щодо Моцарта, то тут справді має діяти те, що Арістотель сказав про Платона: «*Поганим не дозволено навіть хвалити його*». А тут уже втратили будь-який сором, як публіка, так і її магістр: йому дозволяють не лише публічно перехреститися перед найбільшими та найчистішими виробами германського генія, так ніби він побачив щось непристойне і безбожне, але й радіють з приводу його відкритих сповідей і гріхозізнань, особливо тому, що він визнає не ті гріхи,

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 6

які зробив сам, а ті, які нібито зробили великі уми. «Ах, якби тільки панн магістр і справді завжди мав рацію!» – так гадають захоплені читачі, та вже в нападі сумнівних почуттів: він же стоїть сам, усміхнений і переконаний, наполегливо промовляє, проклинає та освячує, махаючи капелюхом перед самим собою, і ніби в будь-який момент готовий сказати те, що герцогиня Деляфорт сказала пані де Сталь: «Я мушу зізнатися, моя люба подруго, що не знаходжу нікого іншого, крім себе, хто би постійно був правий».

6

188

Трун є гарною думкою для хробака, хробак же – жахливою думкою для всього живого. Хробаки уявляють своє царство небесне в товстому тілі, професори філософії – в копірванні у Шопенгауєрових нутрошах, – і відколи існують гризуни, відтоді ж існує і гризунське царство небесне. Це – відповідь на наше перше запитання: «Яким уявляє своє небо новий віруючий?» Штраусовий філістер мешкає у творах наших великих поетів і музикантів, як хробак, що живе руйнуючи, захоплюється жеручи, поклоняється перетравлюючи.

Друге ж запитання звучить: «Наскільки вистачить мужності, яку дає нова релігія її віруючим?» І на нього також знайшлася б уже відповідь, якби мужність і нескромність були одним і тим самим, – алже тоді Штраусові ні в чому не бракувало би справжньої та справедливої мужності мамелюка; принаймні належна скромність, про яку говорить Штраус в одному щойно згаданому місці про Бетговена, є лише стилістичним, а не моральним зворотом. Штраус достатньо наполягає на завзятості, вважаючи, що право на неї має кожен переможний герой; усі квіти вирости саме для нього, переможця, й він славить сонце за те, що воно у правильний час освітлює саме його вікна. Навіть старий і поважний універсум не залишається незачепленим його похвалою, так ніби він мусив би бути спочатку освяченим цією похвалою і від цього моменту почати рухатися виключно довкола центральної монади – Штрауса. Універсум, як любить він нас повчати, хоч і є машиною зі сталевими зубчастими колесами, з важкими молотами та пресами,

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І

але «в ньому не лише рухаються немилосердні колеса, а ще і проливається пом'якшувальне мастило» (с. 365). Універсум не буде особливо вдячним нестямному в образотворенні магістрові за те, що той не зміг придумати жодного кращого порівняння для похвали йому, якщо він узагалі коли-небудь дозволить Штраусові хвалити себе. Як називається мастило, яке скапуче на молоти і преси якоїсь машини? І чи втішатиме робітника, кінцівки якого потрапили під машину, знання про те, що на нього ллється це мастило? Припустімо, що образ невдалий, тоді нашу увагу повертає інша процедура: з її допомогою Штраус намагається визначити, яка ж насправді його настанова щодо універсуму, і при цьому в нього на вустах повисає запитання Гретхен: «Чи любить він мене, чи ні, – а може, таки любить?» Навіть якщо Штраус тепер не рве квіток, не рахує гудзиків на одязі, то все ж те, що він робить, не є менш невинним, хоча, можливо, для цього потрібно дещо більше мужності. Штраус хоче перевірити, чи його почуття до «всесвіту» паралізоване та відмерле, чи ні, й тому колеться: бо він знає, що кінцівку можна колоти голкою і не відчувати болю, якщо вона відмерла чи паралізована. Та він, звичайно, не коле, а обирає ще більш насильницьку процедуру, яку описує так: «Ми відкриваємо Шопенгауера, який при кожній нагоді б'є в обличчя цій нашій ідеї» (с. 143). А оскільки ідея, навіть найкраща Штраусова ідея про універсум, не має жодного обличчя, а лише того, хто цю ідею має, то процедура складається з таких окремих дій: Штраус навіть відкриває Шопенгауера, у відповідь на що Шопенгауер, користуючись нагодою, накриває Штрауса ударом в обличчя. Тепер Штраус «реагує релігійно», тобто він знову кидається на Шопенгауера, лає, говорить про абсурдність, блюзнірство, паскудство і навіть робить висновок, що Шопенгауер був позбавлений утіхи. Результат бійки: «Ми вимагаємо такого самого пістету щодо нашого універсуму, якого вимагас старосвітська побожна людина щодо її Бога», – або коротше: «Він мене любить!» Він ускладнює собі життя, цей улюбленець грації, але все ж він мужній, як мамелюк, і не боїться ні диявола, ні Шопенгауера. І як багато «пом'якшувального мастила» він зужив би, якби такі процедури були частими!

З іншого боку, ми розуміємо, як завлячує Штраус Шопенгаує- 190
ровим лоскотам, уколам і ударам, а тому й не надто дивуємося з
наступного виразного прояву прихильності до нього: «Вистачає
лише погортати твори Артура Шопенгауера, хоча добре чинить
той, хто їх не лише гортає, але і вивчає, і т. д.» (с. 141). Та до кого це
говорить вождь філістерів? Той, кому можна навіть довести, що
він ніколи не вивчав Шопенгауера, той, про кого Шопенгауер на-
впаки мав би сказати, що «це автор, котрий не заслуговує на те,
щоби його гортати, не кажучи вже про те, щоби його вивчати».
Вочевидь, Шопенгауер потрапив йому не в те горло: проканилюю-
чись від нього, він намагається його позбутись. Але для того, щоби
дотриматися певної міри наївних хвалебних промов, Штраус доз-
воляє собі ще одну рекомендацію щодо старого Канта: він називає
«Загальну історію і теорію неба» від 1755 року «твором, який мені
видався не менш значущим, аніж його пізніша «Критика розуму».
Якщо в останньому творі слід подивляти глибину бачення, то в
першому – широту огляду; якщо в останньому ми зустрічаємо
старця, котрому насамперед ідеться про безпеку здобутого, хоч і
обмеженого пізнання, то у другому перед нами постає чоловік,
сповнений мужності духовного першопрохідця та завойовника».
Це Штраусове судження про Канта здавалося мені завжди не більш
скромним від судження про Шопенгауєра: якщо тут ми маємо вождя,
котрому передусім ідеться про певність у виголошенні такого,
хоч і доволі обмеженого, судження, то в першому нам зустрічається
відомий прозаїк, котрий, сповнений мужності невігласа, проли-
ває свої хвалебні есенції навіть на Канта. Саме той просто неймо-
вірний факт, що Штраус не зумів нічого видобути з Кантової
«Критики розуму» для свого заповіту модерних ідей і що він скрізь
лише висловлює люб'язності найгрубішому реалізму, належить до
разючих рис характеру цього нового євангелізму, який, до речі,
сам себе називає лише важко здобутим результатом тривалого істо- 191
ричного та природничого дослідження і сам заперечує відтак філо-
софський елемент. Для філістерського вождя та його «ми» не існує
жодної Кантової філософії. Він і не здогадується про фундамен-
тальну антиномію ідеалізму та про надзвичайно візносний сенс усієї

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

науки і розуму. Або ж: саме розум мав би йому підказати, наскільки мало ймовірно з допомогою розуму вгледіти саму річ. Але правдою є і те, що людям у певному віці вже неможливо зрозуміти Канта, особливо коли вони в юності, як і Штраус, зрозуміли або вирішили, що зрозуміли, «велетенського духа» – Гегеля, а поряд із цим займались або, як говорить Штраус, мусили займатися Шляєрмахером, «який був наділений надто великою гостротою розуму». Для Штрауса звучатиме дивно, коли я йому скажу, що він і зараз усе ще перебуває у «звичайнісінькій залежності» від Гегеля та Шляєрмахера і що його вчення про універсум, спосіб бачення речей *sub specie* вієннші та його запюбігання перед німецькими станами, а передусім його безсоромний філістерський оптимізм можна пояснити певними юнацькими враженнями, звичками та хворобливими феноменами. Хто хоч раз захворів на гегельянство та шляєрмахерство, той уже ніколи повністю не видікується.

У книзі зізнань є одне місце, в якому той певиліковний оптимізм розгортається з насправді святковим вдоволенням (с. 142, 143). «Якщо світ є річчю, – говорить Штраус, – якої краще би не було, то мислення філософів, що утворює частину цього світу, є мисленням, яке краще би не мислилося. Песимістичний філософ не помічає, що він, проголошуючи світ поганим, визнає таким самим передусім своє власне мислення; а якщо ж мислення, що проголошує світ поганим, є поганим мисленням, то тоді світ є саме добрим. Можливо, оптимізм зазвичай і робить для себе справу легкою, тоді Шопенгауєрові докази тієї величезної ролі, яку відіграють у світі біль і горе, цілком доречні; втім, кожна справжня філософія мусить обов'язково бути оптимістичною, бо інакше вона сама собі відмовляє у праві на існування». Якщо це спростування Шопенгауєра не є саме тим, яке Штраус в іншому місці називає «спростуванням під голосні радісні вигуки вищих просторів», тоді я взагалі не розумію цього театрального звороту, яким він уже раз скористався для спростування свого супротивника. Оптимізм тут знову навмисне полегшив собі справу. Та саме в тому і полягало штукарство, щоб удавати, ніби спростування Шопенгауєра та край-

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 6

ливе усунення тягаря було надто вже легким, тож три граші кожної миті милуються пустотливим оптимізмом. Цей учинок має показати саме те, що не варто надто серйозно перейматися якимось несимістом: найбільш безпідставні софізми придатні якнайкраще для того, щоби показати, що для такої «нездорової та безплідної» філософії, як Шопенгауєрова, не варто наводити жодних обґрунтувань, хіба що, у крайньому разі, слова та жарти. У таких місцях ми розуміємо урочисте виголошення Шопенгауєром того, що для нього оптимізм, там де він є не просто бездумними балачками тих, під чийми пласкими лобами не ховається нічого, крім слів, видається не лише абсурдним, але і *насправді огидним способом думання*, гіркою насмішкою над безіменними стражданнями людства. Коли ж філістер робить із цього систему, як Штраус, то він доводить її до того огидного способу думання, тобто до тупого вчення про безтурботність якогось «я» чи «ми», і провокує обурення.

Хто зміг би, наприклад, без обурення читати таке психологічне пояснення, яке, досить очевидно, могло вирости лише на стовбурі тієї огидної теорії безтурботності: «Ніколи, як сказав Бетговен, він не зміг би писати музику на такий текст, як «Фігаро» чи «Дон Жуан». *Йому життя ніколи не посміхалося так, аби він міг на нього дивитися так весело, так легко сприймати слабкості людини»* (с. 360). Та для того, щоби навести найсильніший приклад тієї огидної вульгарності способу мислення, тут буде досить натяку на те, що Штраус не може інакше пояснити собі жакливо серйозний потяг до заперечення та спрямованість до аскетичної святості, властиві першим століттям християнства, хіба що з попереднього пересичення статевими насолодами всіх видів і спричиненої ним огиди та нудоти:

Перси звуть це *hidatag بودن*,
німці ж кажуть, що – похмілля.

Так цитує сам Штраус і не соромиться. Ми ж на мить відвертаємось, аби здолати нашу огиду.

Насправді наш філістерський вождь відважний, навіть шалено відважний на словах скрізь, де він сподівається завдяки такій відважності потішити своїх дорогоцінних «ми». Тож аскезу та самозречення давніх пустельників і святих можна вважати однією з форм похмілля. Ісуса можна описати як мрійника, котрий у наш час навряд чи уникнув би божевільні, історію Ісусового воскресіння можна назвати «всесвітньо-історичним безглуздям»: ми поки що не заперечуватимемо всього цього, щоби на цій основі досліджувати особливий вид мужності, на яку здатен Штраус, наш «класичний філістер».

Вислухаймо спочатку його зізнання: «Звичайно, говорити світові прямо в очі те, що він якраз найменше хоче чути, є нелюбою та невдячною справою. Він любить жити на повну ногу, як великий господар, бере та видає доти, доки щось може видавати, — але того, хто цоряхус разом усі статті видатків і покаже світу баланс, він уважатиме порушником миру. І саме до цього мене завжди спонукав тип моєї душі та духу». Такий душевний і духовний тип можна було би назвати мужнім, але залишається сумнівним, чи ця мужність природна та первинна, чи радше пабута і штучна; можливо, Штраус спочатку якийсь певний час при звичаювався бути професійним порушником миру, аж доки поступово в такий спосіб не набув такої професійної мужності. З цим чудово поєднується властива філістерам природна боязкість: вона особливо виявляється в непослідовності тих висловів, виголошення яких потребує мужності; вони звучать, наче грім, а втім, атмосфера все ж не очинюється. Він не доходить до агресивної дії, а лише до агресивних слів, але добирає настільки образливі слова, наскільки це лише можливо, й у брутальних і лайливих висловах спалює всю енергію та силу, назбирану в ньому; після того як слово прозвучало, він залишається ще більшим боягузом, аніж той, хто ніколи нічого не говорив. Так навіть тіньовий бік учинків, етика, показує, що він є героєм слів і що він уникає будь-якої нагоди, коли необхідно переходити від слів до жорсткої серйозності. З гідною захоплення відкритістю він проголошує, що більше вже не хрис-

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 7

гяннин, але не хоче перешколити жодному задоволенню будь-якого гатунку; йому видається неприйнятним заснування якоїсь спілки з метою усунення іншої, що не є насправді аж настільки неприйнятним. З якимось грубим задоволенням він натягує на себе подерте шмаття наших мавпячих генеалогів і прославляє Дарвіна як одного з найбільших добродійців людства, та ми, ніяковіючи, помічаємо, що його етика вибудована цілком незалежно від запитання: «Як ми розуміємо світ?» Тут була нагода виявити природну мужність: оскільки тут він мусив би відвернутися від своїх «ми» та зміг би, виходячи з *bellum omnium contra omnes* і з привілею сильніших, відважно виводити моральні приписи для життя, які, звичайно ж, мусили би мати джерелом глибинно безстрашне чуття, як у Гоббса, та цілком іншу величну любов до істини, ніж ту, що проривається лише в могутніх випадках супроти вопів, чудес і «всесвітньо-історичного безглуздя» воскресіння. Бо при справжній і серйозно проведеній дарвіністській етиці філістер був би нам супротивником, тоді як у всіх таких випадках він таки залишається союзником.

195

«Усі звичаєві вчинки, – говорить Штраус, – є самовизначенням кожного згідно з ідеєю вищу». У перекладі виразною та зрозумілою мовою це означає лише таке: живи як людина, а не як мавпа чи тюлень. Цей імператив, на жаль, цілком неспридатний і безсилий, бо під поняттям людини, наче під ярмом, утримується багато чого найрізноманітнішого, наприклад патагонець і магістр Штраус, і ніхто не наважиться з однаковим правом сказати: «Живи як патагонець!» – або: «Живи як магістр Штраус!» А якби хтось захотів поставити перед собою вимогу жити як геній, тобто як ідеальний вияв людського роду, і якби випадково це був патагонець або ж магістр Штраус, то як би ми тоді страждали від набридливості охоплених манією геніальності дурнів-оригіналів, на грибоподібний ріст яких у Німеччині нарікав уже Ліхтенберг і які з диким ревом вимагають від нас, аби ми вислуховували зізнання про їхню найновішу віру. Штраус іще навіть не навчився того, що жодне поняття ніколи не зможе зробити людей моральнішими та кращими і що проповідувати мораль настільки ж легко, наскільки важко

її засновувати. Його завданням було би, виходячи з його дарвіністських засад, перш за все серйозно пояснити і вивести феномени людської доброти, милосердя, любові та самозречення, які таки справді існують, – натомість він надав перевагу втечі від завдання *пояснення* через стрибок в імперативне. Цим стрибком йому вдалося з легким серцем перемахнути навіть через фундаментальну тезу Дарвіна. «Не забувай, – каже Штраус, – ні на мить, що ти людина, а не просто природна істота, ні на мить – що всі інші також є людьми, тобто що при всіх індивідуальних видозмінах вони є тим самим, що й ти, з такими ж потребами та вимогами, – це є втіленням усієї моралі» (с. 238). Але звідки лунає цей імператив? Як він може існувати в людині, коли вона, за Дарвіном, є таки лише природною істотою і розвинулася до висоти людини за цілком іншими законами: саме завдяки тому, що вона постійно забувала те, що інші однакові з нею істоти мають таке ж право, саме завдяки тому, що при цьому вона почувала себе мінішою та поступово довела до загибелі всіх інших менш розвинених екземплярів. Тоді коли Штраус змушений таки припустити, що дві істоти ніколи не були цілком однаковими та що весь розвиток людини від тваринної сходинки до висоти культурного фіністера відбувається за законом індивідуальної відмінності, все ж таки йому не коштує жодних зусиль деколи виголошувати протилежне: «Чини так, ніби не існує жодних індивідуальних відмінностей!» Де ж тут моральне вчення Штрауса-Дарвіна, куди ж ділася мужність!

Одразу ж ми отримуємо нове підтвердження того, на якому рубезжі ця мужність перетворюється на її протилежність. Бо Штраус продовжує: «Не забувай ні на мить, що ти й усе те, що ти сприймаєш у собі та довкола себе, не є жодними непов'язаними уламками, жодним диким хаосом із атомів і випадковостей, а що все постає, за вічними законами, з Одного праджерела всього життя, всього розуму й усього добра, – це є втіленням релігії». Але з того «одного праджерела» водночас витікає загибель усього, все нерозумне, все зле. – й усе це Штраус називає універсумом. І як його при такому суперечливому і самозаперечливому характері можна визнати вартим релігійного захоплення і назвати іменем

Бога, як це робить Штраус на с. 365: «Наш Бог бере нас у свої обійми не ззовні (тут ми, на протипагу цьому, очікуємо на обіймання зсередини, хоч і доволі дивно!), а відкриває нам джерела віри в нашому нутрі. Він показує нам, що хоча випадковість і є доволі нерозумним правителем світу, втім, необхідність, тобто пов'язаність причин у світі, і є самим розумом» (штукарство, яке не помічають лише «ми», бо виховані в цьому Гетелевому поклонінні дійсному як розумному, тобто в *обожненні результату*). «Він навчає нас визнання того, що вимога винятку зі здійснення якогось єдиного природного закону означала би вимогу роздроблення Всесвіту». Навпаки, пане магістре: ширій дослідник природи вірить у неодмінну закономірність світу, але при цьому не говорить нічого про етичну чи інтелектуальну вартість цих законів. У таких висловлюваннях він розпізнає би найбільш антропоморфну манеру розуму, який не дотримується меж дозволеного. Та саме в тому місці, де ширій природодослідник реzigнує, Штраус «реагує», щоби прикрасити нас своїми перами, «релігійно» і поводить ся природничо-науково та загалом науково нечесно: він, недовго думаючи, припускає, що все, що сталося, має *найвищу* інтелектуальну вартість, а отже, впорядковане цілком розумно і доцільно, а далі – що воно містить одкровення самого вічного добра. Отже, він потребує повної космодицеї та перебуває в невідповідній позиції щодо того, кому йдеться лише про теодицею і хто, наприклад, має право розуміти все існування людини як акт покарання чи стан очищення. На цьому пункті й у цьому скрутному становищі Штраус навіть пропонує метафізичну гіпотезу, найсухішу та найподагричнійшу з усіх, що існують, і в основі своїй – лише вимушену пародію на слова Лессінга. «Той інший вислів Лессінга (так він говорить на с. 219): «Якби Бог у своїй правиці тримав усю правду, а в лівиці – лише єдиний, завжди жвавий потяг до неї і дав людині право вибору, то, навіть за умови постійних блукань, вона би смиренно припала до лівиці Бога і вимолила би для себе її вміст», – ці слова Лессінга відтоді зараховувалися до найчудовіших із залишених ним для нас. У ньому ми знайшли геніальний вияв того неспокійного потягу до

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

дослідження та діяльності. На мене цей вислів завжди справляв таке особливе враження через те, що за його суб'єктивним значенням я чув іще звучання об'єктивного значення з «нескінченною далекобійністю». Чи ж не містить він найкращу відповідь на грубу промову Шопенгауера про погано поінформованого Бога, який не придумав нічого кращого, ніж прийти в цей світ? А якщо Творець і сам поділяв думку Лессінга, щоби надати перевагу боротьбі перед спокійним володінням?» Отож, насправді Бог залишає за собою *постійне блукання*, проте з прагненням правди і навіть смиренно припадає до Штраусової лівиці, щоби сказати йому: «Візьми ти цілу правду». Якщо і колись якийсь бог і якась людина були погано поінформовані, то ними є цей Штраусовий бог, який любить блукати і помилятися, і Штраусова людина, котра мусить покутувати цю любов, – але тут людина, звичайно, чує «звучання значення з нескінченною далекобійністю», тут тече пом'якшувальне універсальне мастило Штрауса, тут відчувається розумність усього становлення й усіх природних законів! Справді? Чи ж не був би наш світ тоді, як одного разу висловився Ліхтенберг, творінням якоїсь підлеглої істоти, котра цієї справи ще й не збагнула цілком, тобто – спробою, пробним витвором, над яким іще триває праця? Штраус сам би мусив тоді погодитися з тим, що наш світ *не* є ареною розуму, а блукання, і що вся закономірність не містить нічого втішного, тому що всі закони були виведені блукальцем, і саме задля задоволення – блукальцем-Богом. Це справді потішне видовище – бачити, як Штраус у ролі метафізичного будівничого зводить споруду до небес. Але для кого ця вистава? Для благородних і вловолених «ми», щоб у жодному разі не зіпсути їм гумору: можливо, всередині закостенілого та безжального механізму світової машини їх охопив страх і вони, тремтячи, молять свого провідника про допомогу. Тому Штраус і лле «пом'якшувальне мастило», тому він і притягує на лямці Бога, який блукає з пристрасті, тому він і грає цілком невідповідну роль метафізичного архітектора. Усе це він робить, бо бояться вони і боїться він сам, – саме тут і пролягає межа його мужності, навіть супроти його «ми». А саме: він не наважується

відверто сказати їм: я звільнив вас від помічного та милосердного Бога, а «універсум» є лише закостенілим механізмом, тож сте-режіться, щоби вас не розмололи його колеса! Він не наважується, і саме тому все-таки до цього необхідно залучити відьму, тобто метафізику. Та філістер радше надасть перевагу навіть Штраусовій метафізиці, ніж християнській, а уявлення про Бога-блукальця симпатичніше, ніж про чудотворця. Оскільки сам він, філістер, блукає, та ще ніколи не сотворив жодного чуда.

Саме з цієї причини філістер ненавидить генія: бо саме той має справедливу славу чудотворця; і тому надзвичайно повчальним є пізнання того, чому в одному місці Штраус усе ж показує себе завзя-ним захисником генія та аристократичної природи духа загалом. То чому ж? Зі страху, а саме зі страху перед соціал-демократами. Він указує на Бісмарка. Мольтке, «чию велич аж ніяк не можна заперечити з цієї причини, що вона проявляється в царині очевидних ювнішніх фактів. Тут мусять навіть найнеприхильніші та найне-приборканіші з-посеред тих братчиків призвичаїтися дивитися трохи вгору, щоби бачити ті піднесені постаті бодай до колін». Чи не хочете Ви, пане магістре, навчати соціал-демократів, як слід сприймати копняки? Бажання роздавати копняки поширене скрізь, і Ви вже можете гарантувати, що ті, кого копають, при цій процедурі бачитимуть «до колін» піднесені постаті. «Також і в галузі мистецтва та науки, – продовжує Штраус, – ніколи не бракуватиме булівничих королів, котрі даватимуть роботу масі чорноробів». Добре, та що коли будуватимуть чорнороби? Таке трапляється, пане Метафізикусе. Ви це знаєте: тоді настає час сміятися королям.

200

Насправді це поєднання зухвалості та слабкості, шалено відваж-них слів і боязкого припасовування, це детальне зважування того, як і якими висловами можна імпонувати філістерові, а якими його нестити, цей брак характеру та сили при позірних силі й харак-тері, цей дефект мудрості при всій манірності переваги та зрілості досвіду – все це є тим, що я ненавиджу в цій книзі. Коли я уявляю, що молоді чоловіки можуть стерпіти таку книгу, ба навіть поціно-вувати її, то зі сумом відмовляюся від моїх сподівань на їхнє май-бутнє. Це зізнання жалюгідного, безнадійного та справді огидного

філістерства мало би бути виразом тих багатьох тисяч «ми», про котрих говорить Штраус, і ці «ми», знову ж таки, мали би стати батьками наступного покоління! Це жахливі передумови для кожного, хто хотів би допомогти прийдешньому роду отримати те, чого не має сьогодні – справжню німецьку культуру. Для такої людини грунт виглядає вкритим попелом, усі сузір'я – затемненими; кожне відмерле дерево, кожне спустошене поле волає до неї: «Неплодюче! Втрачене!» Тут уже не буде жодної весни! Вона мала би почуватися так, як юний Гете, коли зазирнув у сірі атеїстичні сутінки «*Système de la nature*»: книга видалася йому такою сірою, такою химерно невизначною, такою мертвою, що довелося докласти чималих зусиль, аби витримати її присутність, і він тремтів перед нею, як перед приви́дом.

201

8

Ми досить навчені про небо та мужність нового віруючого, щоби тепер могли поставити перед собою останнє запитання: «Як він пише свої книги? І як виглядають його релігійні грамоти?»

Для того, хто зможе чітко та без упередження дати собі відповідь на це запитання, той факт, що цей Штраусовий підручний оракул німецького філістера витримав шість видань, стане проблемою, яка найбільше спонукатиме до роздумів, особливо тоді, коли він почує також і те, що в учених колах і навіть в університетах такий підручний оракул був дуже радо прийнятий. Студенти зустріли його як канон для сильних умів, а професори не протестували проти цього: подекуди в ньому хотіли справді бачити *релігійну книгу для вчених*. Хоча Штраус сам дає зрозуміти, що ця сповідь мала би бути не *лише* довідником для вчених і освічених, проте тут ми дотримуватимемося того, що вона звертається передовсім і переважно до вчених, аби тримати перед ними дзеркало такого життя, яким вони самі живуть. Адже саме в цьому і полягає штукарство: магістр поводить ся так, ніби проєктує ідеал нового світогляду, і на його честь звучить похвала з різних уст, бо кожен може вважати, що саме він бачить життя і світ таким само і що саме в ньому Штраус

міг бачити здійснення того, що сам вимагає від майбутнього. Цим частково пояснюється надзвичайний успіх цієї книги: «Ми живемо так, як каже ця книга, ми щасливо просуваємося!» – вигукує у відповідь учений і радіє з того, що й інші радіють тому ж. А те, що про окремі речі, наприклад про Дарвіна чи про смертну кару, він випадково має іншу думку, ніж магістр, він сам вважає не дуже важливим, бо він надто впевнений у тому, що дихає переважно власним повітрям і чує відлуння *свого* голосу та *своїх* потреб. Наскільки боляче зачіпатиме ця одностайність кожного справжнього друга німецької культури, настільки ж невблаганно суворо він мусить пояснювати собі цей факт і не боятися навіть привселюдного виголошення цього пояснення.

202

Ми всі знаємо про властивий нашій епосі спосіб наукових занять, знаємо, бо ним живемо: і саме тому майже ніхто не ставить перед собою питання про те, що могло би статися з культурою при таких наукових заняттях, навіть якщо припустити, що скрізь присутні найкращі обдарування та найширша воля до дії задля культури. У сутності ж наукової людини (цілком незалежно від її сучасної постави) лежить справжній парадокс: вона поводить себе, наче погордлива щаслива пероба, так ніби існування не є безпросвітною та сумнівною справою, а непорушним, гарантовано вічним тривалим посіданням. Їй видається прийнятним витратити життя на запитання, відповіді на які могли би бути важливі, по суті, лише для того, кому було би гарантовано цю вічність. Її, спадкоємницю кількох годин, оточують найжахливіші падіння, кожен копняк мав би нагадувати їй: «Для чого? Кули? Звідки?» Та її душа спалахує від завдання підрахувати тичинки якоїсь квітки чи розбити по дорозі каміння, й у цю роботу вона цілком і повністю вкладає всю вагу своєї участі, радості, сили та пожелання. Але віднедавна в Німеччині цей парадокс, людина науки, почав поспішати: так ніби наука є якоюсь фабрикою, і кожна втрачена хвилина призводить до покарання. Тепер вона працює так само важко, як і четвертий стан, стан рабів, і її дослідження вже є не заняттям, а потребою, вона не дивиться ні ліворуч, ні праворуч і проходить повз усі справи, а також усе сумнівне, що життя несе у своєму лоні, з тією на-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ ІЗДАНОГО

півувагою або з тією відразливою потребою відпочинку, які влас-
тиві виснаженому працівникові.

203 *Так вона ставиться і до культури.* Вона чинить так, ніби життя для
неї – лише otium, але sine dignitate: навіть і вві сні вона не скидає
свого ярма, наче раб, котрому і на волі сніться його жалюгідність,
його поспіх і його лупцювання. Наші вчені якщо й відрізняються,
то принаймні не на їхню користь, від землеробів, котрі хочуть
збільшити невелике успадковане володіння і старанно з ранку до
вечора обробляють поле, ведуть плуг і гукають до вола. А Паскаль
узагалі вважає, що люди так наполегливо виконують свої справи
та займаються своїми науками лише для того, щоб уникнути най-
важливіших запитань, які нав'язали би їм усяка самотність, кож-
не справжнє дозвілля, – саме тих запитань: «Чому? Звідки?
Куди?» Нашим ученим, із незрозумілої причини, не спадає на
думку навіть найближче запитання: «Для чого потрібні їхня пра-
ця, їхній поспіх, їхні болісні хитання?» Не для того ж, аби зароб-
ляти на хліб чи досягати почесних посад? Ні, насправді ні. Та все
ж ви працюєте в поті чола свого, як убогі та голодні, жадібно та
ненеребріливо ханаєте страви зі столу науки, ніби ось-ось по-
мрете з голоду. Та коли ви як люди науки чините з наукою так,
як робітники із завданнями, які ставлять перед ними нестатки
та життєві злигодні, то що ж тоді буде з культурою, яка прирече-
на, з огляду саме на таку збуджену, захекану, розпорошену, навіть
засмикану науковість, чекати на час її народження та визволення?
На неї ж ніхто не має часу, а тоді для чого *взагалі* потрібна наука,
якщо вона не має часу для культури? То ж дайте нам відповідь
принаймні тут: «Звідки, куди, для чого вся ця наука, якщо вона
не веде до культури?» Тоді, можливо, до варварства! І ми з жахом
помітимо, наскільки вже просунувся в цьому напрямку вчений стан,
якщо дозволимо собі уявити, що такі поверхові книги, як Штрау-
сова, відповідають його сучасному рівню культури. Бо саме в ній ми
204 знаходимо ту огидну потребу відпочинку і те принагідне, з напіву-
важним слуханням пристосування до філософії, культури і загальної
усієї серйозності життя. Усе це нагадує товариство вчених станів
яке також, коли фахова розмова затихає, проявляє лише втому, ба-

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 8

жання будь-що розвіятися, пошматовану пам'ять і непов'язаний життєвий досвід. Коли ми чуємо розмову Штрауса про життєві питання, чи про проблеми подружжя, чи про війну, чи ж смертну кару, то він лякає нас відсутністю будь-якого справжнього досвіду, будь-якого первинно-глибинного бачення людини: всі судження вкрай по-книжному одноманітні та в основі своїй – навіть газетярського рівня; літературні ремінісценції заміняють справжні прозріння та розуміння, манірна стриманість і зарозумілість у висловлюваннях має відшкодувати нам брак мудрості та зрілості мислення. Наскільки ж точно все це відповідає духові прославленої верхівки німецької науки у великих містах. З якою симпатією мав би промовляти цей дух до Штраусового духу: оскільки саме в цих місцях культура найбільше і була втрачена, саме там стало навіть неможливим зародження нової культури; і наскільки галасливо тут проводиться озброєння науки, настільки ж стало подібно там проростуть, коштом найважливіших, найулюбленіших дисципліни. З допомогою якого ліхтаря шукатимуть тут людей, здатних на глибинне занурення в себе та на чисту відданість генієві, а також тих, що володіють достатньою мужністю і силою, щоби цитувати демонів, які повтікали з нашого часу! Звичайно, дивлячись іззовні, ми знаходимо в цих місцях усю помпе зність культури, з їхніми вражаючими апаратами вони подібні до арсеналів із гарматами та військовим знаряддям: ми бачимо озброєння та старанну працьовитість, так ніби має братися приступом небо і видобуватися з найглибшого колодязя істина; втім, у війні найбільша машинерія є найменш придатною. Так і справжня культура у своїй боротьбі полишає осторонь такі місця, з найкращим інстинктом відчуваючи, що там для неї немає на що сподіватися, та є натомість багато чого остерігатися. Бо єдиною формою культури, яку ще можуть сприйняти запалене око й огупілий орган мислення вченого робітничого стану, є саме та *філістерська культура*, евангеліс якої проголосив Штраус.

205

Коротко розглянемо головні підстави тієї симпатії, що пов'язує вчений робітничий стан і філістерську культуру, а тоді вже і знайдемо шлях, який приведе нас до визнаного класичним *письменника* Штрауса й відтак до нашої останньої головної теми.

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

По-перше, та культура має вираз задоволення на обличчі й не бажає ніяких суттєвих змін у сьогоденному стані німецької освіченості; бо передусім вона серйозно переконана в унікальності всіх німецьких виховних інституцій, а саме гімназій та університетів, і не припиняє рекомендувати їх за кордоном, і жодної миті не сумнівається, що завдяки цим інституціям ми стали найбільш освіченим і найбільш здатним на міркування народом світу. Філістерська культура вірить у себе, а тому й у ті методи та засоби, які перебувають у неї на службі. А по-друге, найвище судження щодо всіх питань культури та смаку вона вкладає в руки науковця і розглядає себе як компендіум учених думок про мистецтво, літературу та філософію, який постійно зростає; її турботою є те, щоби змусити вченого виголошувати саме її думки, а потім – у суміші, розбавлені або систематизовані – подати німецькому народові, наче цілющий трунок. Усе те, що проростає поза цими колами, так довго, з непевною половинчатістю слухається або ж не слухається, помічається або ж не помічається, аж поки, врешті, не залунає якийсь голос, байдуже чий, аби лише мав доволі виразний родовий характер ученого, з тих храмових приміщень, у яких мала би приховуватися традиційна непогрішність смаку, – і від того часу публічна думка має більше ще на одну думку, і голос окремої людини повторюється стоголосою луною. Та насправді естетична непогрішність, яка мала би приховуватись у цих приміщеннях і в тих окремих людях, надто сумнівна, а саме настільки, що так довго можна бути переконаним у відсутності смаку, бездумності й естетичній грубості якогось ученого, доки він не поведе протилежного. Та лише небагато хто зможе довести протилежне. Бо ж скільки з них, після того як вони брали участь у цьому захеканому та забіганому змаганні сучасної науки, взагалі зможе зберегти той мужній спокійний погляд культурної людини у боротьбі, якщо вони й взагалі колись ним володіли, саме той погляд, що засуджує саме це змагання як елемент, що варваризує? Тому ці нечисленні змушені й далі жити в суперечності: що ж вони змогли б удіяти супроти уніформної віри незліченної кількості тих, котрі всі разом обрали загальну думку своєю берегинею, підтримуючи та несучи один

одного в цій вірі? Чи буде якась поміч із того, коли хтось один оголосить себе супротивником Штрауса, якщо ж усі ті численні задали перевагу Штраусові, а та маса, яку вони очолюють, була навчена шість разів поспіль вимагати філістерського одурманливого тронку того магістра.

Якщо цим ми беззастережно припустили, що Штраусова книга зізнань стала переможницею для публічної думки та радо сприймається в цій ролі, то тоді чи не пояснив би нам її автор того, що численні оцінки його книги в публічних газетах мають аж ніяк не одностайний і найменш неодмінно сприятливий характер і що він сам у післямові мусив захищатися від іноді вкрай ворожого тону та надто зухвалої і задиристої манери деяких газетних борців. Як може існувати, вигукне він, якась загальна думка щодо моєї книги, якщо, не зважаючи на неї, кожен журналіст може розглядати мене поза законом і чинити зі мною так погано, як йому заманеться! Втім, цю суперечність можна легко подолати, розріздивши у Штраусовій книзі два боки, теологічний і письменницький: лише останній бік цієї книги торкається німецької культури. Та через її теологічне забарвлення вона стоїть поза нашою німецькою культурою і збуджує антипатії різних теологічних партій, навіть, по суті, кожного німця, якщо той, за своєю природою, є теологічним сектантом і своєю дивною приватною вірою вигадує задля самої можливості відмінності від будь-якої іншої віри. Та ви прислухайтеся до балачок про Штрауса всіх цих теологічних сектантів, коли потрібно говорити про *письменника Штрауса*: тоді відразу ж зникає теологічний галас дисонансів і в чистому співзвуччі, немов із уст *Однієї* громади, лунає: «Він усе-таки залишається *класичним письменником!*» Кожен, навіть найзатятіший ортодокс, говорить в обличчя письменникові найприйнятніше, навіть якщо це боляй одне слівце про майже лессінгівську діалектику або про витонченість, красу та чинність його естетичних поглядів. Саме як книга Штраусовий продукт виглядає мало не ідеалом книги взагалі. Теологічні супротивники, хоча вони і зчиняли найбільше галасу, в цьому випадку є лише невеликою частиною великої публіки, – і навіть щодо них Штраус матиме рацію, говорячи: «Супроти тисяч моїх читачів

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

208 купка моїх публічних огудників є меншістю, що зникає, і їм буде надто важко довести, що вони правильні тлумачі перших. Якщо про таку справу, як ця, говорять переважно незгідні, а згідні задовольняються тихим схваленням, то така природа всім нам відомих відносин». Отже, незважаючи на неприсмність теологічного зізнання, що подекуди, здавалося би, спровокував сам Штраус, саме щодо *письменника* Штрауса панує одностайність навіть серед його фанатичних супротивників, для котрих його голос звучить наче голос звіра з прірви. Тому те, як поставилися до Штрауса літературні наймити теологічних партій, зовсім не суперечить нашій тезі про те, що філістерська культура досягла в цій книзі тріумфу.

Слід визнати, що пересічний освічений філістер менш вільнодумний за Штрауса або принаймні більш стриманий при публічних виступах, але тим корисніша для нього ця вільнодумність когось іншого, а вдома та серед рівних собі він навіть голосно аплодує, не бажаючи лише письмово визнати, наскільки йому імпонує все, сказане Штраусом. Бо, як ми вже знаємо, наш освічений філістер дещо боязкий, навіть щодо своїх найбільших симпатій: і саме те, що Штраус трохи менший боягуз, робить його провідником, хоча він водночас проводить чітко визначену межу для своєї мужності. Якби він її переступив, як це, наприклад, майже в кожному реченні робить Шопенгауер, тоді він би не крокував, наче вождь, попереду філістерів і від нього почали би тікати так само швидко, як тепер за ним біжать. Хто би хотів назвати це, якщо і не мудре, то все ж розумне дотримання міри та цю *mediocritas* мужності аристократичною чеснотою, той, звичайно, помилився би: адже будь-яка мужність є серединою не між двома помилками, а між чеснотою та помилкою, і в цій середині, між чеснотою та помилкою, містяться *всі* риси філістера.

«Але ж він усе-таки залишається класичним письменником!» Ну що ж, побачимо.

Тепер, напевно, слід було би відразу почати розмову про стиліста і словесного митця Штрауса, та спершу поміркуймо все ж таки,

209

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 9

чи здатен він як письменник збудувати свій лім, чи він справді розуміє архітектуру книги. А відтак уже можна буде визначити, чи є він ретельним, виваженим і вправним книжником; і якщо би ми мусили дати негативну відповідь, то як останнє *refugium* його слави для нього залишилася би претензія на статус «класичного прозаїка». Звичайно, останньої якості не було би досить без першої для того, щоби звести його до рангу класичного письменника. – хіба що класичного імпровізатора або ж віртуоза стилю, що, втім, при загальному вмінні висловлюватись і при справжньому будівництві виявляє незграбну руку та непевне око трамбувальника. Тож ми запитуємо, чи Штраус володіє достатньою мистецькою силою для того, щоби викласти все, *totum rovere*.

Звичайно, вже після першого письменницького нариса можна розпізнати, чи автор угледів цілість і відповідно до цього побаченого віднайшов загальний напрямок та правильну міру. Якщо не важливе завдання було вирішене і сама споруда вибудувана в добрих пропорціях, то все ж залишається ще достатньо роботи: скільки менших помилок слід виправити, скільки прогалів заповнити, подекуди ще досі залишилися тимчасові перегородки з дощок і підлога з ганджами, все вкрито пилом та будівельним сміттям, і куди не глянь – скрізь помітно сліди нестачі та праці; будова як цілість усе ще не обжита і незатишна: всі стіни голі, й вітер задуває крізь відкриті вікна. Те, чи Штраус уже виконав усю цю все ще необхідну велику та кропітку роботу, нас не цікавить доти, доки ми не запитаємо про те, чи саму споруду зведено в добрих пропорціях, як одне ціле. Протилежним до цього є, як відомо, скласти книгу зі шматків, на манір учених. Вони сподіваються, що ці шматки все ж якось пов'язані між собою, і при цьому плутають логічну та мистецьку пов'язаність. Але у будь-якому разі не є логічним співвідношення між чотирма головними запитаннями, які означають розділи Штраусової книги: «Чи ми ще є християнами? Чи ми ще маємо релігію? Як ми розуміємо світ? Як ми впорядковуємо наше життя?» І не є воно логічним саме з тієї причини, що третє запитання не має нічого до діла з другим, четверте – з третім, а всі три – з першим. Наприклад, природодослідник, котрий ставить

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І

третє запитання, проявляє своє незаплямоване чуття істини саме в тому, що він мовчки проходить повз друге; а те, що тема четвертого розділу – подружжя, республіка, смертна кара -- лише би заплутувалася та затуманювалася через втручання дарвіністських теорій із третього розділу, здається, розуміє і сам Штраус, коли він надалі, фактично, не бере до уваги цих теорій. Але запитання про те, чи ми все ще є християнами, відразу ж псує свободу філософського розгляду й у неприємний спосіб надає йому теологічного забарвлення; крім цього, він зовсім забув, що більша частина людства ще й нині є буддистською, а не християнською. То як можна при слові «стара віра» думати саме про християнство! Чи не виявляється тут, що Штраус ніколи і не переставав бути християнським теологом, а тому ніколи й не навчився бути філософом: саме через те він знову дивує нас тим, що не спроможний углядіти різницю між вірою та знанням і постійно на одному подиху промовляє його так звану «нову віру» та новітню науку. Чи, може, нова віра є лише іролічним пристосуванням для мовного вжитку? Майже так воно і виглядає, коли ми бачимо, що він подекуди дозволяє новій вірі та новітній науці без жодної шкоди заступати одна одну: наприклад, на с. 11, де він запитує на чиєму боці – старій віри чи новітньої науки – «більше темних місць і вад, яких неможливо уникнути в людських справах». До того ж він хоче, за схемою вступу, подавати докази, на які спирається сучасне бачення світу, але всі ці докази він запозичує в науки і подас себе також тут цілком як науковця, а не віруючого.

Отже, нова релігія в її основі є не новою вірою, а збігається зі сучасною наукою і відтак сама по собі аж ніяк не є релігією. Якщо ж тепер Штраус усе ж твердить, що він таки має релігію, то причини цього лежать поза новітньою наукою. Лише невеличка частина Штраусової книги, тобто взагалі кілька розпорошених сторінок, стосується того, що Штраус справедливо міг би назвати вірою: це саме ті почуття щодо Всесвіту, до яких Штраус вимагас такого самого пістету, який віруючий старого стилю має щодо свого Бога. На цих сторінках він принаймні взагалі не звучить по-науковому; втім, якби ж він звучав хоч трохи сильніше, природніше та могут-

ніше, й узагалі – з більшою вірою! Навпаки ж, кидається в очі саме те, якими штучними процедурами наш автор доходить до відчуття, ніби він узагалі ще має якусь віру та релігію: колючи і б'ючи, як ми побачили. Вона плететься бідна та слабка, ця вистимулювана віра: нам огидно дивитися на неї.

Коли Штраус у схемі вступу пообіцяв провести порівняння, чи ця нова віра надає ті ж самі послуги, що й віра старого стилю старим віруючим, то він, урешті, й сам відчув, що пообіцяв надто багато. Адже на останнє запитання про однакові послуги, а також про краще та гірше, він у сором'язливому поспіху дає лише мимобіжну відповідь на кількох сторінках (с. 366 і наст.), одного разу навіть із козирем збентеження: «Хто тут не може допомогти собі сам, тому взагалі не можна допомогти, той іще не дозрів до нашого погляду» (с. 366). Але з якими силою та переконанням вірив античний стоїк у Всесвіт і в розумність Всесвіту! І в якому світлі, з такого погляду, постає навіть претензія на оригінальність тієї віри, яку має Штраус? Але, як уже говорилося, стара чи нова, оригінальна чи скопійована – все це могло би бути байдуже, якби тільки все це відбувалося могутньо, здорово та природно. Штраус і сам дуже часто полишає напризволяще цю видистильовану нужденну віру, щоби з допомогою свого знання оберегти як нас, так і себе самого від шкоди, а також для того, щоби зі спокійним сумлінням презентувати для його «ми» здобуті ним нові природничі знання. І наскільки він скромний, коли говорить про віру, настільки ж округлими та повними стають його уста, коли він цитує найбільшого благодійника найновітнішого людства – Дарвіна: тоді він вимагає вірити не лише в нового месію, але й у себе, нового апостола; наприклад, тоді, коли він одного разу щодо найбільш інтригуючої теми природничих наук зі справді античною гордістю виголошує: «Мені скажуть, що я говорю про речі, яких не розумію. Добре, та прийдуть інші, котрі розуміють їх і також зрозуміли мене». Тож виглядає так, ніби славнозвісні «ми» мають бути зобов'язані вірити не лише в Усесвіт, але й у природодослідника Штрауса; проте в такому разі ми бажали би тільки того, щоби для отримання почуття цієї останньої віри не знадобилися такі самі неприсмні

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

та жорстокі процедури, як і щодо першої. Або, можливо, вистачить навіть того, що тут, для викликання у віруючих тієї «релігійної реакції», яка є ознакою «нової віри», шипатиметься та коло-тиметься не сам віруючий, а предмет віри? Яку ж винагороду тоді отримаємо ми за релігійність отих «ми»!

Інакше слід було би боятися, що сучасні люди просуватимуться і без особливої турботи за релігійний складник віри апостола: так, як вони дотепер, фактично, просувались, і без тези про розумність Усесвіту. Всі сучасні дослідження природи й історії не мають нічого спільного зі Штраусовою вірою в Усесвіт, і те, що модерний
213 філістер не погребує цієї віри, показує вже саме зображення його життя, яке подає Штраус у розділі «Як ми впорядковуємо наше життя?» Отже, він насправді правий, коли сумнівається в тому, чи «віз», якому «мусили довіритися його шановні читачі, й справді відповідає всім вимогам». Бо ж справді, віз їм не відповідає: адже модерна людина швидше просуватиметься вперед, якщо не сяде до цього Штраусового воза, або ж, що певніше: вона просувалася значно швидше вже задовго до того, як з'явився цей Штраусовий віз. Якби ж тепер виявилось правдою те, що відома «меншина, яку неможливо не помітити», про яку та від імені якої промовляє Штраус, «падає великої ваги послідовності», тоді вона мала би бути невдоволена Штраусом-возобудівником, так само як ми – логіком.

Але залишимо у спокої логіка: можливо, вся ця книга є добре винайденою формою з мистецького погляду та відповідає законам краси, навіть якщо вона і не відповідає добре випрацьованій мисленнєвій схемі. І щойно тут ми доходимо до питання про те, чи Штраус є добрим письменником: уже після того, як ми визнали, що він діяв не як науковець – учений, який суворо порядкує та систематизує.

Можливо, він поставив собі за мету лише те, щоби не відлякати від «старої віри», а привабити миловидною та барвистою картиною затишного життя в новому світогляді. Думаючи саме про вчених і освічених як його найближчих читачів, він мусив би знати з досвіду, що їх хоч і можна розстріляти з важкої гармати наукових

доказів, утім, ніколи не можна примусити здатись, але що вони тим швидше піддаються злегка прикритим мистецтвам зваблення. Але «злегка прикритою», а саме «зумисне», називає сам Штраус свою книгу, як «злегка прикритою» почувають і зображають її його публічні оспівувачі, один із котрих, доволі шанований, наприклад, описує ці почуття так: «Промова розгортається у граційній співрозмірності й мовби грайливо володіє мистецтвом ведення доказу там, де вона критично звертається супроти старого, і не менш грайливо – там, де вона звабливо готує нове, яке підносить і презентує як невибагливому, так і випенченому смакові. Вдало придуманим є таке розміщення різноманітного, неоднорідного матеріалу, де до всього можна було би торкнутись, але нічого – розгорнути; особливо майстерні переходи, які ведуть від одного матеріалу до іншого тоді, коли хтось, наприклад, уже не хоче захоплюватися вправністю, з якою незручні речі полишаються обабіч чи замовчуються». Почуття цих оспівувачів, як це виявляється тут, не є чутливими до того, що хтось *може* як автор, але тим чутливішими – до того, чого хтось *хоче*. Чого ж хоче сам Штраус, найяскравіше проявляється в його емпатичній і не зовсім безпечній рекомендації Вольтерових грацій, саме на службі у яких він міг навчитися тих «злегка прикритих» мистецтв, про які говорить його оспівувач, якщо взагалі чесноти можна навчитись і якщо магістр колись може стати танцівником.

Хто ж не має щодо цього якихось побічних думок, коли він, наприклад, читає такий вислів Штрауса про Вольтера (с. 219 Вольт.): «Усе ж Вольтер як філософ не є оригінальним, а переважно переробляє англійські дослідження: при цьому він виявляє себе цілком вільним майстром матеріалу, який він із незрівнянною вправністю вмів показувати з усіх боків і в усіх можливих наświetленнях та завдяки цьому, попри брак суворої методичності, відповідати вимогам ґрунтовності». Усі негативні риси влучні: ніхто не стверджуватиме, що Штраус як філософ є оригінальним або ж що він є суворо методичним, але постало би запитання про те, чи можемо ми назвати його «вільним майстром матеріалу» та визнати за ним «незрівнянну вправність». Зізнання в тому, що твір є «зу-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

мисле злегка прикритим», дозволяє здогадатися, що принаймні все робилося з огляду на незрівнянну виправність.

Мрією нашого архітектора було звести не храм, не житловий дім, а садовий будиночок, імітуючи всі способи такого садового мистецтва. Виглядає майже так, ніби й ті містичні почуття до Все-
215 світу головно трактувалися тільки як ефектний естетичний засіб, наче погляд на ірраціональний елемент, наприклад море, просто з найвишуканішої та найраціональнішої тераси. Проходження першими розділами, а саме теологічними катакомбами з їх темрявою, звивистою і бароковою орнаментикою, було знову ж таки лише естетичним засобом для того, щоби з допомогою контрасту піднести чистоту, світло та розумність розділу під назвою «Як ми розуміємо світ?»: оскільки відразу ж після того проходження темрявою та погляду в ірраціональну широчінь ми потрапляємо до зали з верхнім освітленням; вона нас приймає з тверезістю і ясністю, з небесними картами та математичними фігурами на стінах, наповнена науковими приладами, в шафах – скелети, вичинені мавпи й анатомічні препарати. Але звідси ми, ще більше задоволені, виходимо до цілковитої розміреності життя наших мешканців садового будиночка; ми знаходимо їх, із дружинами та дітьми, серед їхніх газет і політичних щоденних розмов, певний час ми вислуховуємо їхні бесіди про подружжя та загальне виборче право, смертну кару та робітничі страйки, і нам видається неможливим іще швидше відчитати вервицю публічних думок. Урешті-решт, нас слід переконати ще й у класичному смаку тутешніх мешканців: коротке перебування у бібліотеці й у музичній кімнаті дає нам очікуване роз'яснення, що на полицях стоять найкращі книги, а на нотних пультах лежать найвідоміші музичні твори; нам навіть дещо заграють, і якщо це мала би бути музика Гайдна, то у будь-якому разі Гайдн не винен, що вона звучала, як домашня музика Ріля. Господар будиночка тим часом отримав нагоду оголосити себе цілком згідним із Лессінгом, із Гете також, утім, лише за винятком другої частини «Фауста». Наостанок наш власник садового будиночка вихваляє себе самого і каже, що якщо комусь у нього не
216 подобається, то цьому не можна ніяк зарадити, бо той іще не дозрів

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 10

до його погляду: після чого він іще пропонує нам скористатися його возом, утім, із увічливим зауваженням, що він не хотів би стверджувати того, що цей віз відповідає всім вимогам; а також, що його дороги були нещодавно висипані свіжим камінням і насильно трястиме. Після цього наш епікурейський садовий бог прощається з нами з незрівнянною вправністю, яку він так уміло вихваляв у Вольтера.

Хто зміг би ще й зараз засумніватись у цій незрівнянній вправності? Вільного майстра матеріалу знайдено, з'явився злегка прикритий садовий митець; і ми завжди чуємо голос класика: як письменник я не хочу бути філістером, не хочу! Не хочу! А Вольтером, німецьким Вольтером! І ще хоча би французьким Лессінгом!

Ми відкрисмо одну таємницю: наш магістр не завжди знає, ким би він хотів найбільше бути, Вольтером чи Лессінгом, але аж ніяк не філістером, а можливо, навіть обома, Лессінгом і Вольтером, — нехай же здійсниться написане: «Він не мав жодного характеру, та коли він хотів якийсь мати, то мусив спочатку прийняти якийсь один».

10

Якщо ж ми правильно зрозуміли Штрауса-сповідника, то він сам є справжнісіньким філістером із завуженою, сухою душею, вченими і тверезими потребами; та все ж нікого більше за Давіда Штрауса-письменника не обурило би те, коли його назвали би філістером. Адже йому пасувало би називатися завзятим, зухвалим, злим, шаленим; і найбільшим його щастям було би порівняння з Лессінгом чи Вольтером, оскільки вони, звісно ж, не були філістерами. Прагнучи цього щастя, він часто вагається в нерішучості щодо того, чи йому треба було би наслідувати відважний діалектичний шал Лессінга, чи більше би пасувало подавати себе як фавноподібного вільнодумного старого на зразок Вольтера. Сідаючи писати, він постійно робить таке обличчя, наче з нього малюють портрет, а саме: то обличчя Лессінга, то обличчя Вольтера. Коли ми читаємо його похвалу на честь Вольтерового образу (с. 217 Вольт.), то здається, ніби він наполегливо звертається до

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ ІЗ ЖИТТЯ

совісті сучасності, чому вона не відає, якого модерного Вольтера вона має: «Також і переваги, – говорить він, – скрізь ті самі: проста природність, прозора ясність, жива рухливість, люб’язна чарівність. Тепла та наполегливості не бракує там, де вони потрібні; супроти пихи й афектації з глибинної природи Вольтера виступає відразу; як і з іншого боку, коли шаленство та пристрасть потягнули вираз у загальне, то це не є провиною стиліста, а людини в ньому». Тому, здавалося би, Штраус добре знає, що означає *простота стилю*: вона завжди була ознакою генія, який єдиний володіє привілесом висловлюватися просто, природно та з наївністю. Тож чи не видає вибір автором простої манери звичайнісінької марнославності, – хоча дехто і помічає, ким би автор хотів, аби його вважали, та все ж дехто настільки послужливий, що й уважає його за такого. Геніальний автор виявляє себе не лише у простоті й окресленості виразу – його надвелика сила бавиться матерією, навіть тоді, коли вона небезпечна та важка. Ніхто не йде карбованим кроком невідомим шляхом, перерізаним тисячами проваль, – але геній біжить прудко та з карколомними або делікатними стрибками такою стежкою, висміюючи ретельне і боїзке вимірювання кроків.

Те, що проблеми, повз які пробігає Штраус, серйозні та жахливі, й такими їх вважали мудреці всіх тисячоліть, знає Штраус і сам, але, незважаючи на це, він називає свою книгу *злегка прикритою*. Про всі ті страхи, про темну серйозність міркування, в яке зазвичай самі собою занурюємося при запитаннях про вартість існування та обов’язки людини, ми вже не здогадуємося нічого, коли геніальний магістр пропурхує повз нас, «злегка прикритий і зумисне», ба навіть легше прикритий, аніж його Руссо, про якого він нам уміло розповідас, що той оголив себе знизу, а зверху прикрився, тоді як Гете нібито знизу прикрився, а зверху оголився. Цілком наївні генії, здається, зовсім не прикриваються, і, можливо, що вислів «злегка прикритий» узагалі є тільки евфемізмом для «голий». Про богиню Істину ті з небагатьох, котрі її бачили, стверджують, що вона була гола, – і, можливо, в очах тих, котрі її не бачили, проте вірять тим небагатьом, оголеність або ж легка прикритість уже є доказом, принаймні ознакою істини. Навіть підозра

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 10

тут є перевагою для марнославної автора – хтось бачить щось голе: «А що, коли воно є істиною!» – говорить він собі та робить звичний для нього святковий вираз обличчя. Але значним здобутком для автора є вже те, коли він примусить своїх читачів дивитися на нього з більшим піднесенням, аніж на якогось прикритішого автора. Це шлях до того, щоби колись стати «класиком», – і Штраус сам нам розповідає, «що для нього є неочікуваною честю те, що його було названо чимось на кшталт класичного прозаїка», що він, таким чином, досягнув мети свого шляху. Геній Штраус бігає вулицями в одязі злетка прикритих богинь як «класик», а філістер Штраус повинен, послуговуючись оригінальним зворотом цього генія, «бути відісланим у відставку» або «безповоротно викинутим».

Ах, та філістер таки знову і знову повертається, не зважаючи на всі накази про відставку та всі викидання! Ах, обличчя, втиснуте у зморшки Вольтера та Лессінга, все ж застрибує час від часу назад у його старі справжні, оригінальні форми! Ах, маска генія спадає надто часто, і погляд маїстра ніколи не був більш невтішним, його рухи ніколи не були більш скутими, ніж тоді, коли він намагався повторити стрибок генія і подивитися сьйливим поглядом генія. Саме через те, що він у нашій холюдній зоні так злегка прикривається, він піддається загрозі частішої та серйознішої застуди, ніж будь-хто інший; те, що не все згодом помічають й інші, може, і є доволі неприємним, але якщо він хоче колись одужати, йому необхідно поставити певний публічний діагноз. Колись існував Штраус, бадьорий, суворий і добре прикритий учений, котрий був нам такий самий симпатичний, як і кожен, хто в Німеччині серйозно та наполегливо служить істині й уміє панувати в межах своїх кордонів; а той, котрий тепер відомий загалу як Давід Штраус, став іншим: можливо, теологи завинили, що він став цим іншим; годі, його теперішня гра з маскою генія для нас настільки ж ненависна чи смішна, наскільки його попередня серйозність спонукала нас до серйозності й до симпатії. Коли тепер він нам пояснює: «Це була би невдячність супроти *мого генія*, якби я не бажав тішитися тим, що разом із даром неспадно руйнівної критики я водночас наді-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І

лений невинною радістю від мистецького формування», – то його може дивувати, що, незважаючи на це самосвідчення, є люди, котрі стверджують протилежне: по-перше, що він ніколи не володів даром мистецького формування, а по-друге, що названа ним «невинною» радість аж ніяк не є невинною, оскільки вона поступово підточувала й, урешті-решт, зруйнувала дощенту міцно та глибоко вкорінену природу вченого і критика, *тобто справжнього Штраусового генія*. У нападі нестримної ширості Штраус сам додає, що він завжди «носив у собі засторогу, яка гукала йому: ти не повинен уже займатися такими дурницями – це можуть й інші!» То був голос справжнього Штраусового генія, – він же також говорить йому про те, чи мало, чи багато вартий його найновіший, невинний, злегка прикритий заповіт модерного філістера. Це можуть також інші! А багато могли б і краще! І ті, обдарованіші та багатші за Штрауса уми, які могли би зробити це краще, завжди займатимуться лише дурницями.

Я гадаю, що ви, напевно, зрозуміли, як високо я ціную письменника Штрауса, а саме як актора, котрий грає наївного генія та класика. Якщо Ліхтенберг якось сказав: «Простий спосіб писання вже тому гідний рекомендації, що жодна порядна людина не вдаватиметься до штукарства та мудрування у своїх висловах», – то це все ж таки ще не означає, що проста манера є доказом письменницької порядності. Я бажав би, щоб письменник Штраус був ширішим, – тоді він би краще писав і був би менш відомим. Або – якщо він хоче справді бути актором – я би бажав, аби він був добрим актором і краще наслідував наївного генія та класика в тому, як можна писати класично та геніально. Тож залишається сказати, що Штраус – поганий актор і геть нікчемний стиліст.

II

Закид, що хтось є поганим письменником, зазвичай слабше через те, що в Німеччині дуже важко стати посереднім і стерпним письменником, і на диво малоімовірно – добрим. Тут бракує природного підґрунтя, мистецької оцінки вартостей, викладу та побудови усної промови. Оскільки вона в усіх публічних вислов-

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ ІІ

люваннях, що їх передають такі слова, як «салонне спілкування», «проповідь», «парламентська промова», ще не дійшла до національного стилю, ба навіть узагалі до потреби в якомусь стилі, й усе те, що говориться, в Німеччині ще не вийшло зі стану експериментування з мовою, письменник не має жодної єдиної норми, зате має певне право чинити з мовою що забажає: це, врешті, му- 221 сить породити той безмежний занепад німецької мови «сьогодення», який найпереконливіше зобразив Шопенгауер. «Якщо так триватиме і далі, – сказав він одного разу, – то в 1900 році ми вже не зовсім розумітимемо німецьких класиків, тому що не знатимемо жодної іншої мови, крім люмпенівського жаргону благородного «сьогодення», головним характером якого є імпотенція». Насправді вже зараз у найновіших журналах можна почути виступи німецьких мовних суддів і граматиків про те, що наші класики для нашого стилю надалі не можуть бути зразком, тому що вживають велику кількість слів, зворотів і синтаксичних конструкцій, які ми вже втратили, – відтак більше би пасувало збирати мовні шедеври використання слів і речень у сучасних знаменитостях письменства та виставляти для наслідування їх, наприклад, так, як це вже трапилося у короткому та ганебному настільному словнику Зандерса. Тут у ролі класика з'являється огидний стильовий монстр Гуцков, та й загалом виглядає так, що ми мусимо призвичаїтися до цілком нової та несподіваної юрби «класиків», серед котрих першим або принаймні одним із перших є Давід Штраус, той самий, котрого ми не можемо назвати інакше, ніж ми вже його на звали, а саме нічого не вартим стилістом.

Особливо характерним для тієї псевдокультури освіченого філістера є те, як він здобуває собі ще й означення класика та зразкового письменника, – він, котрий виявляє свою силу тільки при запереченні справжнього по-мистецьки чіткого культурного стилю та лише через наполегливість у запереченні доходить до рівнозначності у висловлюваннях, яка знову виглядає майже єдністю стилю. Як лише це можливо, що, незважаючи на необмежене експериментування, дозволене щодо мови кожному, окремі автори все ж віднаходять цілком присміий для загалу тон? Що ж загалом

222 тут такого приємного? Передусім негативна риса – брак усього, що відштовхує, – але ж тим, що відштовхує, є все справді продуктивне. – Адже головна вага того, що тепер щодня читає німець, безсумнівно, припадає на газети разом зі спорідненими з ними журналами, німецька мова яких закарбовується в його вусі завдяки невпинному потоку однакових зворотів і однакових слів, і оскільки він їх переважно читає в такі години, коли його втомлений дух аж ніяк не налаштований на спротив, то його мовне чуття поступово обживається в цій повсякденній німецькій, і її відсутність він відчуває з болем. Фабриканти ж тих газет, відповідно до цього їхнього заняття, найкраще при звичасні до слизу цієї газетної мови: вони буквально втратили будь-який смак, і їхній язик здатний відчувати якусь насолоду хіба від чогось цілком зіпсутого та свавільного. Це і пояснює те *tutti unisono*, з яким, незважаючи на загальну закостенілість і хворобливість, відразу ж схвалюється кожен нововинайдений мовний ляпсус: таким зухвалим несуттям мститься мові за пеймовірну нудьгу, яку вона поступово викликає в її наймитів. Я згадую колись прочитаний заклик Бертольда Ауербаха «до німецького народу», в якому кожен вислів був не по-німецьки закручений і вигаданий, а вся цілість подібна на бездушну словесну мозаїку з інтернаціональним синтаксисом; не згадуючи вже про безсоромну чернеткову німецьку, якою Едуард Деврієн ушановував пам'ять Мендельсона. Отже, мовний огріх – і це гідне подливу – не відштовхує нашого філістера, а є навіть принадною свіжістю в позбавленій трави та дерев пустелі повсякденної німецької мови. Проте його і надалі відштовхує *справді* продуктивне. Наймодернішому зразковому письменникові його цілком викривлений, перебільшений або пошматований синтаксис, його смішний неологізм не лише пробачають, але і зараховують як заслугу, як цікакність, – але горе

223 стилістові з характером, котрий так само серйозно та старанно оминає повсякденні звороти, як і, за словами Шопенгауера, «вимудрувані минулої ночі монстри сучасного писантва». Якщо пласке, поношене, слабосиле, пересічне береться за правило, а погане та зіпсоте – за принадний виняток, то сильне, непересічне та гарне є

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ II

знеславленим: таким чином, у Німеччині постійно повторюється історія того добре освіченого мандрівника, котрий приходить у край горбанів, де його скрізь немилосердно висміюють за його нібито каліцтво і брак горба доти, доки над ним не милосердиться якийсь священник і так переконуватиме народ: «Краще пошкодуйте бідного чужинця та з вдячністю принесіть богам жертву за те, що вони прикрасили вас цією поставною тілесною горою».

Якби зараз хтось захотів сформулювати позитивне мовне вчення нинішнього німецького світського стилю та спробував вивести правила, які панують на писацькому бюро кожного як неписані, непромовлені, та все ж виконувані імперативи, тоді би він зустрівся з дивовижними уявленнями про стиль і риторику, які, можливо, були запозичені ще з якихось шкільних спогадів та давнішнього примусу до стилістичних вправ із латини, а можливо, і з читання тих французьких письменників, із чиєї нечуваної грубості має право насміхатися кожен француз зі звичайною освітою. Про ці дивовижні уявлення, під владою яких живе та пише майже кожен у Німеччині, як видається, не розмірковував ще жоден із ґрунтовних німців.

Там ми знаходимо вимогу, щоби час від часу з'являлися якийсь образ чи алегорія, та ця алегорія мусила би бути новою, – проте нове і модерне ідентичні для вболого мозку писаки, і тепер він мучиться, знаходячи свої алегорії в залізниці, телеграфі, паровій машині, біржі та почувасться гордим із того, що ці образи, напевно-таки, є новими, бо вони модерні. У Штраусовій книзі зізнань ми також знаходимо чесну сплату данину модерній алегорії: він відпускає нас із півторасторінковою картиною модерної корекції доріг, а на кількох сторінках перед тим він порівнює світ із машиною, її колесами, трамбувальниками, молотами та її «пом'якшувальним мастилом». С. 362: прийом їжі, який розпочинається шампанським. С. 325: Кант у вигляді водяної лічниці. С. 265: «Швайцарська федеральна конституція відноситься до англійської, як млин на струмку – до парової машини, як вальс або пісня – до фуґи чи симфонії». С. 258: «При будь-якій апеляції слід дотримуватися кожного кроку по відповідних інстанціях. Але опосеред-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ І ПІСЬМОВІ СТИЛІ

ковувальною інстанцією між окремими людьми та людством є нація». С. 141: «Коли ми бажаємо дізнатися, чи в організмі, який нам видається вже мертвим, іще є життя, то ми зазвичай випробуємо його якимось сильним, а тому доволі болючим подразником, наприклад уколом». С. 138: «Релігійна зона в людській душі подібна до зони червоношкірих в Америці». С. 137: «Віртуози побожності в монастирях». С. 90: «Написати висновок із усього попереднього повними цифрами в рахунку». С. 176: «Дарвіністська теорія подібна до щойно відкритої залізниці... де прапорець весело майорить на вітрі». У такий спосіб, а саме надзвичайно модерно, Штраус виконав філістерську вимогу, що час від часу мусить з'являтися нова алегорія.

Доволі поширена і друга риторична вимога – про те, що дидактичне мусить розпливатись у довгих реченнях, до того ж у широких абстракціях, а переконливе натомість любить короткі речення та контрасти у висловлюванні, що йдуть один за одним. Зразкове дидактичне й учсне речення, розтягнуте до цілком Шлясрмахерової роздутості, яке повзе зі справжньою черепашачою незграбністю, міститься у Штрауса на с. 132: «Причиною того, що на ранніх сходинках релігії замість одного такого «звідки» з'являється декілька, замість одного Бога – багато богів, є, згідно з цим виведенням релігії, те, що різні природні сили та життєві взаємозв'язки, які викликають у людині почуття звичайнісінької залежності, діють на неї спочатку ще в усій своїй різноманітності, й вона ще не усвідомила, яким чином стосовно звичайнісінької залежності між ними не існує жодної різниці, а відповідно і «звідки» цієї залежності, або сутність, із якою вона зникає в останньому сенсі, можуть бути тільки одним і тим самим». Протилежний приклад коротеньких речень і манірної жвавості, яка так схвилювала деяких читачів, що вони називають Штрауса лише поряд із Лессінгом, знаходимо на сторінці 8: «Те, що я зараз збираюся пояснити – цього я цілком свідомий – багато людей знає так само добре, а дехто навіть краще за мене. Деякі вже говорили про це. Та чи повинен я через це мовчати? Думаю, що ні. Ми ж бо всі взаємно доповнюємо один одного. Якщо

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ ІІ

хтось інший знає щось набагато краще, то я, напевно, щось та-кож; а дещо я знаю по-іншому, бачу інакше за інших. Отже, го-ворячи по-новому, покажуйте фарбу, щоби можна було розпізнати, чи є вона справжньою». Між цим невимушеним швидким маршем і тією повільністю носіїв небіжчиків стиль Штрауса тримається зазвичай середини, втім, між двома вадами не обов'язково мешкає чеснота, а найчастіше лише слабкість, паралізоване безсилля, імпотенція. І справді, я серйозно розчару-вався, гортаючи книгу Штрауса в пошуках більш витончених і сповнених духу рис та зворотів і самостійно створивши рубрику для того, щоби можна було принаймні схвалити щось у Штраусі-письменникові, якщо я не знайшов нічого гідного похвали у Штраусі-сповіднику. Я шукав і шукав, але моя рубрика лишилася порожньою. Натомість інша, з написом «мовні помилки, заплутані образи, неясні скорочення, брак смаку, викрутаси», заповнилася настільки, що опісля я можу наважитися лише зробити скромну добірку з мого величезного зібрання зразків. Можливо, мені і вдасться під цією рубрикою зібрати саме те, що серед сучасних німців породжує віру у великого та принадного стиліста Штрауса: а саме курйозності вислову, які в пересохлій пусті та заплідненості цілої книги, якщо не приємно, то все-таки болюче дивують нас, – у таких місцях помічасмо, користуючись штраусівськими порівняннями, що ми ще принаймні не відмерли і ще реагуємо на такі уколи. Адже все інше виявляє той брак усього відштовхувального, тобто всього продуктивного, що тепер ставиться на карб класичного класика як позитивна риса. Надзвичайні тверезість і сухість, справді виголодувана тверезість, пробуджують тепер в освіченій масі неприродне враження, ніби вони і є ознакою здоров'я, – таким чином, тут дійсним є якраз те, що говорить автор *dialogus de oratoribus*: «*Illam ipsam quam iactant sanitatem non firmitate sed ieiunio consequuntur*». Тому вони з інстинктивною одностайністю ненавидять усю *firmitas*, оскільки та свідчить про щільніше інше здоров'я, ніж їхнє, і намагаються поставити під підозру *firmitas*, пружну міцність, вогняну силу рухів, повноту і тендітність гри м'язів. Вони домовилися, щоби

226

вивернути природу й імення речей, і надалі говорити про здоров'я там, де ми бачимо слабкість, про хворобу та перенапруженість там, де ми зустрічаємо справжнє здоров'я. Отже, тепер Давід Штраус також вважається «класиком».

Та якби ж ця тверезість була принаймні чіткою логічною тверезістю, – але ці «слабкі» втратили саме простоту й чіткість у думанні, й у їхніх руках навіть мова стала нелогічно рваною. Спробуйте лишень перекласти цей штраусівський стиль латиною – те, що можливе навіть щодо Канта і зручне та захопливе щодо Шопенгауера. Причина того, що це ніяк не вдається зі Штраусовою німецькою, імовірно, полягає не в тому, що його німецька більш німецька, ніж у згаданих авторів, а в тому, що в нього вона заплутана та нелогічна, а в них – сновнена простоти і величі. Хто ж знає, як важко працювали давні, щоби навчитися говорити та писати, і як новітні не працюють, той відчуває, як колись сказав Шопенгауер, справжнє полегшення, коли він вимушено відкладе таку німецьку книгу для того, щоби знову могли звернутися до інших давніх, як до нових мов; «оскільки в них, – говорить він, – я маю перед собою чітко зафіксовану мову з цілком визначеними та добре дослідженими граматиною і ортографією, тож повністю віддаюся думкам, тоді як у німецькій мові мені щомиті заважає нескромність писаків, котрий наполягає на своїх граматичних і ортографічних нісенітницях та недоречних ідеях, – при тому всьому мені огидна ця зухвало-манірна дурість. Це справді боляче – бачити, як мову, що володіє гарними давніми класичними творами, нівечать невігласи та віслоки».

Це до вас гукає свята лють Шопенгауера, і ви не маєте права сказати, що вас ніхто не застерігав. Хто ж просто не хоче слухати жодної застороги і не бажає просто пропустити повз себе віру в класика Штрауса, тому залишається дати останній рецепт – наслідувати його. Та робіть це на власний ризик: вам потрібно буде це покутувати власним стилем і, врешті-решт, власною головою, тож пехай і щодо вас здійсниться слово індійської мудрості: «Гризти коров'ячий ріг некорисно, ще і вкорочує життя: людина стирас зуби, та все ж не отримує жодного соку».

Насамкінець покажімо нашому класичному прозаїкові обіцяну добірку стильових зразків; можливо, що Шопенгауер цілком загально назвав би її так: «Нові підтвердження люмпен-жаргону сьогodenня», – оскільки Давідові Штраусу можна сказати для втіхи, якщо це йому може бути втіхою, що тепер цілий світ пише так, як він, а почасти ще й жалюгідніше, та що серед сліпих кожен одноокий є королем. Насправді ж ми приписуємо йому налто багато, коли визнаємо за ним одне око, та робимо це тому, що Штраус пише не так, як найбезсоромніші з усіх тих, хто псував німецьку мову, гегельянці та їхні скалічені нападки. Штраус принаймні хоче знову вирватися з цієї трясовини, і не йому частково вдалося, хоч і він усе ще далеко не на твердому ґрунті: плодо нього ще можна помітити, що він у юності базікав по-гегельянськи: саме тоді в ньому щось вивихнулося, розтягнувся якийсь м'яз; тоді й притупилося його вухо, як і вухо хлопчача, котрий виростав під барабанами, щоб уже ніколи знову не почути ті по-мистецькому тендітні і тривкі закони звучання, під пануванням яких живе письменник, вишколений на добрих зразках і в суворій дисципліні. З цим він як стиліст втратив свою найкрапцу власність і приречений усе життя сидіти на неплідному та небезпечному сипучому піску газетярського стилю – якщо вже не хоче скотитися до гетслівського багна. Незважаючи на це, він на кілька годин сьогodenня досяг популярності, й, можливо, ще кілька годин опісля люди знатимуть, що він був відомий; але потім надійде ніч, а з нею – і забуття: й уже цієї миті, коли ми записуємо його стилістичні огріхи до чорної книги, западає присмерк його слави. Адже той, хто прогрівився перед німецькою мовою, вчинив блюзнірство над містерією всієї нашої німецькості, – вона одна, всупереч усім тим перемішанням і змінам національностей і звичаїв, урятувала сама себе, а цим – і німецький дух, ніби метафізичними чарами. Одна вона і гарантує цей дух для майбутнього, якщо й сама не загине у безсоромних руках сьогodenня. «Але Ді меліота! Геть, товстошкірі, геть! Це німецька мова, якою висловлювалися люди, якою співали навіть великі поети і писали великі мислителі. Геть із вашими лапами!»

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

Візьмімо, для прикладу, речення відразу ж на першій сторінці Штраусової книги: *«Вже у зростанні влади... римський католицизм розпізнав вимогу по-диктаторськи об'єднати всю його духовну та світську владу в руці непомильним оголошеного Папи»*. Під цим неохайним убранням приховуються різні вислови, які ніяк не пасують один до одного і не можуть вживатися водночас; хтось може якось розпізнати вимогу об'єднати свою владу або вкласти її до рук якогось диктатора, та він не може по-диктаторськи об'єднати її в руці когось іншого. Коли щодо католицизму говорять, що він по-диктаторськи об'єднав свою владу, то порівнюють із диктатором його самого, – але тут, очевидно, непомильного Папу треба порівнювати з диктатором, і лише через нечітке думання та брак мовного чуття прислівник пограпляє на неправильне місце. Та для того, щоби відчутти безглуздя іншого висловлювання, я раджу промовити його в такому спрощенні: пан збирає віжки до руки його візника. С. 4: *«В основі протилежності між старим консисторіальним правлінням і спрямованими на синодальну конституцію прагненнями лежить, після ієрархічного потягу, з одного боку, та демократичного – з іншого, все ж догматично-релігійна різниця»*. Не можна висловитися більш невдало: по-перше, ми отримуємо протилежність між правлінням і певними прагненнями, а в основі цієї протилежності лежить догматично-релігійна різниця, і ця визначальна різниця 230 знаходиться після ієрархічного потягу, з одного боку, та демократичного – з іншого. Загадка: яка річ лежить після двох речей в основі третьої? С. 18: *«Гні, хоча розповідачем недвозначно обрамлені між вечором та ранком»* і т. д. Я закликаю Вас перекласти це на латину, щоби розпізнати, як безсоромно Ви знуцаетесь з мови. Дні, які обрамлюються! Якимось розповідачем! Недвозначно! І обрамлені між чимось! С. 19: *«Про помилкові та суперечливі повідомлення, про фальшиві гадки та судження не може у Біблії бути жодної мови»*. Напрочуд безпросвітне висловлювання! Ви сплутали «у Біблії» та «щодо Біблії»: перше мало би стояти перел «може», друге – після «може». Я гадаю, що Ви хотіли сказати: «Про помилкові та суперечливі повідомлення, про фальшиві думки та судження у Біблії не може бути жодної мови»; а чому ж ні? Тому що вона

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 12

с саме Біблією – тобто: «не може щодо Біблії бути й мови». Для того, щоб «у Біблії» та «щодо Біблії» не йшли одне за одним, Ви вирішили писати люмінен-жаргоном і поміняти позиції. Той самий злочин Ви здійснюєте на с. 20: «Компіляції, в які поєднані старі твори». Ви маєте на увазі, «в які вплетені старі твори» або «в яких поєднані старі твори». На цій же сторінці Ви зі студентським зворотом говорите про «навчальний вірш, який переставляється в неприємне положення для того, щоби спочатку бути неодноразово неправильно тлумаченим» (краще: витлумаченим), «опісля підданім нападам і відкинутим», а на с. 24 навіть про «гостроту розуму, з допомогою якої намагалися пом'якшити її твердість!» Я перебуваю в неприємному становищі, бо не знаю нічого твердого, твердість якого можна було би пом'якшити чимось гострим; звичайно, Штраус розповідає (с. 367) навіть про «гостроту, пом'якшену з допомогою струсу». С. 35: «Навпроти якогось Вольтера там стояв якийсь Самюель Герман Раймарус цілком типово для обох націй». Один чоловік може завжди стояти лише типово для однієї нації, а не навпроти якогось іншого типово для обох націй. Ганебне насильство над мовою, вчижене для того, щоби заощадити чи викреслити одне речення. С. 46: «Але ж тільки декілька років після смерті Шляєрмахера проминуло, що...» Звичайно ж, таке збіговисько халтурників не переймається порядком слів; те, що тут слова «після смерті Шляєрмахера» неправильно розміщені, а саме перед «проминуло», тоді як вони мали би стояти після «проминуло», для Ваших барабанних вух так само байдуже, як і сказати після цього «що» там, де мусить стояти «доки». С. 13: «також із усіх тих різних відтінків, якими переливається сьогоднішнє християнство, може для нас іти мова лише про найкрайніший, найясніший, чи ми ще можемо до нього признаватися». На запитання: «Про що йде мова?» – можна, перше, відповісти: «Про те і те», – або ж, по-друге, через речення з «чи ми» і т. д.; перемішування обох конструкцій зраджує неохайного підмайстра. Швидше всього він хотів сказати: «Ймовірно, для нас може іти мова лише про найкрайніше, про те, чи ми ще можемо до нього признаватись», – але прийменники німецької мови існують, здавалося би, тільки для того, щоби використовувати

231

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

вати їх так, аби це використання дивувало. Наприклад, на с. 358 «класик» переплутує, щоби нас здивувати, звороти «у книзі йдеться за щось» і «мова йде про щось», а тепер ми мусимо вислуховувати таке речення, як це: *«при цьому залишається невизначеним те, чи мова йде за зовнішнє або внутрішнє героїство, за битви на відкритому полі або у глибинах людської душі»*. С. 343: *«Для нашого нервово перебудженого часу, який, особливо в його музичних нахилах, робить наявною цю хворобу»*. Ганебне переплутування «бути наявним» і «робити явним». Таких покращувачів мови слід, без огляду на персону, карати, як школярів. С. 70: *«Тут ми бачимо один із ходів думок, через який апостоли доросли до створення уявлення відродження їх убитого майстра»*. Який образ! Фантазія справжнього коминяра! Через хід людина доростає до створення! Коли ж на с. 72 цей великий герой на словах, Штраус, називає історію про воскресіння Ісуса *«всесвітньо-історичною нісенітницею»*, то запитаймо його тут, із погляду граматики, кого ж він, власне, звинувачує в цій «всесвітньо-історичній нісенітниці», тобто в шахрайстві, спрямованому на обман інших і на особисте збагачення. Хто ж ошукує, хто обманює? Аж ж ми взагалі не можемо уявити собі «нісенітницю» без суб'єкта, котрий шукає при цьому користі. Оскільки ж Штраус не може дати нам жодної відповіді на це запитання, – якщо він не наважується знеславити його Бога, тобто Бога, який помиляється зі шляхетної пристрасті, як шахрая – то ми й надалі вважатимемо вираз і невдалим, і позбавленим смаку. На цій самій сторінці сказано: *«Його вчення було би розвіяне та розсіяне на вітрі, як окреме листя, якби це листя не утримувалось ілюзорною вірою в його воскресіння, як грубою міцною палітуркою, і цим самим і не було збережене»*. Той, хто говорить про листя на вітрі, вводить в оману фантазію читачів, адже пізніше він говорить про аркуші паперу, які можна з'єднати завдяки роботі палітурника. Ретельний письменник не остерігається нічого *більше* за те, щоби щодо якогось образу залишити у читача сумнів або ввести його в оману: адже образ має дещо прояснити, а коли він і сам висловлений нечітко та веде до омани, то робить справу ще темнішою, ніж вона була без цього образу. Але наш «класик», звичайно ж, не є ретельним: він мужньо говорить про *«руку*

наших джерел» (с. 76), про «брак будь-якого володіння щодо джерел» (с. 77) і про «руку нужденності» (с. 215). С. 73: «Віра в його воскресіння іде на користь самому ж Ісусові». Хто любить так вульгарно-меркантильно висловлюватися щодо настільки мало вульгарних речей, той дає зрозуміти, що він усе своє життя читав доволі погані книжки. А Штраусів стиль усюди свідчить про погане читиво. Можливо, він читав надто багато творів його теологічних супротивників. Але ж де люди навчаються переобтяжувати старого юдейсько-християнського Бога такими дріб'язково-міщанськими образами, як Штраус, наприклад, робить це на с. 105, де саме з-під того «старого юдейсько-християнського Бога витягають стілець», або на с. 105, де «старий персональний Бог немовби потрапляє в жинглзову скруту», або ж на с. 115, де його ж таки переселяють до «комірчини зі зужитим непотребом», «де він, до речі, ще й має отримати пристойні помешкання та заняття». С. 111: «Зуголоє промовленою молитвою вкотре вже зник суттєвий атрибут особистого Бога». Подумайте ж спершу, ви, розхляпувачі чорнила, перед тим як його розхляпувати! Мені здається, що чорнило мало би почервоніти від того, що ви намазюкали ним про молитву, яка мала би бути «атрибутом», до того ж «зниклим атрибутом». Але що вміщено на с. 134! «Деякі з бажаних атрибутів, які людина давніх часів приписувала своїм богам — я хотів би навести як приклад лише здатність найшвидшого вимірювання простору, — вона зараз забрала собі завдяки раціональному опануванню природи». Хто ж розплутає нам цей клубок! Добре, людина давніх часів приписує богам атрибути; втім, доволі сумнівні «бажані атрибути»! Штраус, напевно, має на увазі те, що людина вважала богів насправді володарями всього того, чого вона бажає, але чим не володіє: відтак Бог має атрибути, які відповідають бажанням людей, тобто, так би мовити, «бажані атрибути». Але тепер людина, за повчанням Штрауса, забирає деякі з цих «бажаних атрибутів» собі — темний процес, такий самий темний, як і той, що зображений на с. 135: «Має також додатись і бажання найкоротшим шляхом надати цій залежності позитивний для людини поворот». Залежність — поворот — найкоротший шлях, бажання, яке додається — лихо кожному, хто насправді хотів би побачити

такий процес! Це одна зі сцен книги з малюнками для сліпих. Мусимо намацувати. Новий приклад (с. 222): *«Зрослий і у своєму зростанні домінуючий над окремим занепадом напрямом цього руху»*. Ще сильніший приклад (с. 120): *«Останній кантівський поворот, як ми побачили, почувався змушеним до того, щоби прийти до мети, здолати на своєму шляху один відрізок поля майбутнього життя»*. Хто не мул, той не знайде шляху в цих туманах. Повороти, які почувуються змушеними! Домінуючі над занепадом напрямки! Повороти, які є позитивними на найкоротшому шляху, повороти, які мусять один відрізок свого шляху здолати полем! Яким полем? Полем майбутнього життя! До біса всю топографію: ліхтарів, ліхтарів! Де ж нитка Аріадни в цьому лабіринті? Ні, ніхто не має права дозволяти собі так писати, навіть якби це був і найвідоміший прозаїк, але ще менше – людина з *«досконало розвинутим релігійним і моральним задатками»* (с. 50). Вважаю, що старший чоловік мав би знати, що мова – це спадок, який передали нам предки і який ми мусимо залишити нащадкам, спадок, перед яким ми мали би почувати захват як перед чимось священним, безцінним і недоторканим. Якщо ж ваші вуха оглухли, то занутайте, заглядайте у словники, користуйтеся добрими граматиками, але не смійте далі так грішити серед білого дня! Штраус, наприклад, говорить (с. 136): *«Люзію, скинути яку собі та людство мусило би бути прагненням кожного, хто діїшов до розуміння»*. Ця конструкція неправильна, і якщо сформоване вухо писакни не помічає цього, то я прокричу йому це у вухо: людина «скидає щось із когось» або «позбавляє когось якоїсь речі»; тож Штраус мусив би сказати: «позбавити себе та людство люзії» або «скинути її зі себе та людства». А все те, що він написав, є люмпенівським жаргоном. Як мусить виглядати для нас те, коли товстошкірий стиліст товчеться ще й по новостворених чи старих видозмінених словах, говорячи про *«вирівнюючий сенс соціал-демократії»* (с. 279), так ніби він є Себастьяном Франком або ж наслідує якийсь зворот Ганса Закса (с. 259): *«Є народи, бажані богами, тобто відповідні до природи форми, і людство в них себе в буття приводить, від них не сміє відхреститися жоден, хто розумний, і не відійде жоден, хто хоробрий»*. С. 252: *«За певним законом,*

людський рід ділиться на раси»: с. 282: «Рознавити супротив». Та Штраус не помічає того, чому такий давній клішкет настільки вирізняється серед модерної потертості його висловлювань. Адже ж кожен бачить із цих зворотів і клішкетів, що вони вкрадені. Та подекуди наш латальник є навіть творчим і прикрашає себе якимось новим слівцем: на с. 221 він говорить про «життя, яке розвивається, відтискається та здійснюється», – але «відтискається» вживається лише стосовно пралі або гімнаста, котрий робить певну справу; «відтискатися» у сенсі «розвиватися» – це Штраусова німецька, як і на с. 223: «Усі сходинки та стадії пеленання і розпеленання». Це німецька немовлят! С. 252: «У приєднанні» замість «у поєднанні». С. 137: «У повсякденних турботах середньовічних християн релігійний елемент зголошувався набагато частіше та безперервніше». «Набагато безперервніше» – зразковий порівняльний ступінь, особливо ж коли Штрауса вважати зразковим прозаїком: звичайно ж, він використовує навіть неможливе, як-от «цілком досконаліший» (с. 223 і 214). Але «зголошуватися»! Де у світі, Ви, зухвалий мовний митцю, знайшли такі слова? Бо тут я не в змозі нічим вірадити, мені не спадає на думку жодна аналогія, а брати Грім після звернення до них із таким «зголошенням», залишаються німими як могила. Ви ж, напевно, маєте на увазі лише таке: «релігійний елемент виголошується, висловлюється частіше»; тобто через обурливе невігластво Ви переплутуєте префікси; і це переплутування «виголошувати» зі «зголошувати», коли Вам нічого не зголошує те, що я виголошую все це публічно, має відбиток саме вульгарності. С. 220: «Тому що за його суб'єктивним значенням я чув звучання ще об'єктивного значення з нескінченною далекобійністю». Як уже йшлося, з Вашим слухом відбувається щось погане або жливе: Ви чуєте «звучання значення» і навіть «за» іншим значенням, і такі почуті значення повинні би мати «нескінченну далекобійність»! Це або безглуздя, або ж фахова алегорія каноніра. С. 183: «Цим самим уже задані зовнішні обриси теорії; а також уже запущено в дію деякі пружини, які визначають рух в її межах». Це, знову ж таки, або безглуздя, або фахова, недосяжна для нас, алегорія позументника. Та чого був би вартий матрац, який складався

236

237

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

би з обрисів і пружин? І що то за пружини, які визначають рух у межах матраца! Ми сумніваємось у Штраусовій теорії, якщо він нам подає її в такому вигляді, та musiли би сказати те саме, що про неї так гарно говорить сам Штраус (с. 175): *«Йї для нормальної життєздатності бракує ще суттєвих середніх членів»*. Отже, подавайте середні члени! Обриси та пружини вже є, шкіра та м'язи підготовлені: маючи лише їх, ми, звичайно, потребуємо ще багато чого для нормальної життєздатності або, *«не намагаючись перевершити»*, скажу вслід за Штраусом: *«Коли людина безпосередньо підштовхус один до одного два настільки вартісно різні утвори, не беручи до уваги проміжні сходинки та опосередковуючі стани»*. С. 5: *«Але можна і не займати якоїсь позиції, та все ж не лежати на підлозі»*. Ми таки розуміємо Вас, злегка прикритий магістре! Оскільки, хто не стоїть і також не лежить, той, можливо, ширяє, пурхає або ж метушиться. Але якщо Вам залежало на тому, щоби висловити щось інше, крім Вашого метання, про що майже можна здогадатися з пов'язаності сказаного, то на Вашому місці я б обрав інше порівняння; тоді воно і виражає щось інше. С. 5: *«Явно всохле гілля старого дерева»*, – який явно всохлий стиль! С. 6: *«Той також не міг би відмовити якогось непомітного Папу, як вимагає та потреба, у своєму визнанні»*. Давальний відмінок не слід будь-що переплутувати зі знахідним: для хлопчаків це, звичайно, просто ляпеус, але для зразкового прозаїка – злочин. На с. 8 ми знаходимо *«новоутворення нової організації ідеальних елементів у народному житті»*. Припустімо, що таке тавтологічне безглуздя насправді якимось чином прокразюся з чорнильниці на папір, але чи мусимо ми дозволити його видруковувати? Чи дозволено не вглядіти щось подібне при коректуванні? При коректуванні шістьох видань! Між іншим, щодо с. 9: коли вже хтось і цитує слова Шіллера, то це слід робити дещо точніше, а не лише приблизно! Цього вимагає належна повага. Тож це має звучати так: *«Не боячись чисісь немилості»*. С. 16: *«Оскільки там вона незабаром стане засувом, муrom-перешкодою, проти якого з пристрасною відразою спрямовує себе весь натиск прогресивного розуму, всі мурами критики»*. Тут ми маємо уявити собі щось таке, що спершу стане засувом, а потім муrom, проти чого, врешті-решт, із

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 12

«пристрасною відразою» спрямовує «себе муролам» або навіть «латиск». Пане, говоріть же як людина з цього світу! Муролами спрямовує хтось, а не вони самі себе, і лише той, хто їх спрямовує, а не сам муролам, може мати пристрасну відразу, втім, рідко хто матиме таку відразу саме проти муру, як Ви тут намагаєтеся переконати нас у цьому. С. 266: *«З цієї причини такі вислови й утворювали завжди улюблене місце зборищ демократичних банальностей»*. Яке неточне мислення! Вислови не можуть утворити жодного місця зборищ! А тільки самі збиратися на такому місці. Можливо, Штраус хотів сказати: *«З цієї причини такі погляди й утворювали завжди улюблене місце зборищ демократичних висловів і банальностей»*. С. 320: *«Нутро ніжно та густо натягнутої струнами поетової душі, в якій, при всій її далекосяжно-галопаючій діяльності на поприщі поезії та дослідження природи, громадськості й державних справ, залишилася постійна потреба повернення до ніжного домашнього вогнища шляхетної любові»*. Я намагаюсь уявити душу, натягнуту струнами, подібно до арфи, і яка ще й має «далекосяжно-галопаючу діяльність», тобто душу, яка скаче галопом і сягає так далеко, як ворошиї, і яка, врешті-решт, знову повертається до тихого домашнього вогнища. Чи ж я не маю рації, коли вважаю цю арфу душі, яка скаче галопом і повертається до домашнього вогнища, яка взагалі займається навіть політикою, настільки оригінальною, наскільки мало оригінальною, наскільки зношеною, навіть наскільки недоцільною є сама «ніжно натягнута струнами душа поета»? За такими духовними новотворами пересічного й абсурдного ми розпізнаємо «класичного прозаїка». С. 74: *«Якби ми захотіли розплющити очі та чесно визнати перед собою знахідку цього розплющення очей»*. У цьому розкішному звороті, який урочисто нічого не промовляє, ніщо не імпонує більше за поєднання «знахідки» зі словом «чесно»: гої, хто щось знайде і не віддасть, не визнає «знахідки», є нечесним. А Штраус чинить протилежне і вважає за необхідне вихвалитися та сповідатись у цьому публічно. «Але хто ж ганив його?» – спитав один спартанець. С. 43: *«Він міцніше натягнув мотузки лише в одній статті про віру, яка, до речі, також є центром християнської догматики»*. Але темним залишається те, що ж він власне вчинив.

239

11

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I

Коли натягують мотузки? Можливо, ці мотузки є віжками, а той, хто їх міцніше натягусь, – візником? Лише з такою поправкою я розумію цю алегорію. С. 226: *«Ухупряяному вбранні лежить вірніше передчуття»*. Безсумнівно! *«Пралюдина, яка відділилася від прамавни, ще»* (с. 226) не знала тоді, що вона колись дійде до Штраусової теорії. Але тепер ми знаємо, що *«їдемо і мусимо йти туди, де прапорець весело майорить на вітрі. Так, весело, а саме в сенсі найчистішої, найпіднесенішої радості духу»* (с. 176). Штраус так по дитячому задоволений своєю теорією, що навіть «прапорці» стають веселими, дивним чином веселими, навіть *«у сенсі найчистішої та найпіднесенішої радості духу»*. А далі буде ще веселіше! Раптом ми бачимо *«трьох майстрів, кожен наступний із котрих стає на плечі попередника»* (с. 361), справжня реїтарська витівка, яку нам чи не найкраще показують Гайдн, Моцарт і Бетховен; ми бачимо, як Бетховен, немов кінь (с. 356), *«виривається з упряжі»*; перед нами постає (с. 367) *«свіжо підкована дорога»* (а ми ж досі чули тільки про свіжо підкованих коней), також *«розкішний розсадник для бандитизму»* (с. 287); незважаючи на всі ці доволі очевидні чудеса, *«чудо вирушає на смітник»* (с. 176). Раптом з'являються комети (с. 164), та Штраус нас заспокоює: *«Стосовно розпорошеного народця комет не може і бути мови про мешканців»*; справжні слова втіхи, оскільки інакше стосовно розпорошеного народця не можна відкидати жодної можливості навіть щодо мешканців. А тим часом нова вистава: Штраус сам *«в'ється»* докола *«національного почуття вгору до почуття людства»* (с. 258), тоді як інший *«сповзає згори до все грубішої демократії»* (с. 264). *«Згори, а не донизу!»* – наказує наш мовний майстер, котрий (с. 269) досить наполегливо, але фальшиво твердить, що *«до середини органічної будови належить старання шляхта»*. У якійсь вищій сфері, недосяжно високо для нас, рухаються сумнівні феномени, наприклад, *«полювання спіритуалістичного віщмання людей із природи»* (с. 201) або (с. 210) *«спростування бундючості»*; небезпечна вистава на с. 241, де *«боротьба за існування у тваринному царстві відпускається більш ніж достатньо»*. С. 359: навіть *«людський голос»* дивовижним чином *«поспішає на допомогу інструментальній музиці»*, та відчиняються двері, через які чудо (с. 177)

ДАВІД ШТРАУС ЯК СПОВІДНИК... РОЗДІЛ 12

«викидається раз і назавжди». С. 123: «Зір бачить у смерті загибель цілої людини такою, якою вона була»; ще ніколи, за винятком приборкувача мови Штрауса, «зір не бачив»: а тепер ми все це пережили в його мовній панорамі й хочемо його славити. Від нього ми також навчилися, що означає таке: «Наше почуття до Всесвіту реагує релігійно, коли його раять», – і згадуємо про належну для цього процедуру. Ми вже знаємо, в чому полягає принадливість того, щоби (с. 280) «побачити піднесені постаті хоча би до колін», і вважаємо себе щасливими від того, що все ж побачили «класичного прозаїка», незважаючи на це обмеження баченого. Та, чесно кажучи, тим, що ми побачили, були глиняні ноги, а те, що виглядало здоровою барвою тіла, було тільки зовні нанесеною фарбою. Звичайно, філістерська культура в Німеччині обуриться, коли говоритимемо про мальовані образи ідолів там, де вона бачить Бога. Але той, хто наважиться скинути її образи, вже навряд чи боятиметься, всупереч усьому обуренню, сказати просто в обличчя, що вона сама вже розівчилася розрізняти живе та мергве, справжнє і несправжнє, оригінальне та скопійоване, Бога й ідола, і що вона втратила здоровий людський інстинкт дійсного та справжнього. Вона сама заслуговує на ланцюг: уже сьогодні опускаються додолу знаки її панування, вже тепер опадає її пурпур; а коли опадає пурпур, то за ним має падати й герцог.

Так я виклав своє вірознання. Це - вірознання окремого; та на що здатен один супроти всього світу, навіть якби його голос і почули по всіх усядах! Лише його судження, щоби насамкінець прикрасити Вас справжнім Штраусовим пером, «мало би таку ж незначну суб'єктивну істину, як жодної об'єктивної сили доказу», – чи не так, добрі мої? Та принаймні втіштеся! Колись зміниться найменше Ваще «таку ж незначну – як жодної». Колись! А до того часу вважаєтесь невчасним те, що завжди було на часі, а тепер більш ніж будь-коли вчасне та нагальне – промовити істину.

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ

Друга частина:

**ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ
ІСТОРІЇ ДЛЯ ЖИТТЯ**

... історія, яка дає нам можливість зрозуміти, чому ми живемо в такому світі, чому ми відчуваємо таку потребу в знанні, чому ми відчуваємо таку потребу в історії, чому ми відчуваємо таку потребу в знанні, чому ми відчуваємо таку потребу в історії, чому ми відчуваємо таку потребу в знанні, чому ми відчуваємо таку потребу в історії...

ПЕРЕДМОВА

245

«Зрештою, мені не нависне все, що тільки повчає мене, не примножуючи моєї діяльності або ж безпосередньо не пожвавлюючи її». Це слова Гете, якими, ніби відважно висловленим *Ceterum censeo*, нехай розпочнеться наше міркування про вартісність і невартісність історії. Тобто тут має бути показано, чому повчання без пожвавлення, чому знання, при якому завмирає діяльність, чому історія як коштовний надлишок пізнання та люксус мусять бути нам серйозно, за висловом Гете, не нависні: тому, що нам усе ще бракує найнеобхіднішого, і тому, що надлишок є ворогом найнеобхіднішого. Звичайно, нам потрібна історія, га ми потребуємо її інакше, ніж розніжений нероба в саду знання, хоч він і може зверхньо дивитися на наші грубуваті й невишукані потреби та обов'язки. Тобто вона нам потрібна для життя й чину, а не для зручного ухиляння від них чи навіть для прикрашання самозакоханого життя, а також богузливому та негідному вчинку. Ми хочемо служити їй лише настільки, наскільки вона сама служить життю, але с такий ступінь заняття історією, а також така її оцінка, при яких життя занепадає та вироджується: феномен, дослідити який за дивовижними симптомами нашого часу зараз так само необхідно, як і болісно.

246

Я намагався змалювати почуття, яке мене досить часто мучило; я мшуся йому, видаючи його на поталу загадові. Можливо, таке змалювання спонукає когось заявити мені, що хоча він також знайомий із таким почуттям, але що я пережив його не вповні чисто й первинно і що висловив його цілком без належної певності та зрілості досвіду. Так, можливо, зробить той чи інший, утім, більшість скаже мені, що це цілком неправильне, неприродне, огидне та просто недозволене почуття, ба навіть, що я негідно повівся з тим таким могутнім спрямуванням нашого часу до історії, яким

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

Його, як відомо, можна побачити на прикладі двох останніх поколінь, особливо серед німців. Тепер, принаймні через те, що я наважуюся продовжити опис природи мого почуття, це радше сприяє, ніж шкодить загальній добропристойності, адже багатьом я даю нагоду висловити люб'язності цьому щойно згаданому спрямуванню часу. Втім, для себе я злобуваю щось таке, що для мене має ще більшу вартість, аніж добропристойність, – бути публічно навченим і напоумленим стосовно нашого часу.

Невчасним є це міркування ще й тому, що тут я намагаюся зрозуміти те, чим наш час справедливо нищасться – його історичну освіту, – як шкоду, ваду та гандж нашого часу, оскільки я навіть вірю в те, що всі ми страждаємо від виснажливої історичної гарячки і маємо принаймні визнати, що ми цим хворіємо. Та коли Гете з повним правом сказав, що ми разом із нашими чеснотами водночас вирощуємо наші вади, і коли, як знає кожен, гіпертрофована чеснота – таким виглядає для мене історичне чуття нашого часу – може так само призвести до занепаду народу, як і гіпертрофована вада, то дайте ж мені хоч раз свободу дій. Для мого виправдання не слід замовчувати також і те, що той досвід, який призвів до цих болісних почуттів, є моїм власним і лише для порівняння – чужий, а також те, що до такого невчасного досвіду щодо себе як дитини теперішнього часу я дійшов лише остільки, оскільки є вихованцем давніших часів, особливо грецького. Бо я змушений визнати за собою все це, виходячи з професії класичного філолога, – оскільки не знаю, який іще сенс могла би мати класична філологія в наш час, окрім того, щоби діяти в ньому невчасно, тобто супроти часу, а завдяки цьому – впливати на час і діяти, сподіваюся, на користь часу прийдешньому.

Ваше вірне послужаче
Готтлоб Фогель

Ваше вірне послужаче
Готтлоб Фогель

Поглянь на стадо, яке пасеться біля тебе: воно не знає, що таке вчора і що таке сьогодні, брикає, жує, відпочиває, перетравлює, знову брикає, і так від ранку до ночі, день за днем, на короткій шворці свого бажання та нехоті, а саме довкола кілка миті, а тому воно ні меланхолійне, ні пересичене. Спостереження цього глибоко зачіпає людину, оскільки вона хизується своєю людськістю перед твариною, та все ж ревниво поглядає на її шастя, – адже вона бажає лише того, щоби, наче тварина, жити без переситу і болю, втім, хоче вона цього даремно, бо прагне до нього не як тварина. Якось людина запитала тварину: «Чому ти не розповідаєш мені про своє шастя, а лише дивишся на мене?» Тварина хотіла би відповісти і сказати: «Це тому, що я відразу ж забуваю все, що хотіла сказати», – але вона забуває і цю відповідь, тож мовчить, що дивус людину.

Та людина дивується сама зі себе, що не може навчитися забувати і постійно прив'язана до минулого: як би далеко та швидко вона не бігла, ланцюг біжить разом із нею. Це диво: мить – ось вона тут, і ось її немає, перед нею – ніщо, після неї – ніщо, та все ж вона знову приходить, як привид, і руйнує спокій наступної миті. Невпинно вилітають якісь листки зі сувою часу, випадають, летять геть – і раптом знову прилітають назад, у руки людині. Тоді людина каже: «Я пам'ятаю», – і задрить тварині, яка відразу ж забуває і бачить, як справді помирає кожна мить, занурюється в туман, ніч і назавжди гасне. Тож тварина живе *неісторично*: бо вона розпадається в сьогодніні без залишку, як число, не залишаючи по собі ніякого дивного дробу, вона не вміє вдавати, нічого не приховує і в кожний момент виглядає цілком і повністю тим, чим вона є, тобто не може бути іншою, крім як щирою. Натомість людина чинить опір великій, яка до того ж постійно зростає, вазі минулого:

вона тисне її донизу або відхиляє її вбік, вона утруднює її ходу, мов невидимий і темний тягар, який людина іноді для вигляду може заперечити, а у спілкуванні з рівними собі заперечує аж надто радо – щоби пробудити їхню задріість. Тому минуле охоплює її, ніби вона згадує про втрачений рай, при вигляді стада на пасовищі або, що ближче, дитини, котра ще не має ніякого минулого для заперечення і грається в надблаженній сліпоті поміж огорож минулого та майбутнього. І все ж її гра мусить бути перервана: надто швидко забирають її із забуття. Тоді вона вчиться розуміти слово «було», той пароль, із яким до людини підступають боротьба, страждання та пересит, аби нагадати їй про те, чим в основі є її існування – недосконалістю, яку ніколи не можна довершити. Коли ж, урешті, смерть приносить жадане забуття, то вона водночас приховує сьогодення й існування і цим накладає печать на пізнання того, що існування – це лише безперервне проминання буття, річ, яка живе з того, що заперечує та поглинає сама себе, суперечить сама собі.

250 Якщо щастя, якщо гонитва за новим щастям у будь-якому сенсі є тим, що утримує живого при житті і спонукає його до життя, тоді, можливо, жолен філософ не має більше рації, ніж кінік: адже щастя тварини, як і досконалого кініка, є живим доказом правоти вчення кініків. Найменше щастя, якщо лише воно присутнє безперервно та робить щасливим, є незрівнянно більшим щастям, аніж найбільше, яке з'являється тільки як епізод, мов настрій, мов шалена витівка серед постійного невдоволення, жадання та нестатків. Але як щодо найменшого щастя, так і щодо найбільшого, щастя стає щастям завжди завдяки одному і тому самому – вмінню забути або, говорячи більш учено, завдяки здатності почуватися неісторично під час його тривання. Хто не може присісти на порозі миті, забуваючи все минуле, хто не спроможний стояти на одному пункті, наче богиня перемоги, без запаморочення та страху, той ніколи не знатиме, що таке щастя, і ще гірше: він ніколи не чинитиме того, що робить щасливими інших. Уявіть собі найбільш радикальний приклад – людину, котра взагалі не володіє здатністю забувати, – вона була би приречена скрізь бачити лише станов-

лення: така людина вже не вірить у власне буття, вже не вірить у себе, бачить, як усе розпадається на рухомі цятки і губиться в цьому потоці становлення, – врешті, вона, як справжній учень Геракліта, не наважиться і поворухнути пальцем. Будь-яка дія містить забування; як і життя всього органічного містить не лише світло, але й темряву. Людина, котра хотіла би відчувати все лише історично, була би подібна до того, хто змушений відмовитися від сну, або до тварини, яка мала би жити самим лише знов і знов повторюваним переживанням. Таким чином, жити майже без спогадів, навіть шасливо жити, можливо, як це показує тварина; та цілком неможливо жити взагалі без забування. Або ж, висловлюючись іще простіше щодо моєї теми: *існує певний рівень безсоння, переживання, певний рівень історичного чуття, при якому все живе зазнає шкоди й, урешті-решт, гине – чи то людина, чи народ, чи культура.*

Для того, щоб визначити цей рівень і, завдяки ньому, межу, на якій минуле мусить забутися, якщо воно не має стати гробарем сучасного, мусимо точно знати, наскільки велика *пластична сила* певної людини, народу, культури; я маю на увазі ту силу своєрідно виростати зі самого себе, видозмінювати і засвоювати минуле та чуже, зцілювати рани, замінювати втрачене, зі самого себе відновлювати розбиті форми. Є люди, котрі мають так мало цієї сили, що вони невиліковно стікають кров'ю від одного-єдиного пережиття, від одного-єдиного болю, часто навіть від однієї-єдиної ледь відчутної несправедливості, як від крихітної кровоточивої подряпини; з іншого боку, є і такі, котрих так мало зачіпають найдикіші та найжахливіші життєві випадки чи навіть учинки власної злоти, що вони посеред цього або відразу після цього досягають стерпного самопочуття і певного спокою совісті. Чим міцніші корені мас глибинна природа певної людини, тим більше минулого вона засвоїть чи накинє собі; і якщо уявимо собі наймогутнішу та найнечуванішу натуру, то її можна буде розпізнати за тим, що для неї взагалі не існуватиме жодної межі історичного чуття, на якій воно могло би діяти заглушливо або шкідливо; все минуле, власне та чуже, вона би притягувала й утягувала в себе, немов перстворюючи на кров. Усе, що така натура не подолає, вона зуміє забути; його

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

вже немає, горизонт замкнений і цілісний, і ніщо не може нагадати про те, що потойбіч іще існують люди, пристрасті, вчення, цілі. І це загальний закон: усе живе може стати здоровим, сильним і плідним лише в межах якогось горизонту; якщо ж воно не здатне прокласти довкола себе горизонт і водночас надто егоїстичне для того, щоби замкнути свій погляд у межах чужого, то воно – мляво чи стрімко – згасає до передчасної загибелі. Веселість, спокійна совість, радісний учинок, довіра до прийдешнього – все це залежить, як в окремої людини, так і в народі, від того, чи існує якась лінія, що відділяє прозоре, світле від непросвітлого і темного, від того, чи людина вміє так само вчасно забувати, як і вчасно згадувати, від того, чи людина з допомогою міцного інстинкту розпізнає, коли необхідно відчувати історично, а коли – неісторично. Саме це і є тією тезою, поміркувати над якою запрошуємо читача: *неісторичне й історичне однаково необхідні для здоров'я окремої людини, народу та культури.*

Щодо цього спочатку пропонуємо кожному таке спостереження: історичне знання та чуття людини можуть бути дуже обмежені, горизонт завужений, як у мешканця альпійської долини, котрий у кожне судження може закладати несправедливість, у кожен досвід – помилкове переконання в тому, що він набув його першим, але, незважаючи на всю несправедливість і всю помилковість, усе-таки він стоїть із нездоланими здоров'ям і міццю й тішить кожне око; тоді як зовсім поряд із ним хворіє та ламається значно справедливіший і вчепіший, бо лінії його горизонту знову і знову неспокійно пересуваються, бо він не може вивільнитися з витончених тенет своїх справедливостей та істин знову до простого воління та пожелання. Натомість ми бачили тварину, яка цілком неісторична та живе в межах горизонту, обмеженого мало не до розмірів крапки, і все ж таки – в певному щасті, принаймні без переситу й удавання; отже, ми муситимемо вважати важливішою та нервиннішою здатність відчувати до певної міри неісторично, оскільки вона є тим фундаментом, на якому тільки і може взагалі рости щось правильне, здорове та велике, щось насправді людське. Неісторичне подібне до довколишньої атмосфери: лише в ній ви-

никає життя, щоби знову зникнути зі знищенням цієї атмосфери. Це правда: лише завдяки тому, що людина, думаючи, передумуючи, порівнюючи, розділяючи та поєднуючи, обмежує той неісторичний елемент, лише завдяки тому, що в межах тієї хмари мли, що огортає людину, виникає яскраве сяйливе світло, тобто лише завдяки здатності використовувати для життя минуле і з окремих подій знову створювати історію людина стає людиною; та в надлишку історії людина знову перестає існувати, і без тієї оболонки з неісторичного вона ніколи би не відбулась і ніколи не наважилася би відбутися. Де ті вчинки, які людина змогла би здійснити, попередньо не ввійшовши в той імлістий прощарок неісторичного? Або ж, подишаючи обабіч образи та використовуючи для ілюстрації приклад, уявімо собі чоловіка, котрого килає врізнобіч і тягне за собою сильна пристрасть до якоїсь жінки або великої думки: наскільки змінюється його світ! Озираючись, він відчувається сліпим, прислухаючись до стороннього, він сприймає чуже, наче глухий безсенсовний відгомін, а все те, що він узагалі ще сприймає, він іще ніколи так не сприймав: настільки відчутно близько, барвисто, дзвінко, яскраво, так ніби він охоплює це всіма відчуттями водночас. Усі вартості зміпились і знецінилися; багато що він уже не здатен цінувати, бо вже майже не здатен цього відчутти: він запитує себе, невже він так довго був блазнем чужих слів, чужих думок; він дивується, що його пам'ять невтомно кружляє в одному колі, натомість є надто слабкою та втомленою, щоби зробити хоча б один стрибок із цього кола. Це – найнесправедливіший стан у світі, вузький, невдячний щодо минулого, сліпий щодо небезпек, глухий щодо застережень, малий живий вир у мертвому морі ночі та забуття; та все ж цей стан – неісторичний, цілком протісторичний – є родючим лоном не тільки для несправедливого, але, що більше, для кожного правильного вчинку; і жоден митець не досягне свого образу, жоден полководець – своєї перемоги, жоден народ – своєї свободи, якщо він попередньо не бажав і не прагнув її в такому неісторичному стані. За висловом Гете, діяч позбавлений як сумління, так і знання: він забуває майже все, щоби зробити щось одне, він несправедливий супроти того, що

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

лежить поза ним, і знає лише Одне право – право того, що має здійснитися зараз. Тож кожен діяч любить свій учинок незрівнянно більше, ніж той заслуговує на це, – і найкращі вчинки здійснюються в такому надмірі любові, що вони у будь-якому разі не варті цієї любові, якою незмірно великою не була би їхня вартість.

Якби хтось спромігся в численних випадках уловити й увібрати в себе цю неісторичну атмосферу, в якій виникла кожна велика історична подія, то він як істота, що пізнає, можливо, й зумів би піднятися до *надісторичної* позиції, яку колись змалював Нібур як можливий результат історичних міркувань. «Історія, чітко та детально схоплена, – каже він, – корисна лише для одного: ми знаємо те, що не знають навіть найбільші та найвищі уми нашого людського роду, а саме те, наскільки випадково їхнє око набуло тієї форми, через яку вони бачать самі та пасивно вимагають дивитися кожного, – насильно тому, що інтенсивність їхньої свідомості винятково велика. Той, хто в цьому не зовсім орієнтується, не знає і не схопив багатьох випадків, того поневоле прояв могутнього духа, який у певну форму вкладає найбільшу пристрасність». Такий погляд слід було би назвати надісторичним тому, що той, хто би його дотримувався, не зміг би вже відчувати жодної спокуси до подальшого життя і праці над історією, розпізнавши Єдину умову всіх подій – ту сліпоту і несправедливість у душі діяча; він би вилікувався навіть від надто серйозного сприймання історії, якби навчився щодо кожної людини, кожної події, серед греків чи турків, із часів першого чи дев'ятого століття, відповідати собі на запитання про те, як і для чого ми живемо. Хто запитас своїх знайомих про те, чи вони захотіли би ще раз прожити останні десять чи двадцять років, той легко побачить, хто з них підготовлений до того надісторичного погляду; хоча всі вони, можливо, і скажуть, що ні, проте обґрунтовуватимуть те «ні» по-різному. Одні, можливо, тим, що втішатимуть себе словами: «Але наступні двадцять будуть кращі»; не ті, про яких Девід Г'юм зневажливо говорить:

Й ті, хто на дні життя, ще марять тим,
Котре повз них пробігло молодим.

Назвімо їх людьми історичними: погляд у минуле спонукає їх до майбутнього, розпалює їхню мужність і далі продовжувати боротьбу з життям, зміцнює надію на те, що палезне ще прийде, що щастя перебуває за тією горою, до якої вони прямують. Ці історичні люди вірять, що сенс існування все більше проявлятиметься у процесі, вони дивляться назад лише для того, щоби на підставі роздумів про попередній процес зрозуміти сьогодення та навчитися сильніше прагнути майбутнього; вони взагалі не відають, наскільки неісторично вони думають і діють, не зважаючи на всю їхню історію, а також наскільки їхнє заняття історією служить не чистому пізнанню, а життю.

Але на те саме запитання, першу відповідь на яке ми вже почули, можна відповісти й інакше. Хоча знову ж таки з «ні!» – втім, із іншим обґрунтуванням. З «ні» надісторичної людини, котра бачить порятунок не у процесі, що більше – для котрої світ завершується та досягає свого кінця в кожному окремому моменті. Чого такого могли би навчити десять нових років, чого не змогли навчити десять минулих літ!

Щодо того, чи сенсом учення є щастя або резигнація, чеснота або покаєння, надісторичні люди ще ніколи не досягали згоди між собою; але, всупереч усім історичним способам бачення минулого, вони доходять цілком одностайного висновку: минуле і теперішнє є одним і тим же, а саме: типово однаковим у всьому розмаїтті і, як всюдиущість непроминальних типів, застиглим витвором незмінної вартості й вічно однакового значення. Так само, як і сотні різних мов відповідають тим же типово сталим потребам людей, – отже, той, хто би зрозумів ці потреби, не зміг би навчитися нічого нового з усіх мов. Таким чином, надісторичний мислитель висвітлює для себе всю історію народів і окремих людей зісередини, прозорливо зюгадуючись про первісний сенс різних ієрогліфів і з часом навіть утомлено уникаючи постійно нового напливу ідеографічного письма – щоби воно в цескінченному надлишку подій не призвело до ситості, до пересити, ба навіть до відрази! Тож найвідважніший, урешті, можливо, готовий разом із Джакомо Леопарді сказати своєму серцю:

Таж ніщо не гідне
Твого биття. Земля зітхань
не варта,
Життя гірке й нудотне,
І цілий світ – саме багно,
та й годі.
Вгамуйся.

Усе ж залишмо на історичним людям їхню відразу та їхню мудрість: що більше, порадіймо нині від усього серця за нашу немудрість і зробімо собі гарним нинішній день – як діяльні та прогресивні, як прихильники процесу. Нехай наше поцінування історичного і буде лише західним упередженням, аби ми тільки, принаймні в межах цих упереджень, просувались, а не стояли на місці! Аби ми лише краще вчилися займатись історією задля життя! Тоді ми радо визнаємо за надісторичними те, що вони мають більше мудрості, ніж ми, якщо би ми тільки могли бути певні, що маємо більше життя, ніж вони: адже тоді наша немудрість матиме у будь-якому разі більше майбутнього, ніж їхня мудрість. І щоби не залишилося жодного сумніву щодо сенсу цієї прогилежності між життям і мудрістю, я хочу допомогти собі визнаним з давна способом і просто висунути кілька тез.

Історичний феномен, у чистому вигляді й уповні пізнаний, перетворений на пізнавальний феномен, є для того, хто його пізнав, мертвим: адже в ньому він пізнав марення, несправедливість, сліпу пристрасть і взагалі цілий по-земному затемнений горизонт того феномена і водночас саме в цьому пізнав його історичну силу. Ця сила стала тепер безсилою для нього, котрий знає, – та, можливо, ще не для нього живого.

Історія, помислена як чиста наука, ставши суверенною, була би чимось на кшталт завершення життя і розплатою для людства. Що більше, історична освіта є чимось цілющим і багатообіцяючим для майбутнього лише в поєднанні з могутньою новою життєвою течією, наприклад культурою, яка постає, отже, лише тоді, коли її опановує та провадить вища сила, а не коли вона сама панує та веде.

Історія ж, допоки вона перебуває на службі в життя, служить неісторичній силі й тому ніколи не зможе і не стане, в такому підпорядкуванні, чистою наукою, якою є, наприклад, математика. Та запитання про те, якою мірою життя взагалі потребує послуг історії, є найбільшим запитанням і турботою про здоров'я людини, народу, культури. Адже при певному її надлишку життя кришиться та вироджується, і через це виродження, врешті-решт, вироджується й сама історія.

2

258

Але те, що життя потребує слугування історії, слід так само чітко усвідомити, як і тезу – її потрібно буде пізніше довести, – що надлишок історії шкодить живому. Історія належить живому потрібно: вона належить йому як тому, що діє та прагне, як тому, що оберігає та вшановує, як тому, що страждає та потребує звільнення. Цій потрібності належності відповідає троякість видів історії: адже розрізняють *монументальний, антикварний і критичний* види історії.

Історія належить передусім дієвому та могутньому, тому, хто веде велику боротьбу, хто потребує прикладів, учителів, утішителей, але не може знайти їх серед своїх товаришів і в сьогоденні. Так вона належала Шіллерові: адже наш час, говорив Гете, такий поганий, що поет уже не зустрічає в довколишньому людському житті жодної придатної для нього натуря. З огляду на дієву людину, наприклад, Полібій називає політичну історію належним приготуванням до управління державою та найкращою наставницею, яка закликає нас, нагадуючи про нещасливі випадки з іншими, стійко зносити мінливість щастя. Хто навчився розпізнавати в цьому сенс історії, того, напевно, пригнічує вигляд допитливих мандрівників чи занудних мікрологів, котрі лазять по пірамідах величної минувшини; де він знаходить слонуки для наслідування та вдосконалення, там він не хоче зустріти неробу, котрий, прагнучи розваги чи сенсації, вештається наче поміж накопиченими скарбами якоїсь галереї. Щоби дієва людина не зневірилась і не відчула відрази серед слабких та безнадійних нероб, серед позірно дієвих,

але насправді лише стурбованих і засмиканих сучасників, вона
259 озирається і припиняє бігти до мети, щоби перевести подих. Але
її мета – будь-чیه щастя, не обов'язково своє власне, часто ща-
стя якогось народу або людства загалом; вона тікає від реzigнації
та використовує історію як засіб проти неї. Переважно на неї не
чекає нагорода, хіба що слава, тобто право на почесне місце у
храмі історії, де людина сама знову може бути вчителем, утіши-
телем і застерігачем для наступників. Адже її заповідь звучить: те,
що якоесь спромоглося розширити і зробити змістовнішим понят-
тя «людина», мусить існувати завжди, щоби вічно бути здатним
на це. Що великі моменти у боротьбі окремих утворюють
гірський ландшафт, у який поєднуються вершини досягнень люд-
ства впродовж тисячоліть, що найвище такого давно минулого
моменту для мене все ще живе, світле та величне – це основна
думка віри в гуманність, яка виражається у вимозі *монументальної*
історії. Та саме довкола цієї вимоги, що величне має бути вічним,
розгортається найзанежлива боротьба. Адже все інше, ще живе,
кричить: «Ні!» Монументальне не має виникнути – це проти-
лежне гасло. Туле при звичаєння, мале та низьке, наповнюючи всі
закутки світу, затягуючи все велике заслоною диму, паче важким
земним повітрям, перешкоджаючи, зводячи на манівці, сповню-
ючи атмосферу залупливими випарами, стає на шляху, яким ве-
лике змушене йти до безсмертя. Але цей шлях веде крізь людські
голови! Крізь голови заляканих і скороминущих тварин, які зно-
ву і знову виривають для тих самих потреб і з великим зусиллям
відбиваються на короткий час від руйнації. Адже ж вони праг-
нуть насамперед лише одного – жити хай там що. Хто міг би
запідозрити між ними те важке змагання з бігу зі смолоскипами
монументальної історії, лише завдяки якому величне продовжує
жити! Та все ж знову і знову прокидаються ті, хто, дивлячись на
минулу величч, почувуються такими сильними та натхненними,
260 ніби людське життя є надзвичайно чудовою річчю й ніби найкра-
шим плодом цієї гіркої рослини є знання про те, що хтось колись
пройшов цим існуванням горло та сильно, інший – із глибин-
ним розумінням, третій – із милосердям і допомогою, та всі вони

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 2

залишаючи по собі Одне вчення про те, що найкраще живе той, хто не зважає на існування. Тоді коли звичайна людина сприймає цей відрізок часу надто понуро-серйозно та пожадливо, вони, на їхньому шляху до безсмертя і монументальної історії, зуміли досягнути олімпійського сміху чи принаймні зверхнього глуму; часто вони сходили в могилу з іронією – адже, що з них може бути поховане! Хіба те, що їх завжди пригнічувало, як-от шлак, сміття, марнославство, звірячість, і що тепер віддається забуттю, після того як воно вже давно було віддане на поталу їхній зневазі. Та одне житиме далі – монограма їхньої найсокровеннішої сутності, зроблене, вчинок, рідкісне осяяння, творіння: все це житиме тому, що ніхто з прийдешніх не зможе відмовитися від цього. Слава, в цій найпросвітленішій формі, все ж є чимось більшим и найласішим кусень нашого самолюбства, як її називав Шопенгауер, – це радше віра в пов'язаність і тривалість величного всіх часів, це протест проти зміни поколінь і тлінності.

Чим же корисний сучасникові монументальний спосіб бачення минулого, вивчення класичного та рідкісного давніх часів? З цього він робить висновок про те, що велике, яке колись існувало, у будь-якому разі було колись *можливе*, а тому, напевно, стане можливим колись знову; він мужніше крокує своїм шляхом, адже сумнів, чи він раптом не бажає чогось неможливого, який опановує його в години слабкості, тепер позбавлений підтрунтя. Припустімо, хтось вірить у те, що потрібна не більш як сотня продуктивних, вихованих і дієвих у новому дусі людей, аби покласти край тій освіченості, яка саме тепер стала молною в Німеччині, – як би мало підбадьорити його бачення того, що культура Ренесансу піднеслася на плечах такої сотні людей. 261

Та все ж – аби на такому самому прикладі відразу навчитися ще чогось нового – наскільки розпливчастим і непевним було би те порівняння! Скільки відмінного мусить залишитися непобаченим, аби досягти тієї підбадьорливої дії, як насильно мусить індивідуальність минулого втискатися в одну загальну форму, а всі її гострі кути й лінії – ламатися задля відповідності! По суті, те, що було можливим колись, могло би виявитися можливим удруте

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

лише тоді, якщо би пітагорійці мали підставу вірити, що при однаковій констеляції небесних тіл на Землі також мусило би повторитися те саме, аж до найменших деталей: отож, при певній позиції зірок стоїть знову і знову об'єднуватиметься з епікурейцем і вбиватиме Цезаря, а при іншому положенні – Колумб знову і знову відкриватиме Америку. Лише тоді, коли б Земля щоразу по новому розпочинала свою виставу після п'ятого акту, коли було би визначено, що через певні проміжки повторюватиметься те саме переплетення мотивів, той самий *deus ex machina*, та сама катастрофа, могутній міг би право зажалати монументальної історії в повній іконічній *істинності*, тобто кожного факту в його точно витвореній особливості й унікальності, – отже, ймовірно, не раніше, як астрономи знову стануть астрологами. А до того часу монументальна історія не матиме потреби в тій повній істинності: вона постійно наближуватиме, узагальнюватиме й, урешті, отожднюватиме нетотожне, вона завжди послаблюватиме відмінність між мотивами та приводами, щоби коштом *causae* виставляти *effectus* монументальним, тобто зразковим і гідним наслідування, – тож її, оскільки вона намагається не зважати на причини, можна було би, з незначним перебільшенням, назвати збіркою «ефектів у собі» як подій, що матимуть ефект у всі часи. Таким «ефектом у собі» насправді є те, що відзначається під час народних свят, релігійних і військових роковин, – це те, що не дає спати честолюбним, що, немов амулет, лежить на серці беручих, але це не є тим по-справжньому історичним зв'язком причин і наслідків, який при повному пізнанні доволив би лише те, що при грі в кості майбутнього та випадку ніколи не може трапитися щось цілком однакове.

Доки душею історіографії є великі *спонуки*, які запозичус з неї могутній, доки минуле мусить описуватися як варте наслідування, придатне для наслідування та знову можливе, лоти воно у будь-якому разі перебуває в небезпесі бути дещо зміщеним, перетлумаченим на краше й відтак наближеним до вільної вигадки; ба навіть були часи, які взагалі не могли розрізнити монументальне минуле та мітичну фікцію: адже ж із одного світу можна запозичити такі

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 2

самі спонуки, як і з іншого. Отже, якщо монументальний спосіб бачення минулого *понує* над усіма іншими, я маю на увазі – над антикварним і критичним, – то зазнає *шкоди* саме минуле: цілі його частини забуваються, занедбуються та спливають, наче сіра невинна течія, над якою, немов острови, бовваніють лише окремі прикрашені факти; в тих небагатьох особах, котрих узагалі можна побачити, в очі кидається щось неприродне та дивовижне, немов золоте стегно, яке учні Пітагора воліли бачити у свого майстра. Монументальна історія обманює через аналогію: звабливими подібностями вона спонукає мужнього до зухвалості, зворушеного – до фанатизму, і загалом, якщо уявимо цю історію в руках і головах обдарованих егоїстів та замріяних злочинців, то побачимо руйнування імперій, убивства князів, розпалювання воєн і революцій та повторне збільшення кількості історичних «ефектів у собі», тобто результатів без достатніх підстав. Усе це стосується нагадування про лиходійства, які може спричинити монументальна історія серед могутніх і дієвих, незалежно від того, добрі вони чи злі; втім, до чого може вона призвести, коли нею заволодіють і користатимуть із неї безсилі та недієві!

263

Розгляньмо ж найпростіший і найпоширеніший приклад. Уявимо собі немістецькі та маломістецькі натури, озброєні та споряджені монументальною містецькою історією: супроти кого вони звернуть тепер свою зброю! Супроти їхніх кровних ворогів – сильних містецьких постатей, отже, супроти тих, котрі тільки і здатні з тієї історії насправді вчитися, тобто вчитися для життя й утілювати вивчене у вищу практику. Саме їм перекривають шлях; їм затмарюють повітря, коли по-ідолопоклонницькому та з непідробним запалом витанцьовують довкруг не зовсім зрозумілого монументу якогось великого минулого, наче бажаючи цим сказати: «Дивіться, ось справжнє та дійсне мистецтво, – навіщо ви переймаєтеся тими, котрі постають і прагнуть!» Цей натовп, що пританцьовує, ще й нібито волюліє привілеєм «доброго смаку»: щіже творчий завжди перебував у гіршій позиції супроти того, хто лише споглядав, не докладаючи своїх рук; як і в усі часи розумнішим, справедливішим і розважливішим був політичний базіка, а

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

не керівник-державець. Якщо ж хтось хоче навіть на терени мистецтва перенести використання народного голосування та кількісної більшості, наче змушуючи митця захищати себе перед форумом естетичних нероб, то можна вже задалегідь заприсягти-ся, що його буде засуджено: не всупереч, а саме *через те, що* його судді святково проголосили канон монументального мистецтва, тобто, згідно з цим поясненням, мистецтва, яке в усі часи «мало ефект», – тоді як для них у всьому ще не монументальному, бо сучасному, мистецтві немає, по-перше, потреби, по-друге, чистої схильності, по-третє, саме тієї авторитетності історії. Проте інстинкт підказує їм те, що мистецтво можна вбити мистецтвом: монументальне не має виникати знову, і для цього у пригоді стає саме те, що взяла від минулого авторитетність монументального. Тому вони є знавцями мистецтва, бо хотіли би знищити мистецтво взагалі, тому вони видають себе за лікарів, коли насправді їм ідеться лише про змішування отрути, тому вони вишталтовують язик і смак, аби своєю випещеністю могли пояснити, чому вони так наполегливо відмовляються від усього того, що їм пропонують із поживної мистецької їжі. А вже вони не бажають виникнення великого, і поясненням цього є слова: «Подивіться, велике вже існує!» Та насправді те велике, що вже існує, для них таке саме байдуже, як і те, що виникає: про це свідчить їхнє життя. Монументальна історія є маскарадним убранням, у якому їхня ненависть до могутніх і великих їхнього часу видає себе за сите захоплення могутніми та великими минулих часів і яким вони обертають справжній сенс того історичного способу бачення на протилежний; усвідомлюють вони це чи ні, та у будь-якому разі вони чинять так, неначе їхнім гаслом є вислів: «Нехай мертві ховають живих».

Кожен із трьох існуючих видів історії правомірний лише на Певному ґрунті й у Певному кліматі: за будь-яких інших умов виростає спустошливий бур'ян. Якщо людина, котра хоче створити щось велике, взагалі потребує минулого, то вона опановує його з допомогою монументальної історії; хто ж, натомість, хоче залишитись у звичному та здавна шанованому, той піклується

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 3

про минуле, як антикварний історик: і лише той, кому стискає груди сьогоднішня потреба і хто будь-якою ціною хоче скинути зі себе тягар, потребує критичної історії, тобто такої, що судить і засуджує. Бездумне пересаджування рослин призводить до багатьох лих, – критик без нужди, антиквар без піетету, знавець великого без здатності на велике – всі вони вражені цим бур'яном, відчужені від їхнього природного материнського ґрунту, а тому і вироджені рослини. 265

3

Отже, історія, по-друге, належить тому, хто оберігає та шанує, тому, хто з вірністю і любов'ю озирається в той бік, звідки він походить, де він відбувся; цим пієтетом він ніби складає подяку за своє існування. Дбайливо піклуючись про те, що існує вже віддавна, він хоче зберегти умови, за яких виник він, для тих, хто має виникнути після нього, – й відтак він слугує життю. Володіння домашнім начинням пращурів змінює в такій душі своє значення: адже радше вона перебуває в його володінні. Дрібне, обмежене, порохняве та застаріле зберігає власну гідність і недоторканність завдяки тому, що дбайлива та шаноблива душа антикварної людини переселяється в ці речі і готує собі в них затишне гніздо. Історія її міста стає для неї її власною історією; вона сприймає мури, ворота з вежами, припис міської ради, народне свято як розмальований щоденник своєї юності й віднаходить у всьому цьому себе саму, свою силу, свою старанність, своє бажання, своє судження, свої дурість і примху. Тут добре жилося, каже вона собі, бо й нині живеться добре, тут житиметься добре й надалі, бо ми стійкі й нас не можна зламати за одну ніч. Отож, вона разом із цим «ми» дивиться понад тлінним і дивним окремим життям, почувуючись духом будинку, роду та міста. Іноді вона протягом довгих століть, які все затемнюють і заплутують, вітає душу свого народу як власну; проникливість і передчуття, вишукування за майже стертими слідами, інстинктивно правильне відчитування минулого, яким би переписаним воно не було, швидко розуміння 266

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

палімпсестів, навіть поліпсестів – це її обдарування та чесноти. З пими Гете стояв перед пам'ятником Ервінові зі Штайнбаха: у бурі його почуттів розірвалася історична завіса хмар, яка лежала між ними: він уперше знову побачив німецьке творіння, що «діє з міцної суворой німецької душі». Таке чуття і потяг керували італійцями Ренесансу та знову пробудили в їхніх поетах античний італійський геній, за словами Якоба Буркгардта, до «подальшого дивовижного звучання пралавної струни гри». Та найбільшу вартість має історико-антикварне почуття шанобливості там, де воно поширюється на скромні, грубі, ба навіть жалюгідні стани, в яких живе людина або народ, просте хвилююче почуття радості й задоволення: як, наприклад, Нібур щиро і зніжено зізнається, що йому подобається жити у болотах і на пустирищах серед вільних селян, котрі мають історію, і він не має потреби в мистецтві. Як краще могла слугувати історія життю, ніж прив'язуючи менш привілейовані роди та народності до їхньої вітчизни та вітчизняних звичаїв, роблячи їх осілими й утримуючи їх від поневіряння в чужині в пошуках чогось кращого та від змагання за нього? Іноді виглядає так, що лише впертість і нерозумність мовби починають окремо до цих громад та докідля, до цієї обтяжливої звички, до цих голих скель – але це найблагодатніша та найсприятливіша для загалу нерозумність; це знає кожен, хто виразно усвідомив для себе жахливі наслідки пригодницького бажання переселення, навіть, наприклад, цілих груп народів, або той, хто зблизька бачить стан народу, який утратив вірність своєму минулому й віддався на поталу неспокійному космополітичному вибору та постійному пошуку чогось нового. Протилежне почуття – почуття вдоволення дерева своїм корінням, щастя усвідомлення себе не зовсім мимовільним і випадковим, а таким, що виріс із якогось минулого як спадкосмець, цвіт і плід, і через це вибаченим, ба навіть виправданим у своїй екзистенції – це і є тим, що тепер переважно називається справжнім історичним чуттям.

267

Звичайно, це не той стан, у якому людина була би найбільш здатна розчинити минуле на чисте знання; тож ми і тут чуємо те, що чували при монументальній історії: саме минуле

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 3

страждає, доки історія слугує життю й опанована життєвими прагненнями. Висловлюючись дещо вільною образною мовою: дерево більше відчуває, ніж бачить свої корені, та це відчуття вимірює їх величину за величиною та силою видимого гілля. Якщо ж дерево помиляється вже в цьому, то як же воно помилятиметься щодо цілого довколишнього лісу, про який воно щось знає та відчуває лише настільки, наскільки той йому перешкоджає чи сприяє, – але нічого більше! Антикварне чуття якоїсь людини, міської громади, цілого народу завжди має вкрай обмежене поле зору; найзагальніше воно взагалі не сприймає, а ту децицію, яку воно бачить, сприймає надто зблизька та надто ізольовано; воно не може це виміряти і тому сприймає все однаково важливим, а відтак кожне окреме – надто важливим. Отож, для речей минулого не існує жодних вартісних різниць і пропорцій, які були би справді справедливі щодо них, а лише міри та пропорції речей щодо окремих людей або народу, які по-антикварному озираються назад.

Тут завжди дуже близько чаїться небезпека: вренгі-рент, усе старе та минуле, яке взагалі ще потрапляє в поле зору, просто сприймається як однаково гідне поваги, а все те, що не виявляє глибокої пошани до цієї старовини, тобто все нове і те, що лише постас, відкидається та сприймається ворожо. Так, навіть і греки мирилися з ієрархічним, поряд із вільним та великим, стилем їхнього образотворчого мистецтва, ба навіть пізніше вони не лише мирилися з гострими носами та крижаними посмішками, але й убачали в цьому вишуканість смаку. Коли чуття якогось народу настільки черствіє, коли історія настільки слугує минулому життю, що шкодить подальшому, а особливо вищому життю, коли історичне чуття вже не зберігає, а бальзамує життя, тоді дерево відмирає в неприродний спосіб, поступово з верхівки до коріння. – а насамкінець гілє і саме коріння. Антикварна історія вироджується вже в той момент, коли свіже життя сьогодення перестас її надихати й одухотворювати. Тоді засихає пістет, а вчена приривчаєність продовжує існувати без нього й егоїстично-самовдоволено кружляє довкола власного центру. Тоді перед нами постає огидне видови-

268

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

ше сліпої пристрасті до збирання, невгамовного згрібання до купи всього, що колись існувало. Людина огортає себе затхлим запахом; завдяки антикварній манері їй вдається звести навіть видаєтну схильність і благородну потребу до ненаситного жадання все нового, точніше – жадання старого й усього; часто вона опускається так глибоко, що, врешті, задовольняється будь-якою стравою та з насолодою пожирає навіть пил бібліографічних решток.

Але навіть коли таке виродження і не настає, коли антикварна історія не втрачає фундаменту, на якому вона тільки і може виростати на благо життя, то все ж завжди залишається досить небезпек, а саме: якщо вона стане надто могутньою та заглушить інші способи бачення минулого. Вона вмє лише *зберігати* життя, а не *зачинати* його; вона завжди недооцінює те, що постає, бо не володіє інстинктом відгадування щодо цього, яким, наприклад, володіє монументальна історія. Таким чином, вона стає на завалі насаженій рішучості пориву до нового, в такий спосіб вона паралізує дієвого, котрий як дієвий завжди завдає шкоди якимось святошам і мусить це робити. Факт, що щось стало старим, тепер породжує вимогу, що воно мусить бути безсмертним: адже, якщо підрахувати те, чого за свою екзистенцію зазнала така старовина – старий звичай батьків, релігійна віра, успадкований політичний привілей, – яку суму пієтету й ушанування вона отримала з боку окремого та цілих поколінь, то заміна такої старовини якоюсь новизною і протиставлення такого великого числа пієтетів і вшанувань чомусь Одному новопосталому та сьогоденному виглядає зневагою та навіть блюзнірством.

Тут стає виразно видно, наскільки нагально людина потребує, поряд із монументальним і антикварним способами бачення історії, ще і *третього* способу – *критичного*, – але його також на службі життю. Вона мусить мати й час від часу застосовувати силу розбити і розчинити якесь минуле, щоби могли жити, – вона досягає цього тим, що притягує минуле до суду, ретельно його допитує і, врешті-решт, оголошує вирок; але кожне минуле варте того, щоби його засудити – адже такі вже є людські речі: в них завжди були могутніми людські сила та слабкість. Суддею

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 3

в цьому суді не є справедливість, і зовсім не милосердя виносить тут вирок, а виключно саме життя. Та темна сила, яка підштовхує та ненаситно прагне сама себе. Його вирок завжди немилосердний, завжди несправедливий, тому що він ніколи не витікає з чистого джерела пізнання; та у більшості випадків вирок був би таким самим, навіть якби його проголошувала сама справедливість. «Адже все, що виникає, *вартє* загибелі. Тому було би краще, якби не виникало взагалі нічого». Потрібно дуже багато сили, щоби могли жити і забувати те, наскільки жити і бути несправедливим є одним і тим же. Сам Лютер колись сказав, що світ виник лише через забудькуватість Бога: бо ж, якби Бог згадав про «важкі гармати», то він ніколи не створив би світу. Але іноді навіть те саме життя, яке потребує забуття, вимагає тимчасового усунення цього забуття; годі мало би стати очевидним те, наскільки несправедлива, наприклад, екзистенція якоїсь речі, якогось привілею, якоїсь касти, якоїсь династії, наскільки ця річ заслуговує на загибель. Тоді її минуле підлягає критичному розгляду, тоді підносять ніж до її коренів, тоді жорстоко переступають через усі святощі. Це завжди небезпечний, навіть для самого життя, процес; а люди або епохи, які служать життю тим, що судять і руйнують минуле, завжди є людьми й епохами, небезпечними для когось і для самих себе. Адже, якщо ми вже є результатом попередніх поколінь, то ми є також результатом їхніх блукань, пристрастей і помилок, ба навіть злочинів; неможливо повністю звільнитися від цього ланцюга. Якщо ми засуджуємо ті блукання та вважаємо себе вищими за них, то це не усуває того факту, що ми від них походимо. Ми у кращому разі доходимо до сутички між нашою успадкованою, вродженою природою та нашим пізнанням, а також, напевно, до боротьби нового суворого виховання зі здавна набутим і вродженим вихованням, ми насалжуємо нову звичку, новий інстинкт, другу природу, так що перша всихає. Це спроба, немов *a posteriori*, набути минуле, з якого ми би хотіли походити, на противагу тому, з якого ми походимо – завжди небезпечна спроба, тому що так важко віднайти межу в запереченні минулого і тому що наступна природа переважно слаб-

270

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

ша за попередню. Дуже часто зупиняємося на пізнанні добра, так і не роблячи його, адже навіть знаючи, що є кращим, ми не в змозі його здійснити. Але подекуди перемога таки здобувається, і навіть для борців, котрі користуються критичною історією задля життя, є дивовижна втіха, а саме знання того, що та перша природа також колись була другою і що кожна переможна друга природа стає першою.

271

Це послуги, які може надати історія життю; кожна людина та кожен народ потребує, відповідно до своїх мети, сил і потреб, певного знання минулого: то як монументальної, то як антикварної, то як критичної історії, – втім, не так, як юрба «чистих» мислителів, котрі лише споглядають життя; не так, як ласі до знання окремі особи, котрі можуть задовольнитися тільки знанням і мають на меті лише його збільшення, – а завжди лише задля життя й, отже, лише під пануванням і найвищим провідом цієї мети. Те, що це природне ставлення певних часу, культури, народу до історії – спричинене голодом, регульоване ступенем потреби, стримуване у визначених рамках завдяки внутрішній пластичній силі, – те, що знання минулого прагнули в усі часи лише задля служби майбутньому та сучасному, а не задля послаблення сьогодення, не задля викорінення життєздатного майбутнього, – все це є простим, як і сама істина, й одразу ж переконує навіть того, хто спершу не хотів бачити історичних підтверджень цього.

А тепер – швидкий погляд на наш час! Ми лякаємося, ми тікаємо назад: куди поділись уся ясність, уся природність і чистота того відношення між життям та історією, як заплутано, як перебільшено, як неспокійно пропливає тепер ця проблема перед нашими очима! Чи не винуваті в цьому ми, споглядачі? Чи і справді змінилася констеляція життя й історії через те, що поміж них утрутилося якесь могутнє вороже сузір'я? Нехай інші доведуть, що наше бачення неправильне – ми ж хочемо розповісти про те, що, як нам здається, бачимо. Таке сузір'я і справді втрутилось, осяйне та чудове сузір'я, констеляція і справді змінила-

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 4

ся – через науку, через вимогу того, що історія має бути наукою. Не тільки життя вже нині не керує та не опановує знання про минуле, але і пересунуто всі межові стовпи. Й усе, що колись було, валиться на людину. Всі перспективи зсунулися назад настільки, наскільки сягають витoki становлення, тобто – в нескінченність. Такого неосяжного видовища, яке нині показує нам наука універсального становлення – історія, – не бачило ще жодне покоління; звичайно ж, вона показує його з небезпечною зухвалістю її гасла: *fiat veritas pereat vita*. 272

Намалюймо ж собі тепер картину духовного процесу в душі модерної людини, до якого призводить описане вище. З невичерпних джерел на неї невпинно ллється історичне знання, натискає чуже та незв'язне, пам'ять навстіж відчиняє всі свої ворота й усе ж вишищається не досить широко відчиненою. природа докладає всіх можливих зусиль, аби прийняти цих чужоземних гостей, їх розмістити й ушанувати, втім, самі вони лоборюють один одного, і виглядає необхідним здолати і приборкати їх усіх, аби самій не загинути в їхній боротьбі. Призвичаєність до такого невпорядкованого, бурхливого та войовничого господарювання поступово стає другою природою, хоча, безсумнівно, ця друга природа значно слабша, значно неспокійніша та значно нездоровіша за першу. Врепті, модерна людина тягне зі собою неймовірну кількість нестравного каміння знань, яке до того ще й може, принагідно, неабияк гуркотіти в череві, як розповідається в одній казці. Цим гуркотом зраджує себе найпитоміша властивість цієї модерної людини – дивна протилежність внутрішнього, якому не відповідає жодне зовнішнє, та зовнішнього, якому не відповідає жодне внутрішнє, протилежність, якої не знають давні народи. Знання, що сприймається в пам'яті без голоду, ба навіть без потреби, не діє тепер уже як мотив перетворення, спонуки до зовнішнього прояву, а залишається прихованим у якомусь хаотичному внутрішньому світі, який та модерна людина з дивною гордістю називає притаманною їй «внутрішністю». Тоді, напевно, говорять, що володіють змістом і що бракує лише форми; та для всього живого це геть недоречне протиставлення. Наша модерна освіта не є живою саме тому, що без того 273

протиставлення її взагалі неможливо збагнути, тобто вона взагалі не є жодною справжньою освітою, а лише певним видом знання про освіту, вона так і залишається освітницькою думкою, освітницьким почуттям, так і не стаючи освітницьким рішенням. Те ж, що є справжнім мотивом і проявляється зовні як учинок, тоді час-то означає не більше, ніж байдужу умовність, жалюгідне наслідування або ж навіть грубу гримасу. Тоді почуття ховається всередину, наче в тієї змії, яка проковтнула цілого кролика та спокійно лягла на сонці, уникаючи всіх, окрім найнеобхідніших, рухів. Внутрішній процес стає тепер самоціллю, справжньою «освітою». Кожен, хто проходить поряд, має лише одне побажання: щоби така освіта не загинула від нестравності. Уявімо собі, наприклад, грека, котрий проходить повз таку освіту: він би відчув, що для новітніх людей «освічений» та «історично освічений» виглядають такими взаємопов'язаними, мовби вони є чимось одним і відрізняються лише кількістю слів. Якби він тепер виголосив свою тезу про те, що хтось може бути дуже освіченим і все-таки неосвіченим історично, то інші вважали би, що вони взагалі неправильно почули та захитали би головами. Той відомий народець не такого й далекого минулого – я маю на увазі саме греків – у період його найбільшої могутності ретельно зберігав неісторичне чуття; якби сучасна людина змогла завдяки чарам повернутись у той світ, то вона, напевно, визнала би греків дуже «неосвіченими», чим, звичайно, виставила би на публічне посміховище так старанно приховану таємницю модерної освіти: адже ми, модерні, не маємо нічого від нас самих; лише завдяки тому, що ми назовнюємо та переповнюємо себе чужими епохами, звичаями, мистецтвами, філософіями, релігіями та знаннями, ми стаємо чимось гідним уваги, а саме ходячими енциклопедіями, як би нас означив випадково закинутий у наш час давній еллін. Уся вартість енциклопедій полягає в тому, що написано в них, у змісті, а не в тому, що написано на них, або ж не в тому, чим є їхні палітурка та оболонка; тож і вся модерна освіта є, по суті, внутрішньою, зовні ж палітурник надрукував щось на кшталт: «Підручник із внутрішньої освіти для варварів іззовні». Так, це протиставлення внутрішнього та зовнішнього робить

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 4

зовнішнє ще більше варварським, аніж воно мало би бути тоді. Коли якийсь невитончений народ виростав би лише зі самого себе відповідно до його грубих бажань. Адже який інший засіб залишається природі для того, щоби подолати те, що надмірно нав'язує себе? Цим засобом є лише одне: приймати це так легко, як тільки можливо, щоби знову швидко відхилити і виштовхнути. Звідси виникає звичка до несерйозного сприйняття справжніх речей, звідси виникає «слабка особистість», унаслідок чого дійсне, справжнє робить лише слабке враження; врешті, людина стає зовні все по-блажливішою та м'якшою і розширює сумнівну прірву між змістом та формою аж до нечулості до варварства, лише би пам'ять постійно по-новому подразнювалася, тільки би постійно налходили нові варті пізнання речі, які можна було би гарно порозкладати по скриньках тієї пам'яті. Культура народу як протиставлення тому варварству була колись, як я гадаю, загалом правомірно названа єдністю мисельського стилю в усіх життєвих проявах певного народу; це означення не слід розуміти так, ніби тут ідеться про протиставлення варварства та *гарного* стилю; народ, за яким визнають якусь культуру, має бути в усій його дійсності лише якоюсь живою єдністю, а не розпадатися так жорстко на внутрішнє та зовнішнє, на зміст і форму. Хто прагне досягнути культуру якогось народу та сприяти їй, той прагне до цієї вищої єдності, сприяє їй і працює над знищенням модерної освіченості на користь справжньої освіти, – нехай він наважиться замислитися над тим, як можна було би знову відновити ушкоджене історією здоров'я народу, як цей народ міг би знову віднайти свої інстинкти, а відтак свою чесність.

Насамперед я хочу говорити про нас, німців сьогодення, адже ми, більш ніж будь-який інший народ, страждаємо від тієї слабкості особистості й від суперечності змісту і форми. Для нас, німців, форма є просто конвенцією, маскуванням та прикиданням, і тому, якщо вона навіть не є ненависною, то у будь-якому разі нелюбою; ще правильніше було би сказати, що ми надзвичайно боїмося слова «конвенція», а також, напевно, предмета цієї конвенції. Німець, охоплений цим страхом, покинув школу французів: адже він хотів

275

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

стати природнішим і, завдяки цьому, німецькішим. Але він, здається, помилився в цьому «завдяки»: покинувши школу конвенції, він подався павманія – так і туди, куди йому забажалося, – та насправді недбало й абияк наслідуючи в напівзабутті те, що раніше наслідував старанно і часто не без успіху. Так ми ще й нині живемо в недбаю некоректній порівняно з минулими часами французькій конвенції, – свідчить про це сама наша манера ходити, стояти, спілкуватись, одягатись і жити. Галаючи, що повертаємося до природного, ми обрали тільки недбалість, мляву безтурботність і якомога меншу міру самоподолання. Пройдімося будь-яким німецьким містом: уся конвенція порівняно з національною особливістю іноземних міст проявляється в негативному: все безбарвне, поношене, погано скопійоване, недбале, кожен чинить на власний, але не міцний і виважений розсуд, а за законами, які приписують насамперед загальний поспіх, а тоді – загальну пристрасть до млявої безтурботності. Якусь одежину, для винайдення якої не потрібно ламати голови, а для одягання – багато часу, тобто запозичену на чужині та якомога недбаліше відтворену одежину німці відразу ж вважають елементом німецького строю. Вони майже іронічно відкидають будь-яке чуття форми, адже ж володіють *чуттям змісту*: бо ж вони славляться як народ внутрішньої змістовності.

Утім, ця внутрішність приховує певну небезпеку: сам зміст, щодо якого припускається, що його взагалі не можна побачити зовні, принагідно може колись зникнути, при тому, що зовні не помітять ані цього, ні попередньої наявності. Але припустімо, що німецький народ усе ж перебуває на достатній відстані від цієї небезпеки, – проте чужинець таки де в чому матиме рацію, закидаючи нам, що наше нутро надто слабе та невпорядковане, щоби проступити назовні й надати собі якоїсь форми. При тому, що воно може вирізнятися неймовірно витонченою сприйнятливістю, надзвичайною серйозністю, могутністю, глибиною, добротою і, можливо, навіть багатством порівняно з нутром інших народів, усе ж загалом воно залишається слабким, тому що всі ті чудові волокна не сплелися в один міцний вузол, – отож, видимий учинок не є

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 4

іншальним вчинком і самовиявом цього нутра, а лише слабкою або невірною спробою якогось одного волокна позірно видати себе за щас. Тому про німця взагалі не можна судити за якимось одним учинком і він як індивід залишається цілком прихованим і після цього вчинку. Як відомо, людину слід оцінювати за її думками та почуттями, а німець їх висловлює тепер у своїх книгах. Аби лише ці книги тепер, більш ніж будь-коли, не викликали сумнівів стосовно того, чи славнозвісна внутрішність і справді ще сидить у її недоступному храмику: жахливою була би думка, що одного дня вона могла би зникнути, і тоді ознакою німця залишилася би тільки зовнішність, та пихато-незграбна і локірливо-недбала зовнішність. Це було би майже так само жахливо, як і тоді, коли би та внутрішність сиділа у своєму храмі й, непомітно для нас, була би підмінена, нафарбована, перемальована, ставши акторкою або ж ще чимось гіршим, – як це, наприклад, на основі свого драматично-театрального досвіду, здавалося би, припускає Грілльпарцер, стоячи осторонь і тихо спостерігаючи. «Ми чуємо з допомогою абстракції, – говорить він, – і майже не знаємо, як саме проявляється почуття в наших сучасників; ми змушуємо його стрибати так, як воно вже нині не робить. Шекспір зіпсував усіх нас, повітніх».

277

Це окремий, можливо, надто швидко узагальнено витлумачений випадок, утім, яким жахливим було би його виправдане узагальнення, якби спостерігач надто часто натрапляв на ці окремі випадки, – з яким відчаєм прозвучала би теза «ми, німці, чуємо з допомогою абстракції, нас усіх зіпсула історія» – теза, яка би докорінно зруйнувала будь-яку надію на прийдешню національну культуру: адже будь-яка надія виростає з віри у справжність і безпосередність німецького чуття, з віри в недоторкану внутрішність; на що ще можна сподіватись, у що вірити, коли джерело віри та надії скаламучене, коли внутрішність навчилася стрибати, танцювати, підмальовуватися, висловлюватися абстрактно та з розрахунком, поступово втрачаючи себе! І як може втриматися великий продуктивний дух серед народу, який уже не впевнений у цілісності своєї внутрішності й розпадається на освічених зі

спотвореною та заплутаною внутрішністю і на неосвічених із недостуною внутрішністю. Як він може витримати, коли втрачено єдність народного чуття, що більше, коли саме серед тієї частини народу, яка називас себе освіченою та претендує на володіння національним мистецьким духом, він зустрічає підмінені та нафарбовані почуття. Хоча подекуди судження та смак окремої людини, можливо, і стали витонченішими та глибшими, все ж це не є відшкодуванням для нього: йому боляче від того, що він мусить промовляти мовби лише до якоїсь секти і що він вже не потрібний власному народу. Можливо, зараз йому було би найкраще закопати свій скарб, почувавши огиду від того, що опіку над ним претензійно перебирає якась секта, тоді як його серце сповнене співчуття до всіх. Назустріч йому вже не йде інстинкт народу; марним є сповнене туги поривання до обіймів. Що ж тепер йому залишається, як не спрямувати свою палку ненависть проти тих чарів, які стоять йому на заваді, проти перспон, які зведено в так званій освіті його народу, щоб як суддя принаймні засудити все те, що для нього, живого та життєдайного, є нищенням і приниженням? Отож, він за божественну радість творця та помічника вимінює глибоке бачення власної долі й урешті закінчує свій шлях, як самотній, всевідний і пересичений мудрець. Це -- найбільініше видовище, і той, хто взагалі його споглядає, розпізнає тут священний примус: він говорить собі, що тут слід допомогти, тут мусимо відновити ту вищу єдність у природі та душі народу, що той розрив між внутрішнім і зовнішнім мусить знову зникнути під ударами молота потреби. До яких же засобів він мусить вдаватися? Що ж, знову ж таки, йому залишається, крім глибокого пізнання: промовляючи та поширюючи його, сіючи його повними жменями, він сподівається зростити потребу, а із сильної потреби постане колісь сильний вчинок. І щоб не залишилося жодного сумніву щодо того, звідки береться зразок тієї нагальності, тієї потреби, того пізнання, я мушу тут виразно засвідчити, що це -- *німецька єдність у найвищому сенсі -- єдність, якої ми прагнемо пристрасніше, ніж політичного возз'єднання, єдність німецького духу та життя після знищення протиставлення форми та змісту, внутрішності й конвенції.*

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 5

5

279

Пересичення певної епохи історією видається мені ворожим і небезпечним для життя з п'ятьох міркувань: через такий надмір виникає той, обговорений попередньо, контраст між внутрішнім і зовнішнім, і через це слабне особистість; через цей надмір певну епоху охоплює ілюзія, що вона володіє найрідкіснішою чеснотою – справедливістю – більшою мірою, ніж будь-яка інша епоха; через цей надмір порушуються інстинкти народу та шпирмується дозрівання як окремої людини, так і загалу; через цей надмір насаджується завжди шкідлива віра у старість людства, віра в те, що воно є пізнім плодом і епігоном; через цей надмір певну епоху охоплює небезпечний настрій іронії щодо себе, а відтак і ще небезпечніший настрій цинізму. Переживаючи цей надмір, епоха все більше дозріває до розсудливої егоїстичної практики, яка паралізує та, врешті-решт, руйнує життєві сили.

А тепер повернімося до нашої першої тези: модерна людина потерпає від послаблення особистості. Так, як римлянин періоду Імперії став неримським, коли йому почала слугувати земна куля, як він втратив самого себе серед потоку чужинців і виродився в космополітичному карнавалі богів, звичаїв і мистецтв, – може постраждати і модерна людина, котра з допомогою історичних миттів постійно влаштовує собі свято всесвітньої виставки; вона перетворилася у глядача, котрий мандрує по всіх усюдах у пошуках насолоди та перебуває в такому стані, змінити який більш ніж на мить навряд чи зможуть навіть великі війни, великі революції. Ще не встигла закінчитися війна, а її вже сто, тисячу разів перенесли на друкарський папір і подають як найновіший збудник для втомлених шлунків, жадібних до історії. Выглядає майже неможливим те, що можна видобути сильний і повний тон навіть наймогутнішим ударом по струнах: він одразу ж слабне, а вже наступної миті – по-історичному пізно, вивітрено та безсило завмирає. Висловлюючись етично: вам уже не владсться втримати піднесене, ваші починки с ралтовими ударами, а не гуркотом грому. Навіть якщо ви і створите найвеличніше та найпрекрасніше, все ж воно мусить безслідно скотитися в Орк. Адже мистецтво втікає, коли ви над

280

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

вашими вчинками відразу ж зволите історичне шатро. Того, хто бажає миттєво зрозуміти, вирахувати, збагнути там, де він у глибокій схвильованості мав би втримувати незрозуміле як піднесення, можна назвати розсудливим, утім, лише в тому сенсі, в якому Шлієр говорить про розум розсудливого: він не бачить дечого, що видно й дитині, дечого, що чути й дитині, він не чує; це «дещо» і є найважливішим: оскільки він цього не розуміє, то його розуміння є дитячішим, аніж у дитини, та простакуватішим, аніж у простака, – незважаючи на всі мудрі зморшки на його пергаментному обличчі та на віртуозну вправність його пальців у розплутуванні найзаплутанішого. Тобто він знищив і втратив свій інстинкт, тепер він уже не може, довіряючи «божественній тварині», попустити віжки тоді, коли його розум починає хитатись, і його шлях веде крізь пустелю. Тож індивід стає нерішучим, невпевненим і вже не може довіряти собі: він занурюється в себе самого, у внутрішнє, тобто в нагромаджений безлад вивченого, яке не проявляється назовні, повчання, яке не стіє життям. Якщо ж ми хоч раз подивимося на зовнішнє, то помітимо, як вигнання інстинктів історією майже повністю перетворило людей на abstractis і тіні: жодна особа вже не наважиться наблизитися до них, а маскується під освічену людину, під ученого, поета, політика. Якщо хтось накине на такі маски, вірячи що тут ідеться про серйозне, а не про комедійну виставу – адже всі вони афішують серйозність, – тоді в нього в
281 руках раптом залишаться тільки лахміття і барвисті клапти. А тому не слід уже дозволяти обманювати себе, треба крикнути їм: «Або знімайте ваші шати, або ж будьте тим, ким вилаєтесь». Жодна людина серйозної вдачі вже не повинна ставати Дон Кіхотом, бо вона має краще заняття, ніж битися з такими уявними реальностями. Та все ж вона всюди мусить пильно придивлятися, гукати кожній масці: «Стій, хто там!» – і зривати з неї цю личину. Дивно! Можна подумати, ніби історія захочувала людину передусім до того, щоб вона була чесною – навіть якщо і чесним дурнем; таким завжди і був її вплив, але тепер уже ні! Історична освіта й міщанська універсальна одежина панують водночас. У той самий час, коли так голосно, як іще ніколи, говориться про «вільну особистість», ми вза-

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 5

валі не бачимо особистостей, не кажучи вже про вільних, – а лише боязко загорнутих універсальних людей. Індивід відійшов усередину: ззовні його вже не помітно; хоча можна засумніватися, чи взагалі можливі причини без наслідків. Чи, можливо, потрібне покоління євнухів як вартових великого історичного світового гарему? Їм, звичайно ж, пасує чиста об'єктивність. Усе ж виглядає майже так, ніби їхнє завдання – охороняти історію, щоби з неї не виходило нічого, крім звичайних історій (але в жодному разі не події!), сприяти тому, щоби завдяки їй особистості не стали «пільними», тобто правдивими щодо самих себе, щодо інших, як у словах, так і у вчинках. Лише через цю правдивість проявляється пущеність, внутрішня жалюгідність модерної людини, і тоді на місці тих боязких приховувальних конвенції та маскараду можуть постати, як справжні помічники, мистецтво та релігія, щоби спільно зростити культуру, що відповідає би справжнім потребам і, на відміну від теперішньої загальної освіти, навчала би не лише обманювати себе щодо цих потреб і ставати, через це, ходячою брехнею.

У яке неприродне, штучне й у будь-якому разі негідне становище мусить потрапляти найправдивіша з усіх наук – чесна, нага богиня Філософія – в епоху, що страждає від загальної освіти! У такому світі вимушеної зовнішньої уніформності вона залишається вченим монологом самотнього мандрівника, випадковою здобиччю окремого мисливця, прихованою хатньою тасмницею або невинною розмовою між академічними старцями та дітьми. Ніхто не має права наважитися застосувати щодо себе закон філософії, ніхто не живе по-філософськи, з тією простою людською вірністю, яка примушувала давнього мислителя, де би він не був і що би він не робив, поводитися як стоїк, якщо він колись присягнув Стої на вірність. Усе модерне філософування є політичним і поліційним, обмеженим лише до вченої видимості урядами, церквами, академіями, звичаями та страхами людей: воно не заходить далі за зітхання «якби лишень» або пізнання «було колись». Філософія, якщо вона хоче бути чимось більшим за бездіяльне, внутрішньо утримуване знання, не має сенсу в межах історичної освіти; загалом, якби

282

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

модерна людина тільки була мужньою та рішучою, якби вона в її неприязні не була тільки внутрішньою істотою, то вона би відкинула філософію; а так вона задовольняється сором'язливим прикриванням її голізни. Так, думають, пишуть, друкують, говорять, навчають по-філософськи, – в цих межах дозволяється майже все, лише в діянні, в так званому житті, все по-іншому: там завжди дозволяється лише одне, а все інше є неможливим, – так хоче історична освіта. «Чи ж це ще люди, – постас тоді запитання, – чи, можливо, тільки машини, що мислять, цинують і розмовляють?»

Якось Гете сказав про Шекспіра: «Ніхто більше за нього не зневажав матеріальних костюмів; він досить добре знається на внутрішніх людських костюмах, а тут усі є подібними. Кажуть, що він чудово зобразив римлян; я так не вважаю: це лише втілення англійців, але вони, звичайно, є людьми, людьми у своїй основі, і їм, звісно, пасує також і римська тога». Тепер же я запитую, чи не було би можливим також і те, щоби наших теперішніх літераторів, народних представників, службовців, політиків подати як римлян, – але це ніяк не вдається, тому що вони є не людьми, а втіленими посібниками й нібито конкретними абстракціями. Якщо вони й мають характер і свосвідність, то це все сидить так глибоко, що взагалі не може пробитися на денне світло; якщо вони і є людьми, то лише для того, «хто перевіряє нирки». Для всіх решта вони є чимось іншим, не людьми, не богами, не тваринами, а витворами історичної освіти, суцільною освітою, образом, формою без змісту, який можна було би виявити, на жаль, поганою формою, до того ж – уніформою. І саме так слід розуміти й оцінювати мою тезу: *історію можуть витерпіти лише сильні особистості, слабких же вона повністю нищить*. Це спричинене тим, що вона спантеличує почуття й чуття там, де вони не досить міцні для того, щоби вимірювати минуле собою. Хто вже не наважується довіряти собі, а потай від свого почуття запитує в історії поради: «Як я маю тут почувати?» – той поступово – з боязливості – стає актором і грає роль, зазвичай навіть багато ролей, а тому кожному так погано та заяложено. Поступово зникає будь-яка узгодженість між люди-

ною та цариною її історичних зацікавлень; ми бачимо, як малі зухвалі типи поведуться з римлянами, наче з рівними собі; і в останках іреських постів вони порижаються та длубаються так, немов і ці соgroга лежать готові, щоби їх розітнули, і наче є віліа, якими могли би бути і їхні власні літературні соgroга. Припустімо, що хтось займається Демокритом, – тоді в мене на вустах постійно бринить запитання: а чому не Гераклітом? Чи Філоном? Чи Беконом? Чи Декартом? То що. А тоді: чому ж саме філософом? Чому не поетом, промовцем? І чому взагалі греком, чому не англійцем чи турком? Хіба минуле не досить велике, щоби знайти щось таке, при чому ви самі не виглядали би такими смішно випадковими? Втім, як було вже сказано, це – покоління свнухів; для свнуха певна жінка, як і будь-яка інша, є лише жінкою, жінкою в собі, чимось вічно недосяжним, – відтак байдуже, чим ви займаєтесь, аби лише сама історія зберігалася цілком «об'єктивною», а зберігають її ті, що самі ніколи не можуть зробити історію. А оскільки вічно-жіноче ніколи не підносить вас до нього, то ви опускаєте його до себе й, оскільки самі середнього роду, сприймаєте й історію як щось середнього роду. Втім, аби ніхто не подумав, що я серйозно порівнюю історію з вічно-жіночим, я хочу дуже виразно наголосити на тому, що навпаки вважаю її вічно-чоловічим: хіба що для тих, котрі наскрізь «історично освічені», майже байдуже, чи є вона одним, чи іншим: вони ж бо самі не є ні чоловіком, ані жінкою, навіть не чимось збірним, а завжди лише чимось середнього роду, або, висловлюючись освіченіше, лише вічно-об'єктивним.

284

Коли ж особистості у змальований вище спосіб видуто до вічної безсуб'єктивності, або, як кажуть, об'єктивності, – то вже ніщо не здатне на них вплинути; нехай відбувається щось добре та правильне, як вчинок, як поезія, як музика – вихолощена людина освіти відразу ж дивиться повз творіння і запитує про історію автора. Якщо ж він уже створив більше, то така людина відразу ж вимагає тлумачення дотеперішнього й імовірного подальшого перебігу його розвитку, відразу ж ставить його поряд із іншими для порівняння, робить розтин для з'ясування вибору його матеріалу

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

та способу його обробки, розшматовує, а отримане по-новому дотепно об'єднує і загалом повчас та ставить на місце. Нехай відбувається найдивовижніше – та натовп історично нейтральних завжди тут як тут, готовий уже здалеку розгледіти автора. Миттєво озивається луна – та завжди як «критика», хоча незадовго до того критик іще не міг навіть мріяти про можливість того, що відбувається. Ніде не доходить до результату, але завжди – лише до нової «критики»; і знову ж сама критика не має жодного результату, а тільки знову піддається критиці. При цьому було досягнуто домовленості вважати численну критику результатом, незначну ж – неуспіхом. Але, по суті, навіть при такому «результаті», все залишається по-старому, – хоча деякий час люди балакають про щось нове, а потім знову про щось нове, а в міжчассі роблять те, що і завжди робили. Історична освіта наших критиків навіть і не дозволяє, щоби дійшло до якогось результату у справжньому сенсі, а саме результату для життя й діяння: на найчорніше письмо вони відразу ж накладають свій промокальний папір, по найвитонченішому малюнку вони мазюкають грубими штрихами своїх пензлів, які мали би сприйматися як коректи, – і на цьому знов усе закінчується. Та їхнє критичне перо ніколи не припиняє свого руху, адже вони втратили владу над ним і радше воно водить ними, ніж навпаки. Саме в цій безмірності їхніх критичних виливів, у недостатньому пануванні над самими собою, в тому, що римляни називали *impotentia*, виявляється слабкість модерної особистості.

6

Втім, обличмо цю слабкість. Що більше, звернімося до славнозвісної сили модерної людини, щоправда, з делікатним питанням про те, чи вона має право на підставі своєї відомої історичної «об'єктивності» називати себе сильною, тобто *справедливою*, та ще і *справедливою* більше, ніж людина інших часів. Чи правла, що витoki тієї об'єктивності – загострена потреба та прагнення до справедливості? Чи не породжує вона як результат зовсім інших причин лише видимість, ніби справедливість є справжньою при-

чиною цього результату? Чи не призводить вона, можливо, до шкідливого, бо надто улесливого, упередження про чесноти модерної людини? Сократ вважав хворобою, близькою до божевілля, уявляти собі володіння якоюсь чеснотою і не володіти нею, – і таке переконання справді небезпечніше за протилежну оману про нібито враженість якимось ганджем, вадою. Адже завдяки цій омані не можна стати кращим; тоді як перше переконання робить людину чи якусь епоху щодня гіршими, отже, в цьому випадку, несправедливішими.

Насправді ніхто не заслуговує нашого пошанування більше, ніж той, хто володіє потягом і силою справедливості. Адже в ній поєднуються та приховуються найвищі й найрідкісніші чесноти, наче у бездонному морі, яке зусібіч приймає в себе та поглинає потоки. Рука справедливого, уповноваженого чинити суд, уже не тремтить, коли тримає терези; невблаганно щодо себе самого він кладе гирю за гирею, його погляд не затьмарюється, коли пальки терезів піднімаються й опускаються, і його голос не звучить ані суворо, ні зламано, коли виголошує вирок. Якби він був холодним демоном пізнання, то поширював би довкола себе крижану атмосферу надлюдської жадливої величності, якої нам слід було би боятись, а не вшановувати, – але те, що він є людиною і все ж намагається піднятися над вибачливим сумнівом до суворої впевненості, від поблажливої м'якості до імперативу «ти мусиш», від рідкісної чесноти великодушності до найрідкіснішої чесноти справедливості, що тепер він подібний на демона, хоча від початку є ніким іншим, як бідною людиною, і насамперед, що він мусить кожної миті покутувати свою людськість і трагічно шемагає від неможливості чесноти – все це підносить його на самотню височину як *найгідніший поваги* екземпляр людського роду; адже він прагне істини, та не лише як холодного, безрезультатного пізнання, а як судді, котрий упорядковує та карає, істини не як чийогось егоїстичного володіння, а як священного права пересувати всі межові камені егоїстичних володінь, словом – істини як усесвітнього суду, а не як, приміром, спійманої здобичі та радості окремого мисливця. Наскільки

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

правдивий має безумовну волю бути справедливим, лише настільки так бездумно повсюдно прославлюване прагнення істини містить у собі щось величне; тоді коли для туїшого погляду велика кількість найрізноманітніших інстинктів, як-от цікавості, страху перед нудьгою, заздрості, марнославства, азартності – інстинктів, які взагалі не мають нічого спільного з істиною, – зливається з тим прагненням істини, корені якого лежать у справедливості. Таким чином, хоча світ і виглядає наповненим тими, хто «служить істині», все ж чеснота справедливості залишається такою рідкісною, ще рідше – розпізнаною і майже завжди – смертельно неавтономною, – тоді як юрба позірних чеснот завжди крокує, оголена шапою та блиском. Мало хто служить істині правдиво, адже лише небагато хто володіє чистою волею бути справедливим, а з цих – знову ж таки – ще менше володіють силою, щоби могли бути справедливими. Зовсім не досить лише володіти такою волею, і найжахливіші страждання походять саме з потягу до справедливості, позбавленого здатності судження про людей; тому *найбільше*, чого потребувало би загальне благополуччя, – це якомога ширший засів сили судження, для того щоби залишилася різниця між фанатиком і суддею, між сліпою хіттю бути суддею та свідомою здатністю судити. Але де ж той засіб вирощування здатності судження?! Тому люди, коли їм говоритимуть про істину та справедливість, вічно залишатимуться в нерішучій невпевненості щодо того, хто промовляє до них, фанатик чи суддя. Тому їм слід пробачити те, що вони завжди з особливою прихильністю вітали тих «слуг істини», котрі не володіли ні волею, ні здатністю судити, але ставили перед собою завдання шукати «чисте», «самодостатнє» пізнання, або, точніше, істину, яка ні до чого не призводить. Існує багато байдужих істин: є проблеми, розмірковування

288 Над якими не потребує навіть подолання, не кажучи вже про жертвування. У цій байдужій і безнечній царині людині, напевно, вдається стати холодним демоном пізнання. І все-таки! Навіть якщо, в особливо сприятливі часи, цілі когорти вчених і дослідників перетворюються на таких демонів – усе ж залишається, на жаль, можливість для такого часу страждати від браку суворості та

величній справедливості, коротко кажучи – від браку найшляхетнішого ядра так званого інстинкту істини.

Уявімо собі тепер історичного віртуоза сучасності: чи є він найсправедливішим чоловіком свого часу? Так, він виплекав у собі таку тендітність і збудливість почуття, що для нього ніщо людське не залишається далеким; найрізноманітніші епохи й особи відразу ж відлунюють на його лірі спорідненими тонами: він перетворився на пасивне відлуння, яке цим звучанням знову ж таки діє на інші подібні пасиви, доюки врешті все повітря якогось часу не наповниться таким плетивом ніжних і споріднених відгомонів. Усе-таки мені здається, що вловлюються лише верхні тони кожного оригінального історичного головного тону: грубуватості й моці оригіналу вже не вгадуються у сферично-тонкому та гострому звучанні струн. Коли ж оригінальний тон переважно збуджував учинки, потреби, жахи, то цей інший заколисує нас і перетворює на зманіжених сластолюбців; це так, якби героїчну симфонію переробити для двох флейт для вжитку задурманених курців опіуму. Уже за цим можна визначити те, що станеться в середовищі цих віртуозів із найголовнішою претензією модерної людини на вищу та найчистішу справедливість; ця чеснота не має ніколи нічого люб'язного, вона не знає жодних чарівних хвилювань, вона сувора та жахлива. Наскільки нижче порівняно з нею стоїть на сходинках чеснот навіть великодушність, та великодушність, яка притаманна деяким – небагатьом і рідкісним – історикам! Але переважна більшість досягає лише толерантності, визнання чинності незаперечного підласування й у міру прихильного прикрашання з розсудливим припущенням, що недосвічений витлумачить як чесноту справедливості те, коли про минуле говоритиметься взагалі без суворих акцентів і без прояву ненависті. Проте судити може лише більша сила, слабкість мусить толерувати, якщо вона не хоче владати із себе силу та робити зі справедливості акторку на суддівському стільці. Тепер залишився ще один жахливий різновид істориків – старанні, суворі та чесні характери, втім – вузьколобі; добра воля бути справедливим тут є, як і патос суддівства, – та всі судові вирокі хибні, приблизно з тієї самої причини, що і вирокі звичай-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

них колегії присяжних. Отож, якою малоімовірною є частина поява історичного таланту! Тут не йдеться про замааскованих егоїстів і партійців, котрі під час злої гри, яку вони розігрують, корчать цілком об'єктивну міну. Також не береться до уваги геть нерозважливих людей, котрі як історики пишуть із цілком наївною вірою, що саме їхній час має рацію в усіх його популярних поглядах і що писати в дусі цього часу взагалі означає бути справедливим: це та віра, в якій живе кожна релігія та про яку, як і про інші релігії, взагалі не може бути мови. Ті наївні історики називають «об'єктивністю» оцінку думок і вчинків минулого на основі панівних на цей час у світі думок: тут вони знаходять канон усіх істин; їхнє заняття – припасовування минулого до сучасних тривіальностей. Натомість будь-який виклад історії, який не вважає канонічними ті популярні думки, вони називають «суб'єктивним».

Але хіба не закрадається якась ілюзія навіть при найвищому витлумаченні слова «об'єктивність»? Тоді під цим словом ми розуміємо той стан історика, в якому він розглядає якусь подію з усіма її мотивами та наслідками так чисто, що вона взагалі не має жодного впливу на суб'єкт: маємо на увазі той естетичний феномен, 290 ту непов'язаність із особистим інтересом, із якою маляр у штормовому ландшафті, під блискавкою та громом або на бурхливому морі споглядає в собі внутрішній образ, тобто йдеться про цілковите занурення в речі, – все ж с забобоном, що образ, якого набувають речі в людині, налаштований у такий спосіб, відтворює емпіричну сутність речей. Чи не мали би речі в ті моменти мовби самотужки вимальовуватися, копіюватися, зніматися на чистому насиві?

Це була би мітологія, та ще її потана: крім того, забувалося би, що той момент є саме моментом наймогутнішого та найсамотійнішого зачаття в нутрі митця, найвищим творчим моментом, результатом якого, напевно, буде по-мистецькому правдива, а не історично правдива картина. Таке розуміння об'єктивності історії притаманне тихій праці драматурга: уявляти все разом, окреме сплітати в єдине, підходячи до всього з передумовою, що єдність плану слід закласти в речі, навіть якщо її там немає. Так людина

обґрунтовує минуле та приборкує його, так проявляється її мис-
тельський порив – але не її погляд до істини та справедливості. Об'є-
ктивність і справедливість не мають нічого спільного. Легко можна
було б уявити собі виклад історії, який не містив би в собі жодної
краплі звичайної емпіричної істини, та все-таки міг би найвищою
мірою претендувати на предикат об'єктивності. Грільпарцер
навіть наважується заявити: «Чим же іншим є історія, як не
способом, у який дух людини сприймає *неосяжні* для неї *події*: що
поєднує бозна чи поєднуване, що замінює незрозуміле чимось зро-
зумілим; підсуває власні поняття зовнішньої доцільності загалу,
який, імовірно, знає лише внутрішню доцільність; і, знову ж таки,
припускає виналковість там, де діють тисячі дрібних причин. Кож-
на людина має водночас свою окрему необхідність, тож поряд, па- 291
ралельно проходять мільйони напрямків у кривих і прямих лініях,
які перетинаються, сприяють, перешкоджають, пориваються впе-
ред чи назад і через це набувають один для одного характеру випад-
ковості і які, таким чином, не беручи до уваги впливів природних
явищ, роблять неможливим доведення існування проникливої,
всесохопної необхідності того, що відбувається». Та саме така
необхідність мала би проявитися як результат того «об'єктивно-
го» погляду на речі! Це те припущення, яке, коли його як символ
віри висловить історик, може набути лише чудернацької форми;
хоча для Шіллера цілком зрозуміла чиста суб'єктивність цього при-
пущення, коли він говорить про історика таке: «Явище за явищем
починає виходити з-під влади сліпої приблизності, беззаконної
свободи та приєднуватися до суголосного цілого – *воно, звичайно,
існує лише в його уяві* – як доречна ланка». Та що слід думати про
висловлене з такою вірою твердження відомого історичного вірту-
оза, яке майстерно балансує між тавтологією та нісенітницею: «Не
підлягає сумніву те, що всі людські вчинки підкоряються тихій і
часто непомітній, але могутній і невинній ході речей?» У такому
реченні відчувається не стільки загадкова істина, як незагадкова
неістина; як у вислові придворного садівника у Гете, що «природу
можна форсувати, але не примусити», або в написі на одній яр-
марковій крамничці, про яку розповідає Свіфт: «Тут можна по-

бачити найбільшого у світі слона за винятком його самого». Адже яка різниця між учинками людей і ходом речей? Загалом, мені впадає в очі, що такі історики, як той, чий вислів ми щойно навели, вже нічого нас не навчають, як тільки переходять до загальних тем: тоді вони зраджують свою безпорадність щодо незрозумілого. В інших науках загальні речі є найважливішими, якщо вони містять у собі закони, – та якщо такі вислови, як щойно наведений, хтось воліє вважати законами, то слід було би закинути, що тоді праця історичного писаря марна: адже що взагалі залишається правдивого в таких висловах після видуження з них того темного нерозгаданого залишку, про який ми говорили? Воно відоме і навіть тривіальне, адже може постати перед очима кожного, наділеного навіть найменшим досвідом. Але непокоїти заради цього цілі народи та витратити на це роки ретельної праці означало би ніщо інше, як нагромаджувати у природничих науках експеримент на експеримент, хоч із уже наявного скарбу експериментів давно можна було вивести закон, – до речі, від такого безглузлого надміру експериментів, згідно з Цольнером, страждає сучасна природнича наука. Якби цінність будь-якої драми полягала тільки в її заключній, головній думці, то і сама драма стала би найдовшим, непрямим і важким шляхом до мети; і тому я сподіваюся, що історія має право розпізнати своє значення не в загальних думках, як у якомусь виді квіту і плоду, а що її цінність саме в тому, щоби якусь відому, можливо, навіть звичайну тему, буденну мелодію натхненню описати, піднести її, вивипити до рівня всеохопного символу й відтак дати змогу відчути присутність у первинній темі цілого світу глибокосенсовності, могутності та краси.

Втім, для цього потрібні передовсім великий мистецький потенціал, творчий політ, любляча запуреність в емпіричні дані, подальше поетичне опрацювання існуючих типів – однак усе це своєю чергою потребує об'єктивності, але як позитивної властивості. Проте як часто об'єктивність є лише фразою. На місці того внутрішньо блискучого, зовнішньо незворушного і темного спокою мистецького ока приходить афектація спокою; подібно до

того, як брак патосу та моральної сили часто маскуються різким холодом міркування. У певних випадках банальність переконань, пересічна мудрість, яка лишиє через її занудність справляє враження чогось спокійного, несхвильованого, наважуються проявитись, аби вважатися тим мистецьким станом, у якому суб'єкт мовчить і стає зовсім непомітним. Тоді випливають усе те, що взагалі не хвилює, і для цього пасує якраз найсухіше слово. Доходять навіть до припущення, що той, кого *взагалі не хвилює* якийсь момент минулого, саме їй покликаний зображати його. Часто таким було відношення між філологами та греками: вони взагалі не обходять одні одних – напевно, тоді це і називається «об'єктивністю»! Саме там, де має зображатися найвище та найрідкісніше, найбільше обурюють навмисна і показна неупередженість, вишукане тверезо-пласке мистецтво мотивування – і саме тоді, коли до цієї байдужості, яка видає себе за об'єктивність, історика спонукає його *марносластво*. До речі, щодо таких авторів оцінку варто мотивувати близько до принципу, згідно з яким кожна людина має саме стільки марносластва, скільки їй бракує розуму. Ні, будьте принаймні чесні! Не женіться за видимістю мистецької сили, яку справді слід назвати об'єктивністю, не женіться за видимістю справедливості, якщо ви не посвячені в цю жахливу професію справедливого. Так, ніби завданням кожної епохи, між іншим, є те, щоби мусити бути справедливим до всього, що колись існувало! Епохи та покоління навіть не мають права бути судьями всіх попередніх епох і поколінь: така незручна місія завжди випадає на долю тільки поодиноких і до того ж найрідкісніших людей. Хто ж змушує вас судити? Крім того – перевірте себе, чи змогли би ви бути справедливими, якби цього захотіли! Як судді, ви мали би стояти вище за підсудного; а ви ж тільки пізніше прийшли. Гості, котрі приходять до столу останніми, справедливо мають отримувати останні місця, – а ви хочете мати перші? Ну, то принаймні робіть щось найвище та найбільше; тоді вам, можливо, і справді звільнять місце, навіть якщо ви і прийшли останні.

Ви маєте право плути минуле, тільки виходячи з найвищої сили сьогодення: лише в найсильнішому напруженні ваших най-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

шляхетніших властивостей ви здогадаєтеся, що є в минулому великого, вартого пізнання та збереження. Рівне пізнається рівним! Інакше ви опускатимете минуле до себе. Не вірте історичному опису, якщо він не вийшов із голів найрідкісніших умів; а ви завжди зможете здогадатися про якість їхнього духу, коли змусите їх висловити щось загальне або повторити щось загальновідоме: справжній історик мусить бути здатним загальновідоме перетворити на щось ніколи нечуване, а загальне виголошувати так просто і глибоко, щоби простота не було помітно за глибиною, а глибини -- за простотою. Ніхто не може бути водночас великим істориком, мистецькою людиною та пласкою головою, – водночас не слід зневажати робітників, котрі підвозять, нагромаджують і класифікують, через те, що вони точно не зможуть стати великими істориками; тим паче не слід їх плутати з останніми, але сприймати їх як необхідних підмайстрів і підручних на службі у майстра, як-от французи ще з більшою наївністю, ніж німці, говорили про *historiens de M. Thiers*. Ці робітники мають поступово ставати великими вченими, втім завдяки цьому вони ще не можуть бути майстрами. Великий учений і великий пласкоголовий – це таки вже легше поєднується під одним капелюхом.

Отже, історію пише досвідчений і видатний. Хто ж не пережив нічого більшого та піднесенішого, ніж інші, не зможе також витлумачити нічого великого та піднесеного з минулого. Слово минулого завжди є словом оракула: ви його зрозумієте лише як будівничі майбутнього, як знавці сьогодення. Сьогодні надзвичайно глибокий і широкий вплив Дельф пояснюють насамперед тим, що дельфійські священики були добрими знавцями минулого; тепер винадало би знати, що право судити минуле має лише той, хто буде майбутнє. Дивлячись уперед, ставлячи перед собою велику мету, ви водночас приборкуєте той буйно розквітлий аналітичний інстинкт, який тепер спустошує ваше сьогодення та робить практично неможливим увесь спокій, усе мирне зростання і дозрівання. Зведіть довкола себе огорожу великої та всеосяжної нашої, сповненого сподівань прагнення. Сформууйте в собі образ, якому має відповідати майбутнє, і забудьте про той забобон,

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 7

що ви спігони. Вам і так належить іще багато чого вигадати і ви-
найти, думаючи про те майбутнє життя; але не просіть історію
показати вам, як і з чим цього можна досягнути. Коли ж ви на-
гомість зануритеся в історію великих мужів, то навчитеся від неї
її найвищої заповіді – дозрівати й уникати тих паралітичних
виховничих чарів часу, який бачить їхню користь у тому, щоби
не дати вам дозріти, щоби далі панувати над вами й експлуатува-
ти вас, незрілих. І коли ви прагнете біографій, то вибирайте не ті,
з рефреном: «Пан такий-то і його час», – а ті, на титульній
сторінці яких муслило би стояти: «Борець проти свого часу». На-
ситьте ж ваші душі Плутархом і наважтеся повірити самі в себе
через віру в його героїв. З сотнею таких немодерно вихованих,
ігноруючих дозрілих і при звичаєних до героїчного людей можна зму-
сити тепер до вічного мовчання все галасливе лжевиховання
цього часу.

7

Історичне чуття, якщо воно *нестримно* панує і дохо-
дить до всіх своїх висновків, знекорінює майбутнє, руйнуючи
ілюзії та позбавляючи всі існуючі речі їхньої атмосфери, що тільки
в ній вони і можуть жити. Історична справедливість, навіть тоді
коли вона здійснюється зі справді чистими думками, тому є жах-
ливою чеснотою, що вона завжди підкопує все живе та призво-
дить до його загибелі: її суд завжди руйнівний. Коли вслід за
історичним поривом не йде жоден будівничий порив, коли руй- 296
нують і розчишають не для того, щоби майбутнє, яке вже живе у
сподіванні, збудувало на звільненому ґрунті свій дім, коли панує
одна справедливість, тоді знесилюється та знеможнюється твор-
чий інстинкт. До прикладу, релігія, яка під пануванням чистої
справедливості має бути перетворена на історичне знання, релі-
гія, яка має бути цілком науково визнаною, натомість буде, на-
прикінці цього шляху, знищена. Причина полягає в тому, що при
історичній перевірці щоразу виявляється так багато фальшиво-
го, грубого, нелюдського, абсурдного, насильницького, що той
сповнений пієтету ілюзорний настрій, у якому тільки і може жити

все те, що жити хоче, неодмінно розвіюється. – та лише в любові, лише затьмарена ілюзією любові людина творить, тобто – лише у безумовній вірі в досконалість і правильність. У кожного, в кого забирають можливість безумовно любити, перетято корені його сили: він повинен висохнути, тобто стати нечесним. У цих наслідках історія протилежна мистецтву, – і лише коли історія терпить те, що її перетворюють на мистецький твір, тобто на чисте творіння мистецтва, вона, ймовірно, може зберегти або навіть пробудити інстинкти. Але такий виклад історії зовсім суперечив би аналітичній і немистецькій схильності нашого часу, ба навіть сприймався би ним як підробка. Та історія, яка лише руйнує – без того, щоби вів її внутрішній будівничий порив, – урешті-решт, робить свої знаряддя пихатими та неприродними: бо такі люди руйнують ілюзії, а «того, хто руйнує ілюзію в собі та в інших, природа карає, як найсуворіший тиран». Хоча протягом тривалого часу таки можна цілком безпечно та бездумно займатись історією, наче це таке саме заняття, як і будь-яке інше; особливо новітня теологія, здавалося би, суто з беззечності почала займатись історією, а тепер їй не хоче помічати, що цим самим вона, ймовірно, цілком мимовільно слугує вольтерівському *écstasez*. Хай ніхто не вбачає тут нових могутніх будівничих інстинктів; інакше ми мусли би розглядати так зване протестантське об'єднання як материнське лоно нової релігії, а юриста Гольцендорфа (видавця та проповідника ще білш так званої протестантської Біблії) – як Йоана на річці Йордані. Можливо, деякий час гегелівська філософія, яка ще димить у старших головах, допомагатиме пронагувати цю легковажність, наприклад, тим, що «ідею християнства» відрізнятимуть від її різноманітних недосконалих «форм прояву» та переконуватимуть себе в тому, що це є навіть «схильністю ідеї» – проявляти себе в усе чистіших формах, а насамкінець – у безсумнівно найчистішій, найпрозорішій, ба навіть ледь помітній формі в мозку теперішнього *theologus liberalis vulgaris*. Але коли чутимемо, як ці найчистіші християнства висловлюються щодо раніших нечистих християнств, то в непричетного слухача часто складатиметься вражен-

ня, що тут іде мена взагалі не про християнство, а про... І як ми маємо розуміти, про що тут ідеться, коли чуємо, як «найбільший теолог століття» означає християнство як релігію, що дозволяє «вжитися в усі існуючі та деякі інші, ще тільки можливі релігії», і коли «істинною церквою» має бути та, яка «стане плінною масою, що немає жодних обрисів, де кожна частина перебуває то тут, то там, і все мирно переміщується одне з одним». Ще раз: як ми маємо розуміти, про що тут ідеться?

Те, чого можна навчитись у християнства, яке під впливом історизаційного опрацювання стало пихатим і неприродним, доки, врешті, цілком історичне, тобто справедливе опрацювання не розчинить те перше на чисте знання про християнство та цим самим знищить, можна простежити в усьому, що має життя: воно перестане жити, коли його розтяти навпіл, і живе болісно-хворобливо, коли починають робити на ньому вправи історичного анатомування. Є люди, котрі вірять у перетворювальну та реформаційну щодо німців цілющу силу пімеської музики: вони сприймають із співом і вважають несправедливістю, вчиненою щодо найжиттєвішого в нашій культурі, коли таких мужів, як Моцарт і Бетговен, уже тепер засипають усім ученим біографічним мотлохом і з допомогою системи тортур історичної критики змушують до відповіді на тисячу настирливих запитань. Чи ж не відкидаємо ми передчасно чи принаймні не паралізуємо те, що в його живих впливах іше не с до кінця вичерпаним, тим, що спрямовуємо допитливість на незліченний дріб'язок життя і творів, а також шукаємо проблеми пізнання там, де слід було б учитися жити і забувати всі проблеми. Перенесімо ж подумки бодай кількох таких модерних біографів до місця народження християнства або лютеранської Реформації: їхньої тверезої, прагматичної допитливості вистачило би якраз на те, щоби зробити неможливою будь-яку духовну *actio in distans*: так, як і найжалюгідніша тварина може запобігти проростанню наймогутнішого дуба, ковтаючи жолуді. Усе живе потребує довкола себе атмосфери, загадково-туманного оточення; коли підібрати в нього цю оболонку, коли якусь релігію, якесь мистецтво, якогось генія засудити до кружляння, наче сузір'я, без атмо-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

сфери. тоді вже не слід дивуватися зі швидкого всихання, застигання та знепліднення. Так трапилося з усіми великими речами. –

яким не жити без ілюзій, –

як говорить Ганс Закс у «Майстерзінгерах».

Але навіть кожен народ, ба навіть кожна людина, бажаючи стати зрілими, потребують такої оболонки омани, такої хмари, що охороняє та завуальовує; втім, сьогодні взагалі ненавидять дозрівання, тому що історію шанують більше за життя. Ба навіть тріумфують через те, що нині «наука починає панувати над життям»: можливо, що цього досягнуть, але таке опановане життя, напевно, не має великої вартості, тому що воно набагато менше є *життям* і набагато менше – запорукою життя для майбутнього, ніж попереднє, опановане не знанням, а інстинктами та могутніми оманливими видіннями. Зрештою, як було сказано, це має бути епоха не завершених і дозрілих, гармонійних особистостей, а епоха спільної якомога кориснішої праці. Та це означає лише те, що люди мають бути вимуштрувані для мети часу, щоби якомога раніше долучатися до праці доки стануть зрілими, вони мають працювати на фабриці суспільно корисного, так аби вони взагалі вже не стали зрілими, адже це було би люксом, який би позбавив «ринок праці» великої кількості сили. Деяких птахів осліплюють, аби вони гарніше співали, – я не думаю, що теперішні люди співують гарніше, ніж їхні прадіди, проте я знаю, що їх завчасу осліплюють. Тим засобом, огидним засобом, із допомогою якого їх сліплять, є *надто яскраве, надто рантове, надто мілкове світло*. Молоду людину проганяють крізь усі тисячоліття: юнаків, котрі нічого не тямлять у війні, в дипломатичній акції, в торговій політиці, визнають гідними введення в політичну історію. Молода людина пробігає через історію так, як ми, модерні, пробігасмо через мистецькі зали, як слухаємо концерти. Звичайно, відчуvasмо, що це звучить так, а те – інакше, це діє так, а те – інакше: все більше втрачати це почуття стурбованості, ці з чого вже надмірно не дивуватись, урешті-решт, змиритися з усім – тоді це, напевно, називається історичним чуттям, історичною освітою. Висловлюючись без при-

крас: маса притоку така велика, прикро вражаюче, варварське та насильницьке. «скупчене в жахливу брилу», напірає так сильно на юнацьку душу, що вона може врятуватися лише завдяки зумисному затупленню чуття. А там, де в основі лежала витонченіша та сильніша свідомість, виникає, напевно, й інше почуття – огида. Молода людина стала відтак бездомною, і всі звичаї та поняття – сумнівними. Тепер вона знає, що в усі часи було по-іншому, і те, яким ти є, стало неважливим. У меланхолійній знечуленості вона пропускає повз себе думку за думкою і розуміє слова та настрої Гельдерліна при читанні книги Діогена Лаерція про життя й учення грецьких філософів: «І тут я знову пережив те, з чим уже іноді зустрічався, а саме: що мизуше та мінливе людських думок і систем видалося мені чи не трагічнішим за долі, які переважно вважають єдино справжніми». Ні, таке залівне, оглушливе та насильницьке історизування, без сумніву, непотрібне для молоді, як засвідчують древні, ба навіть найвищою мірою небезпечне, як засвідчують новітні. Погляньмо ж тепер на студента історії, спадкоємця надто ранньої пихатості, яка проявилася мало не в підлітковому віці. Тепер «метод» став для нього своєрідною працею, він набув правильної хватки та поважного тону на зразок майстра; повністю ізольований розділочок минулого став жертвою його дотепності й завченого методу; так, він уже дещо випродукував, або, висловлюючись поважніше, він вже дещо «створив», тепер він насправді став слугою істини та паном в історичній царині світу. Якщо він іще хлопчаком був «готовий», то тепер уже надто готовий: досить його лише потрусити – і мудрість зі стукотом посиплеться вам у полу; та ця мудрість – гнила, і кожне яблуко червине. Повірте мені, коли люди змушені працювати на науковій фабриці та приносити користь іще до того, як вони стануть зрілими, то незабаром наука зруйнується, як і ті раби, котрих надто рано використовують на цій фабриці. Мені прикро, що вже зараз необхідно вживати мовний жаргон рабовласників і роботодавців для означення тих стосунків, які слід було би розглядати як вільні від утилітарності, піднесені понад життєвою скрутою, – але мимоволі напрошуються слова

300

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

«фабрика», «ринок праці», «пропозиція», «утилізація» – і як
301 там звучать усі інші допоміжні терміни стоїзму. – коли ми хочемо
змалювати новітнє покоління вчених. Добротна посередність стає
ще посереднішою, наука в економічному сенсі – ще корислішою.
Власне, найновітніші вчені мудрі лише в Одному пункті, й у ньому,
звичайно, мудріші за всіх людей минулого, та в усіх інших пунктах
вони лише нескінченно інші – обережно висловлюючись, – аніж
усі вчені давнього карбу. Незважаючи на це, вони вимагають для
себе шани та переваг, так ніби держава та публічна думка
зобов'язані вважати нові монети такими самими повновартісними,
як і старі. Чорнороби уклали між собою трудовий договір і
визнали генія зайвим, переставивши печать генія на себе, – мож-
ливо, згодом побачимо, що їхні споруди були тільки скиданими
докупи, а не збудованими. Тим, хто невтомно вигукує модерний
бойовий і жертвний клич: «Розподіл праці! Нога в ногу!» – вар-
то колісь коротко й чітко сказати: якщо ви хочете просувати на-
уку якомога швидше, тоді ви її якомога швидше і знищите; так, як
вам загине курка, коли ви її штучно примущуватимете якомога
швидше відкладати яйця. Справді, за останні десятиліття наука
навдивовижу швидко просунулась уперед, але погляньте ж на вче-
них, тих виснажених курок. Вони аж ніяк не є «гармонійними»
натурами: тільки квокати вони можуть більше, ніж будь-коли,
адже вони частіше відкладають яйця. – що правда, і яйця стають
усе меншими (хоча книги – все товстішими). Останній і природ-
ний результат – загальноулюблене «популяризування» (поряд із
«фемінізацією» та «інфантилізацією») науки, тобто горезвісне вик-
роювання наукового одягу для тіла «різношерстої публіки»: щоби
до кравецької справи доточити також і німецьку мову кравця. Гете
вбачав у цьому зловживання і вимагав, аби науки впливали на
302 зовнішній світ лише через *нарощувану практику*. Старшому поколін-
ню вчених, окрім того, таке зловживання здавалося з вагомих
причин важким і обтяжливим; також із вагомих причин воно даєть-
ся легко молодшим ученим, адже вони самі за винятком одного,
зовсім малого закутка знань є дуже різношерстою публікою та не-
суть у собі її потреби. Їм досить хоча би раз зручно вмотитись – і

їм відразу ж вдається свою невелику ділянку досліджень зробити доступною для тієї популярної суміші потреби та цікавості. Цьому зручному акту потім вони дають претензійну назву «скромного сходження вченого до свого народу», тоді як учений зійшов, по суті, лише до себе, оскільки він є не вченим, а плебсом. Витлумачте собі поняття «народу»: його ніколи не можна помислити достатньо шляхетним і піднесеним. Якби ви мали високу думку про народ, то були би милосердні до нього та, напевно, остерігалися би пропонувати йому вашу історичну сальпетерову кислоту як життєвий і оздоровчий трунок. Але у вашій найглибшій основі ви невисокої думки про нього, тому що, напевно, не маєте справжньої та переконливо обґрунтованої поваги до його майбутнього і чините як практичні песнімісти, – я маю на увазі – як люди, котрими керує передчуття загибелі й котрі через це стають байдужими та недбалими до чужого, ба навіть власного добробуту. Аби тільки цей клаптик землі *нас* посив! І навіть якщо він нас уже не несе, то і це добре – так вони почувають і живуть у їхній *іронічній* екзистенції.

8

Це може здаватися дивним, але не суперечливим, коли я все ж приписую епосі, яка зазвичай надто виразно та нав'язливо заходиться найбезтурботнішою радістю з приводу своєї історичної освіти, певний вид *іронічної самосвідомості*, зависле в повітрі передчуття того, що тут немає з чого радіти, страх, що незабаром, можливо, настане кінець усім приємностям історичного пізнання. Схожу загадку стосовно окремих особистостей поставив нам Гете його подиву гідною характеристикою Ньютона: він знаходить в основі (або ж, точніше, на висоті) своєї істоти «невиявлене передчуття своєї неправоти», наче помітний в окремі моменти вияв вищої керівної свідомості, яка досягла певного іронічного огляду необхідно при-
 таманної йому природи. Так ми знаходимо саме у більше та вище розвинутих історичних людях приглушене аж до загального скептицизму усвідомлення того, наскільки великою нісенітницею та плбобоном є віра, що виховання народу мусить бути таким пере-

303

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

важно історичним, яким воно є зараз: адже ж саме найсильніші народи, сильні у вчинках і творіннях, жили інакше, інакше виховували свою молодь. Але нам личить ця нісенітниця, цей забобон – так звучить скептичне заперечення – нам, запізнілим, вицвілим останнім паросткам могутніх і життєрадісних родів, нам, на котрих вказує пророцтво Гесіода про те, що колись люди народжуватимуться відразу з сивим волоссям і що Зевс винищить рід, у якому проявиться ця ознака. Історична освіта є насправді певним видом вродженої сивини, й ті, хто з дитинства несе на собі її знак, мусять, напевно, прийти до інстинктивної віри у *старість людства*, старості ж личить старече заняття, а саме озирання назад, перераховування, підсумовування, пошук у спогадах утіхи від минулого, коротко – історична освіта. Але людський рід – витривала та наполеглива штука і не хоче, щоби його через тисячі, ба навіть уже майже сотні тисяч років розглядали крок за кроком – узад і вперед, – тобто він як цілість *узагалі не* хоче, щоби його розглядав той нескінченно малий атомарний пунктик, окрема людина. Бо що ж значать кілька тисяч років (або, висловлюючись по-іншому, проміжок часу з 34 послідовних, по 60 років кожне, людських життів), аби на початку такого відрізка часу можна було би говорити про «молодість», а наприкінці – вже про «старість» людства! Чи не приховуються за цією паралітичною вірою в уже в'януче людство швидше за все неправильне розуміння успадкованого ще зі Середньовіччя християнсько-теологічного уявлення, думки про близький кінець світу, про очікуваний зі страхом суд? Чи не змінило те уявлення лише своє вбрання завдяки підвищеній історичній потребі в суді, мовби наш час є останнім із усіх можливих, які мали би право самі чинити над усім минулим той світовий суд, який християнська віра очікувала аж ніяк не від людини, а від «Сина Людського»? Раніше це «*memento mori*», звернене як до людства, так і до кожної людини зокрема, було все нестерпнішою терниною та ніби вістрям середньовічних знання і совісті. Слово новітнього часу, яке лунає йому у відповідь – «*memento vivere*», – звучить, відверто кажучи, ще досить кволо, не на весь голос і має в собі щось майже нещире. Оскільки людство ще міцно три-

мається за «*memento mori*» і зраджує це своєю універсальною історичною потребою. – знання, незважаючи на потужний розмах його крил, усе ще не зуміло вирватися на волю, глибоке почуття безпорадності залишилось і набуло того історичного забарвлення, яке тепер меланхолійно затьмарює всю вищу освіту і виховання. Релігія, яка з усіх годин людського життя найважливішою вважає останню, яка взагалі пророкує завершення життя на Землі та прирікає всіх живих жити у її ятому акті трагедії, очевидно, збурює найглибші та найшляхетніші сили, а втім, вона є ворожою до насадження нового, до відважних спроб, вільного пожедання, вона чинить опір кожному лету в невідоме, адже там вона нічого не любить, ні на що не сподівається, – вона зовсім неохоче мириться з новопосталим, аби у відповідний час відштовхнути його набік і принести в жертву як спокусу до існування, як брехню про вартість існування. Те, що вчинили флорентійці, коли під враженням покутницьких проповідей Савонароля влаштували ті відомі жертвні спалення картин, манускриптів, дзеркал і масок, християнство хотіло би вчинити з кожною культурою, яка спокушає до прагнення вперед і своїм гаслом має те «*memento vivere*»; і якщо це неможливо зробити прямо, без обхідних маневрів, а саме завдяки переважній силі, то воно таки досягає мети, об'єднуючись із історичною освітою, здебільшого навіть без її згоди, і тепер, промовляючи від її імені, відхиляє, знизуючи плечима, все новопостале та ще й ширить довкола враження запізненого й епігонського, словом – вродженої сивини. Гірке та глибоко серйозне міркування про марноту всього, що трапилося дотепер, про дозрілість світу для суду, вивітрившись, перетворилося на скептичне усвідомлення того, що у будь-якому разі добре знати все, що було, бо вже запізно робити щось краще. Так історичне чуття робить своїх слуг пасивними та ретроспективними: і хіба лише через миттєве забуття, коли саме те чуття притуплюється, хворий на історичну гарячку стає активним, аби відразу після закінчення цієї акції провести розтин свого вчинку, перешкодити його подальшому впливу аналітичним міркуванням і, врешті, обдерши з нього шкіру, перетворити на «історію». У цьому сенсі ми ще

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

живемо в Середньовіччі, а історія ще досі є замаскованою теологією, – як і той трепет, із яким ненауковий профан ставиться до наукової касти, перейнятий від трепету перед кліром. Те саме, що людина давала церкві раніше, вона дає тепер, хоча й ошадливіше, науці, – та до того, що люди таки дають, спричинився колись церква, а не шойно тепер – модерний дух, який, при всіх його інших добрих властивостях, окрім того, має, як відомо, щось від скнарості і є партачем у шляхетній чесноті щедрості.

306 Можливо, це спостереження не сподобається, як і те виведення надміру історії зі середньовічного «*temperamentum*», а також із безнадійності, яку несе християнство в серці для всіх прийдешніх часів земного існування. Нехай замінять принаймні це пояснення, яке я висунув не без сумнівів, кращими поясненнями; оскільки витoki історичної освіти – і її внутрішнього цілком і повністю радикального заперечення духу «нового часу», «модерної свідомості» – *мусять* самі бути спершу історично пізнані, історія *мусить* вирішити проблему самої історії, знання *мусить* звернути своє жало супроти самого себе, і це потрібне «*мусить*» є імперативом духу «нового часу», якщо в ньому справді присутнє щось нове, могутнє, життєдайне та первинне. Або, можливо, істина в тому, що ми, німці, – не беручи до уваги романських народів – у всіх вищих справах культури завжди змушені бути лише «послідовниками» тому, що ми *можемо* бути лише ними. Цю тезу, над якою таки варто добре поміркувати. Вільгельм Вакернагель одного разу сформулював так: «Ми, німці, такі є народом послідовників, ми з усім нашим вищим знанням, навіть із нашою вірою є лише нащадками старого світу; навіть ворожо налаштовані, котрі не хочуть цього, завжди разом із духом християнства мимоволі вдихають невмирущий дух давньої класичної освіти, і якби комусь вдалося виокремити з життєвого повітря, яке оточує внутрішню людину, ці два елементи, то в ньому не залишилося б майже нічого для підтримання бодай якогось духовного життя». Але навіть якби ми захотіли заспокоїти себе тим, що таке наше покликання – бути нащадками давнини, – коли би ми наважилися неухильно приймати його серйозно та велично й у цій неухильності визнавати свій почесний і єдиний

привілей. – то ми все одно були би змушені запитати себе про те, чи наше вічне призначення – неодмінно бути *вихованцями занепадницької давнини*, – можливо, колись нам таки буде дозволено крок за кроком посувати нашу мету все вище і далі, колись ми таки зможемо приписати собі похвалу за те, що в собі – навіть через нашу універсальну історію – так плідно та велично відтворили дух александрійсько-римської культури, щоби тепер, як найкоштовнішу винагороду, могли поставити перед собою ще грандіозніше завдання: прагнути глибше та далі за цей александрійський світ і мужнім поглядом шукати собі зразків у давньогрецькому прасвіті великого, природного та людського. *Але там ми також знаходимо дійсність сутнісно неісторичної та, незважаючи на це або саме тому, невимовно багатой та сповненої життя освіти*. Навіть якби ми, німці, були ніким іншим, як послідовниками, то ми взаталі не могли би віднайти, дивлячись на таку освіту як на спалок, що ним ми маємо оволодіти, нічого величнішого та поважнішого, ніж бути саме її послідовниками.

Це має означати лише те й нічого іншого, окрім того, що навіть ця думка про нас як епігонів, яка часто боляче ранить, може, широко помислена, бути як для особи, так і для народу запорукою великих наслідків і сповненого сподівань прагнення до майбутнього, – та лише настільки, наскільки ми усвідомлюватимемо себе спадкоємцями та послідовниками подиву гідної могутності класичного й убачатимемо в цьому свою честь, свою спонуку. А отже, не бачитимемо себе вишкребками могутніх родів, вишкребками та змиршавілими, котрі марнують своє мерзенне життя, прагнучи антикварями та пробарями тих родів. Звичайно, такі вишкребки живуть іронічною екзистенцією: на п'яти їхній кульгавій життєвій ході наступає нищення: вони гремлять перед ним, коли радіють із минулого, адже вони є живою пам'яттю, і все-таки без спадкоємців їхній спогад позбавлений сенсу. Тому їх охоплює неясний здогад, що їхнє життя несправедливе, бо його не зможе виправдати жодне прийдешнє життя.

Але уявімо собі, що такі антикварні вишкребки раптово змінили би їхню іронічно-болісну скромність на зухвалість, уявімо собі,

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

що вони пронизливим голосом проголосили би: рід сягнув своєї вершини, оскільки тепер він володіє знанням про себе та став очевидним для самого себе, – тоді ми б отримали видовище, яке алегорично розкрило би загадкове значення для німецької освіти однієї дуже відомої філософії. Я думаю, що в цьому столітті не було жодних небезпечних коливань чи змін у німецькій освіті, які би не стали ще небезпечнішими через жахливий вплив – він триває ще й нині – цієї філософії, гегелівської. Істинно, паралітичною та гнітючою є віра в те, що ми вищкребки часів, але жахливим і руйнівним мусить виглядати те, коли така віра одного дня зухвалим переверотом думки обоожнює цього вищкребка як справжній сенс і мету всіх попередніх подій, коли його усвідомлену вбогість прирівнює до завершення світової історії. Такий спосіб міркування призвичаїв німців до того, щоби говорити про «світовий процес» і виправдовувати власний час як необхідний результат цього світового процесу; такий спосіб міркування поставив історію на місце інших духовних сил, мистецтва та релігії, як єдиносуперенну, оскільки вона є «поняттям, яке реалізує саме себе», оскільки вона є «діалектикою народного духу» та «світовим судом».

Цю по-гегелівськи витлумачену історію жартівливо називали походеньками Бога на Землі, та цей Бог своєю чергою створений історією. І цей Бог усередині гегелівських мозкових півкуль став для себе самого прозорим та зрозумілим і вже піднявся всіма діалектично можливими сходами свого становлення, аж до самоодкровення: тож для Гегеля найвищий і кінцевий пункти світового процесу збігались у його власній берлінській екзистенції. Ба навіть мусив би сказати, що всі наступні після нього речі слід насправді вважати лише музичним кодом усесвітнього історичного рондо або ж, точніше, зайвими. Цього він не сказав, але натомість пасадив серед тих наскрізь окислених ним поколіннях те захоплення «вдалою історією», яке практично кожної миті обертається і одним захопленням успіхом і веде до ідолопоклоніння перед фактичним, – для такого поклоніння взагалі було завчено дуже мітологічний і, крім того, цілком німецький зворот: «Віддавати належне фактам». Але хто вже навчився гнути спину та схилити

голову перед «владною історією», той, урешті, по-китайськи механічно киває своє «так» кожній владі – чи то якомусь урядові, чи думці загалу або ж чисельній більшості – й рухає своїми кінцівками в тому ритмі, в якому смикає за мотузки якась «влада». Якщо кожен успіх містить у собі розумну необхідність, якщо кожна подія є перемогою логічного чи «ідеї» – тоді хутко додолу, на коліна, і так на колінах пройтись усією драбиною «успіхів»! Що, вже немає жодної панівної мітології? Що, релігії вже вимирають? Погляньте лише на релігію історичної влади, зверніть увагу на священників ідейної мітології та на їхні обдерті коліна! Чи не крокують навіть усі чесноти в почті цієї нової віри? Або хіба це не самозречення, коли історична людина дозволяє видути зі себе об'єктивне дзеркальне скло? Хіба це не великодушність – відмовитися від усієї влади на небі та на землі, схиляючись перед самою владою в кожній владі? Хіба це не справедливість – завжди тримати в руках шальки терезів і пильно стежити, яка з них, сильніша і тяжча, переважить? І якою школою пристойності є таке бачення історії! Усе сприймати об'єктивно, ні на що не гніватися, нічого не любити, все осягати – це робить таким м'яким і гнучким, – і навіть тоді, коли вихованець цієї школи раптом публічно гнівається та трачується, всі радіють, адже ж знають, що це лише акторство як *ita* та *studium* усе ж зовсім *sine ira et studio*.

Які застарілі думки я ношу в серні супроти такого поєднання мітології та чесноти! Але вони мають колись вийти назовні, а люди хай собі сміються. Отже, я би сказав так: історія завжди повторює: «Було колись», – а мораль: «Ви не повинні», – або ж: «Вам не слід було би». Таким чином, історія стає компендіумом фактичної неморальності. І як важко помилявся би той, хто розглядав би історію водночас і як суддю цієї фактичної неморальності! Мораль, наприклад, глибоко ображає те, що якийсь Рафаель мусив померти у віці тридцяти шести років: така істота не повинна була померти. Якщо ж ви захочете прийти на допомогу історії як апологети фактичного, то скажете: він висловив усе, що мав, живучи довше, він міг би завжди творити лише прекрасне – однакове, а не нове прекрасне тощо. Таким чином, ви є адвокатами диявола, бо вашим

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

ідолом робите успіх, факт. – тоді як факт завжди був дурним і в усі часи виглядав більше подібним до теляти, ніж до Бога. Крім того, вам як апологетам історії суфлює невігластво: адже лише тому, що ви не відаєте, чим є така *natura naturans*, як Рафаель, вас не хвилює звістка про те, що вона була й уже не буде. Нещодавно хтось намагався повчати нас про Гете, що в його 82 роки він вичерпав себе. – та я все ж залюбки проміняв би цілі вози, наповнені свіжими високомодерними життями, на кілька років «вичерпаного» Гете, щоби причаститися до таких бесід, які вели між собою Гете й Еккерман, і щоб у такий спосіб уберегтися від усіх сучасних повчань таких легіонерів миті. Як мало хто з живих узагалі, поряд із такими мертвими, має право жити! Те, що ті численні живуть, а ті нечисленні вже не живуть, є нічим іншим, як бруталною істиною, тобто невиправною дурістю, незграбним «так воно вже є» супроти моралі «так не мало би бути». Так, супроти моралі! Бо ж про яку чесноту не йшлося би – про справедливість, великодушність, відважність, про мудрість і співчутливість людини – скрізь вона є чеснотою лише тому, що бунтує проти тієї сліпої влади фактів, проти тиранії дійсності й підкорюється законам, які не є законами тих історичних флуктуацій. Вона завжди пливе проти історичних хвиль, чи то борючись зі своїми пристрастями як найближчою дурною фактичністю її екзистенції, чи то зобов'язуючись бути чесною, тоді коли довкола неї брехня плете свої блискучі тенета. Якби історія взагалі не була нічим іншим, окрім як «світовою системою пристрасті й омань», то людина мусила би читати її так, як радив читати «Вертера» Гете – неначе заклик: «будь чоловіком і не йди за мною!» На щастя, вона зберігає і пам'ять про великих борців *проти історії*, тобто проти сліпої влади дійсності, і ставить сама себе до ганебного стовпа тим, що виставляє справжніми історичними натурами саме тих, хто мало переймався тим «так воно є», щоби нагомість із радісною погордою йти за «так воно має бути». Не нести до гробу свій рід, а засновувати рід новий – оце невпинно штовхає їх уперед, – і навіть якщо вони народжуються вишкребками – є такий спосіб життя, при якому можна забути про це, – прийдешні покоління знатимуть їх лише як первістків.

9

Можливо, наш час є таким первістком? Насправді, сила його історичного чуття настільки велика і проявляється в такій універсальній і просто необмеженій манері, що принаймні в цьому прийдешні часи визнаватимуть за ним першість – якщо *прийдешні часи*, в сенсі культури, взагалі існуватимуть. Але саме стосовно цього залишається важкий сумнів. Зовсім поруч із гордістю модерної людини стоїть її *іронія* щодо себе самої, її свідомість того, що вона змушена жити в історизувальному та немовби вечірньому настрої, її страх того, що вона взагалі не зможе вирятувати для майбутнього вже нічого з її юнацьких сподівань і юначих сил. То тут, то там заходять іще далі в *цинізм* та виправдовують, за цинічним каноном, перебіг історії, ба навіть усього світового розвитку виключно щоденними потребами модерної людини: це мусило статися саме так, як воно відбувається зараз. Людина мусила стати саме такою і не інакшою, ніж вона є зараз, і цьому «мусить» ніхто не сміє чинити опору. В затишку такого цинізму шукає притулку той, хто не може витримати іронії; крім цього, останнє десятиліття пропонує йому як подарунок один зі своїх найкращих винаходів – округлу та пишну фразу для того цинізму: вона означає його сучасний і безсумнівний спосіб життя як «шілковиту самоідданість особистості світовому процесу». Особистість і світовий процес! Світовий процес і особистість земної блохи! Коли ж ми, врешті, перестанемо чути гіперболу з гіпербол, слово «світ», «світ», «світ», адже ж кожен, поклавши руку на серце, мав би говорити лише про «людину», «людину», «людину»! Спадкоємці греків і римлян? Християнства? Усе це видається тим цинікам нічим; а от спадкоємці світового процесу! Вістря та мішені світового процесу! Сене і розгадка всіх загадок становлення взагалі, виражені в модерній людині, цьому найдостиглішому плоді на дереві пізнання! – це я називаю захватом, що розпирає: за нією ознакою можна розпізнати первістків усіх часів, навіть якби вони припили й останніми. Так далеко бачення історії ще не заїтало ніколи, навіть уві сні; адже тепер історія людини є лише продовженням історії тварин і рослин; ба навіть на найбільших глибинах історич-

312

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

ний універсаліст іще знаходить сліди самого себе у вигляді живого
313 слизу; оглядаючи із зачудуванням той нечуваний шлях, який уже
пройшла людина, ми відчуваємо запаморочення в голові від по-
гляду на ще дивовижніше чудо – модерну людину, котра спро-
можна охопити поглядом увесь цей шлях. Вона стоїть високо та
гордо на піраміді світової процесу: закладаючи вгорі на ній зам-
ковий камінь свого пізнання, вона, здається, гукає довколишній
природі, яка прислухається до неї: «Ми досягли мети. ми є метою.
ми є довершеною природою».

Зарозумілий європеїцю дев'ятнадцятого сторіччя, ти шаленієш!
Твоє знання не довершує природу, а лише вбиває твою власну. Ви-
міряй бодай раз велич свого знання глибиною своєї спроможності.
Звичайно, ти пнешся по сонячному промінню знання вгору до
неба, але також – униз до хаосу. Твій спосіб просування, а саме
дертися на гору знання, – став твоєю злою долею; ґрунт утікає
з-під тебе в невідоме; твоє життя не має вже жодних опор, а лише
навугину, яка рветься від кожного нового дотику твого пізнання.
Та годі: жодного серйозного слова про це, адже можна сказати щось
веселе.

Шалено-непродумане розбивання та розкрипування всіх фун-
даментів, їх розчинення у вічно рухливому та розпливчастому ста-
новленні, невтомне розплутування й історизування всього
посталою, яке здійснює модерна людина, той великий павук-хрес-
товик у вузлі всесвітніх тенет – це може переймати і турбувати
мораліста, митця, віруючого, а також державця; нас це має сьогодні
розвеселити, адже ми бачимо все це у блискучому чарівному дзерка-
лі *філософського пародиста*, в чийій голові епоха дійшла до іронічного
усвідомлення себе самою, і то явно «аж до непристойності» (гово-
рячи словами Гете). Гегель колись учив нас, що «коли дух зру-
шиться з місця, то ми, філософи, будемо разом із ним», – наш час
зрушився в напрямку самоіронії, і тільки погляньте! Е. фон Гарт-
314 ман зрушився також і написав свою відому філософію несвідомого,
або, говорячи точніше, свою філософію несвідомої іронії. Не часто
нам випадає читати кумедніший винахід і значніше філософське
крутіство, ніж Гартманове; кого він не просвітив щодо *становлен-*

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 9

ня, ба навіть глибинно не очистив, той справді дозрів для минулого. Початок і мета світового процесу, від першого здивування свідомості до зворотного опадання в ніщо, разом із точно визначеним нашому поколінню завданням у світовому процесі – все зображено з перспективи так дотепно винайденого інспіраційного джерела несвідомого та сяє в апокаліптичному світлі, все таке оманливе й підроблене з такою щирою серйозністю, так наче це є справжньою серйозною філософією, а не лише філософією жартівливою, все це разом показує свого творця як одного з перших філософських пародистів усіх часів, а тому принесімо жертву на його штарі, офіруймо йому, винахідникові справжніх універсальних ліків, одне пасмо волосся – послуговуючись украденим у Шлясрмахера виразом захоплення. Адже ж який лік міг би бути більш цілющим від надміру історичної освіти, як не пародія Гартмана на всю світову історію?

Якби виникло бажання сухіше висловити те, що Гартман виголошує нам із обкуреного триніжка несвідомої іронії, то слід було би сказати: він проголошує нам те, що наш час мусить бути саме таким, яким він є, щоби люде і ву колись-таки серйозно набридло це існування, – у що ми віримо від усього серця. Те жаске закостеніння часу, те неспокійне постукування кістями – яке Давід Штраус наївно змалював нам як найпрекраснішу фактичність – Гартман виправдовує не лише ззду, *ex causis efficientibus*, але навіть і спереду, *ex causa finali*; цей жартівник проливає світло на наш час із погляду Страшного суду, і тоді виявляється, що той час дуже добрий, а саме для того, хто хоче якомога сильніше страждати від нестравності життя і не може дочекатися того судного дня. Щопригада, Гартман називас вік, до якого тепер наближається людство, «віком змужніння», – а ним, згідно з його описом, є той щасливий стан, у якому існує лише «добротна посередність» і мистецтво є лише тим, чим «для берлінського біржовика – вечірня витівка», у цьому мистецтві «генії вже не є потребою часу, адже це означало би розкидати перли перел свиньми, або ж тому, що наш час перейшов од стадії, якій личать генії, до більш важливої», а саме до тієї стадії соціального розвитку, на якій кожен робітник «при ро-

315

бочому часі, що залишає йому достатньо дозвілля для інтелектуального вдосконалення, пеле комфортабельне існування». Шахраю з шахраїв, ти висловлюєш туту нинішнього людства, та водночас знаєш, який привид стоятиме наприкінці цього мужнього віку людства як результат того інтелектуального вдосконалення до добротної посередності – відраза. Очевидно ж, що становище цілком жалюгідне, та воно стане ще значно жалюгіднішим, «очевидно ж, що Антихрист охоплює все більше й більше довкола себе», – але так воно *мусить* бути, так воно *мусить* статись, адже тоді ми на найкращому шляху – до відрази до всього існуючого. «Тому – бадьоро вперед шляхом світового процесу, як робітники на Господньому винограднику, бо лише сам процес може привести до спасіння!»

Господній виноградник! Процес! До спасіння! Хто тут не побачить і не почує історичної освіти, яка знає лише слово «ставати», як вона навмисне маскується під пародійну почвару, як вона з-під гротескної маски розповідає про себе саму найнеймовірніші речі! Адже ж чого, власне, вимагає від робітників на винограднику цей останній шахрайський заклик? У якій праці вони мають бадьоро просуватись уперед? Або ж, занитуючи інакше: що ж іще залишається зробити історично освіченому – тому модерному фанатикові процесу, котрий пливе та захлинається в потоці становлення, – щоби колись зібрати врожай тієї відрази, ласу ягоди тієї виноградної гори? Йому не слід нічого робити, а лише далі жити так, як він жив, далі любити те, що він любив, далі ненавидіти те, що він ненавидів, і далі читати газети, які він читав; для нього існує лише Один гріх – жити інакше, ніж він жив. А про те, як він жив, говорить нам із надмірною чіткістю кам'яного письма відома сторінка з надрукованими великим шрифтом тезами, які викликали сліпе захоплення та захоплене шаленство в усіх сучасних освічених «дріжджів»: у цих тезах вони побачили власне виправдання, а саме виправдання в апокаліптичному навітленні. Адже несвідомий пародист вимагав од кожного зокрема «цілковитої самовідданості особистості світовому процесу задля його мети – світового спасіння», або ж іще ясніше та виразніше: «ут-

вердження волі до життя проголошується як попередньо єдиною правильне; адже лише в цілковитій самовідданості життю і його стражданню, а не у боягузливому особистому зреченні та відстороненні можна щось зробити для світового процесу», «прагнення до індивідуального заперечення волі таке саме безглузде та марне, ба навіть іще безглуздіше, ніж самогубство». «Мислячий читач і без подальших натяків зрозуміє, яким чином формуватиметься шведена на них принципах практична філософія, і те, що вона може містити не розлад, а лише цілковите примирення з життям».

Вдумливий читач це зрозуміє, – і невже Гартмана можна було зрозуміти неправильно! І як незмірно кумедно, що його таки зрозуміли неправильно! Чи не мали би сучасні німці бути витонченішими? Одному простосердому англійцеві бракує в них *delicacy of perception*, він навіть наважується сказати, що «*in the German mind there does seem to be something splay, something blunt-edged, unhandy and infelicitous*», – цікаво, чи заперечуватиме це великий німецький пародист? Хоча, за його поясненням, ми наближаємося до «того ідеального стану, в якому людський рід свідомо творитиме свою історію», втім, очевидно, що ми ще доволі далекі від того, можливо, ще ідеальнішого стану, коли людство свідомо читатиме книгу Гартмана. Шойно коли дійде до того, годі жодна людина вже не дозволить словам «світовий процес» 317 шетіти зі своїх уст без посмішки при цьому, адже тоді людина надуватиме той час, коли вона слухала, всотувала чи відштовхувала це пародійне Євангеліє від Гартмана, виановувала, поширювала та канонізувала з усією простакуватістю того «*german mind*», ба навіть «із серйозною гримасою сови», за словами Гете. Але світ мусить рухатись уперед, той ідеальний стан не можна нимріяти, його слід вибороти і злобути, і лише через веселість пролягає шлях до спасіння, до звільнення від тієї незрозумілої серйозності сови. Це буде час, коли людина мудро утримуватиметься від усіх конетрукцій світового процесу або ж навіть від історії людства, час, коли взагалі не зважатимуть на маси, а знову на окремих осіб, котрі утворюють своєрідний міст над розбурханим потоком становлення. Вони не продовжують жолного про-

цесу, а живуть водпочас і поза часом завдяки історії, яка уможливіює таку співдію: вони живуть як республіка геніїв, про яку якось розповідав Шопенгауер: один велет гукас іншому крізь пустельні проміжні простори часів, і триванню величної розмови умів не перешкоджас галас жвавих гномів, котрі вовтузяться під ними. Завдання історії полягає в тому, щоби бути посередницею між ними й відтак знову і знову спонукати до створення великого та наснажувати на це. Ні, мета людства не може лежати в кінці, а лише в його найвищих екземплярах.

Щоправда, наша весела особа заперечус це з допомогою тієї гідної захоплення діалектики, яка рівно настільки ж є справжньою, наскільки гідні захоплення її шанувальники: «Як слабо з поняттям розвитку могло би поєднуватися приписування світовому процесу нескінченної тривалості в минулому, адже тоді будь-який помислений розвиток уже мусив би завершитись, а це все-таки не відповідає дійсності (ну й шельма!), – так само заледве ми можемо визнати за цим процесом нескінченну тривалість у майбутньому: обидва випадки спростували би поняття розвитку до якоїсь мети (ще раз: ну й шельма!) і прирівняли би світовий процес до черпання води Данаїдами. Та остаточна перемога логічного над нелогічним (ну й шельма над шельмами!) за часом мусить збігатись із завершенням світового процесу, зі судним днем». Ні, ясний і насмішливий духу, поки нелогічне ще пануватиме так, як і нині, поки, наприклад, іще можна буде говорити, при загальній згоді на те, про «світовий процес» так, як це робиш ти, – судний день буде ще далеко: адже на цій Землі ще надто весело, ще процвітають деякі ілюзії, як-от ілюзія твоїх сучасників щодо тебе, ми ще не дозріли для того, щоби нас скинули у твоє ніщо, – адже ми віримо, що тут буде ще веселіше, коли почнуть розуміти тебе, нашого незрозумілого Несвідомого. Та якщо, незважаючи на це, відразу насильно запанує над нами, як ти це пророкував твоїм читачам, якщо підтвердиться твій опис твоїх сучасності й майбутнього – а ніхто так не зневажав їх, як це з відразую робиш ти, – то я готовий разом із більшістю в запропонованій тобою формі радо проголосувати за те, щоби наступної суботи рівно о 12-й годині ночі твій

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 9

світ загинув, – і наш декрет може закінчуватися тим, що відзавтра вже не існуватиме жодного часу та не виходитиме жодна газета. Втім, можливо, цього не станеться, і наші декрети виявляться даремними, – ну, тоді нам у будь-якому разі вистачить часу на тарний експеримент. Візьмімо терези і покладімо на одну шальку несвідоме Гартмана, на іншу ж – його світовий процес. Є люди, котрі вірять, що вони обоє заважать однаково: бо на кожній шальці лежать однаково погане слово й однаково добрий жарт. Ба більше, коли зрозуміють жарт Гартмана, тоді вже ніхто не користуватиметься його словами про «світовий процес» інакше, ніж для жарту. І справді, вже давно настав час виступити проти невгамовності історичного чуття, проти надмірного задоволення від процесу коштом буття і життя, проти необдуманого пересування всіх перспектив цілим військом сатирично-злих дотепів; а за автором філософії несвідомого слід визнати ту незмінну заслугу, що йому першому вдалося гостро відчутися кумедне в уявленні про «світовий процес» і дати можливість іншим відчутися це ще гостріше через надзвичайну серйозність його викладу. Для чого існує «світ», для чого існує «людство» – поки що все це взагалі не повинно нас турбувати, хіба що ми хочемо втнути якийсь жарт: адже зухвалість дрібного хробакоподібного людського роду таки є найсмійнішою та найвеселішою річчю на земній сцені; але для чого існуєш ти, окремий? – запитай себе про це, і якщо ніхто не зможе тобі відповісти, то спробуй хоч раз виправдати твоє існування, немов аратегію, ставлячи перед собою якийсь завдання, якусь мету, якусь «заряди», високе та шляхетне «заряди». Хай навіть ти загинеш від цього – я не знаю жодної кращої життєвої мети, як загинути від великого та неможливого, *animaе magnaе prodigus*. Коли ж натомість учення про суверенне становлення, про плинність усіх понять, типів і видів, про відсутність будь-якої кардинальної відмінності між людиною і твариною – вчення, які я вважаю істинними, але смертоносними – закидатимуться в народ зі звичним для нашого часу повчальним запалом протягом ще одного покоління, то нехай ніхто не дивується, коли народ гинутиме через стоїстичну дріб'язковість і нікчемність, через закаменіння та само-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

закоханість, адже спершу розпадається та припиняє існування народ, – тоді на його місці, можливо, на сцені майбутнього постануть системи окремих епоїзмів, братства, метою яких буде грабіжницька експлуатація не-братів, і подібні до них витвори утилітарної підлості. Тож продовжуйте, готуючи ґрунт для цих витворів, писати історію з погляду *мас* і шукати в ній таких законів, які можна було би вивести з потреб цих мас, тобто закони руху нижніх суглинкових прошарків суспільства. Маси, як я гадаю, заслуговують на увагу лише у трьох іпостасях: по-перше, як усе невідразніші копії великих мужів, виготовлені на поганому папері та зі зношених пластин; по-друге, як спротив великим; і врешті, по-третє, як знаряддя великих, – а в усьому іншому хай ідуть до біса і статистики! Хіба статистика доводить існування законів в історії? Законів? Так, вона доводить, наскільки підлою та огидно уніформною є маса, – та невже дію таких сил тяжіння, як дурість, мавнування, любов і голод, слід називати законами? Ну, гаразд, погодьмось, але тоді цим самим устійнюється і наступна теза: наскільки в історії є закони, настільки вони, як і сама історія, не мають ніякої вартості. Але зараз загальношанованим є саме той вид історії, який визнає найбільші спонуки мас найважливішим і найсуттєвішим в історії, а всіх великих мужів – лише найяскравішим проявом, чимось на зразок видимих бульбашок на водяній поверхні. Тут маса мас сама зі себе породити велике, а хаос – порядок, і врешті, звичайно, мас зазвучати гімн на честь творчої маси. Тоді «великим» називатиметься все те, що впродовж тривалого періоду часу рухало такою масою та, як кажуть, було «історичною силою». Але чи не є це насправді зумисною підміною якості кількістю? Якщо неповоротка маса вподобала якусь думку, наприклад, якусь релігійну думку, вперто відстоювала її та перетягала зі століття у століття, тоді й лише тоді винахідник і засновник цієї думки має бути великим? Але чому ж! Найшляхетніше та найвище взагалі не діє на маси; історичний успіх християнства, його історична могутність, незламність і витривалість – усе це, на щастя, нічого не доводить щодо величчя його засновника, адже це, по суті, свідчило би супроти нього, – та

ПРО КОРИСТЬ І ШКОДУ ІСТОРІЇ... РОЗДІЛ 9

між ним і тим історичним успіхом лежить вельми земний і темний прошарок пристрасті, омани, хоті, влади та шани, тривання дії сил імперіум готанум, прошарок, від якого християнство перebrало той земний присмак і все інше земне, що уможливило його тривалість у цьому світі й нібито надало йому стійкості. Велич не повинна залежати від успіху: Демостен також був величний, хоч і не мав ніякого успіху. Найпослідовніші та найширші прибічники християнства завжди радше ставили під сумнів і гальмували, ніж сприяли його світському успіхові, його так званій «історичній могутності»; адже вони зазвичай намагалися стояти поза «світом» і не переймалися «процесом християнської ідеї»; тому більшість із них залишилася цілком невідомою та безіменною для історії. Отже, висловлюючись похристиянськи, регентом світу і майстром успіху та поступу є диявол: він є справжньою енергією всіх історичних сил, і так воно, в найважливішому, буде завжди, хоча це може досить неприємно звучати для вух часу, який звик до обожнення успіху та історичної могутності. Тобто цей час набув уміння саме в перейменуванні речей і здатен перехрестити навіть диявола. Без сумніву, це година великої небезпеки: люди, як видається, близькі до відкриття того, що егоїзм окремих осіб, груп чи мас у всі часи був мажелем історичних рухів; утім, водночас це аж ніяк нікого не турбує, бо навіть визнається законом: віднині егоїзм має бути нашим богом. З цією новою вірою цілком свідомо збираються будувати прийдешню історію на егоїзмі, – тільки це має бути розумний егоїзм, такий, який ставить собі деякі обмеження, щоби закріпитися надовго, такий, який саме для того досліджує історію, щоби пізнати нерозумний егоїзм. Це дослідження навчило нас, що у створюваній світовій системі егоїзму для держави випадає цілком особлива місія: вона має стати патроном усіх розумних егоїзмів, аби захищати їх своєю військовою та поліційною силою від жахливих вибухів нерозумного егоїзму. З цією ж метою й історія – а саме тваринна та людська історія – ретельно вводиться в небезпечні, бо нерозумні народні маси та робітничі верстви, адже знаємо, що одна зернина історичної освіти златна зла-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

мати грубі й тупі інстинкти і пожадання або ж скерувати їх на шлях витонченого егоїзму. In summa: тепер людина, говорячи словами Е. фон Гартмана, «турбується, з огляду на майбутнє, про зручне затишне облаштування на земній батьківщині». Той самий письменник називає такий період «віком змушнення людства» й відтак насміхається з того, що нині називається «мужем», немов під ним розуміють лише протверезілого самолюбця; вочевидь, пророкуючи після такого змушненого віку також прихід відповідного старечого віку, цим самим він лише насміхається з наших сучасних старців: адже він говорить про ту зрілу споглядальність, із якою вони «охоплюють поглядом химерно-бурхливі страждання їхнього минулого життя й осягають марногу попередньої оманливої мети їхніх прагнень». Ні, змушненому віку того хитруватого й історично освіченого егоїзму відповідає вік старечий, який із відразливою хіттю і без гідності чіпляється за життя, і тоді – останній акт, яким

закінчується історичний хід
у забутті, немов дитинство друге,
без зуба, смаку, без очей і всього.

Незалежно від того, чи небезпеки нашого життя і нашої культури походять від цих химерних, беззубих і позбавлених смаку старців, чи від тих так званих «мужів» Гартмана, супроти як одних, так інших будемо зубами відстоювати право нашої юності й у нашій юності невтомно захищати майбутнє від поборників того бачення майбутнього. Та в цій боротьбі також мусимо зробити одне особливо неприємне спостереження: *що надмір історичного чуття, від якого страждає сьогодення, навмисне підтримують, заохочують і використовують.*

Але використовують його проти юності, щоби підігнати її під той повсюдно бажаний зрілий егоїзм, використовують його, щоби зламати природний опір юності просвітницьким, тобто науковомагічним висвітленням того мужнього та водночас такого немужнього егоїзму. Так, ми знаємо, на що здатна історія при її надмірності, це ми знаємо надто добре: викорчувати найсильніші

інстинкти юності – запал, упертість, жертівність і любов. – пригасити її почуття правоти; заглушити або витіснити прагнення повільно дозрівати протилежним прагненням стати якомога швидше готовим, корисним, плідним; заразити сумнівом ширість і зухвалість її почуття; так, вона навіть здатна обманом позбавити юність найкращого привілею – її спроможності у глибокій вірі прищепити собі якусь велику думку і дати їй вирости зі себе до ще більшої. Певний надмір історії здатний на все це, і ми це побачили, – а саме: завдяки тому, що вона, постійно пересуваючи перспективи горизонту, усуваючи оболонку атмосфери, вже не дозволяє людині відчувати й діяти *неісторично*. Тоді людина відступає з нескінченності горизонту до себе самої, в найменшу егоїстичну сферу, і там вона неодмінно в'яне та сохне: можливо, вона стане розумною, та мудрою – ніколи. З нею можна розмовляти, вона бере до уваги факти й уживається з ними, вона не спалахує, метикує і здатна знаходити вигоду, власну чи своєї партії, в чужій вигоді чи невідгоді; вона забуває зайву сором'язливість і так, крок за кроком, перетворюється на Гартманового «мужа» і «старця». Та вона і *має* стати такою, саме це є сенсом нині так щинічно поставленої вимоги «повної самовідданості особистості світовому процесу» – задля його мети, спасіння світу, як нас запевняє той хитрун, Е. фон Гартман. Але напевно чи бажанням і метою тих Гартманових «мужів і старців» є саме спасіння світу, – втім, світ, напевно, був би таки ближчим до спасіння, якби звільнився від цих мужів і старців. Адже тоді би настало царство юності.

10

У цьому місці, згадавши про *юність*, я випукую: «Земля! Земля!» Досить, більш ніж досить тих пристрасних пошуків і блукань темними чужими морями! Тепер, урешті-решт, на обрії з'являється узбережжя: яким би воно не було, ми мусимо там висадитися – навіть найгірша вимушена пристань краща за непевне повернення у безнадійну скептичну нескінченність. Поки що тримаймося за цю землю, вже пізніше ми знайдемо добрі пристані та полегшимо прибуття тим, хто пливатиме за нами.

Небезпечною та захопливою була ця поїздка. Наскільки далекі ми тепер від того спокійного споглядання, з яким спершу стежили за відплиттям нашого корабля. Досліджуючи небезпеки історії, ми найбільше наражали на всі ці небезпеки самих себе; ми самі несемо на собі сліди тих страждань, які в новітній час випали на долю людства внаслідок того надміру історії, і саме цей трактат, непомірністю його критики, незрілістю його людяності, частими переходами від іронії до цинізму, від гордості до скептицизму, зраджує, і цього я не хочу приховувати від себе, свій модерний характер, характер слабкої особистості. І все-таки я довіряю інспіраційній силі, яка на місці генія керує моїм судном, я довіряю *юності*, яка скерувала мене на правильний шлях, примушуючи тепер *протестувати проти історичного виховання сучасного юнацтва* та вимагати, щоби людина передусім училася жити, а вже потім використовувала історію – лише на *службу цьому життю*. Потрібно бути молодим, аби зрозуміти цей протест, але при передчасній сивині нашої теперішньої молоді навряд чи можна бути достатньо молодим, аби відчувати, проти чого тут, власне, протестується. Щоби допомогти, я хочу навести один приклад. Не минуло і століття відтоді, як у Німеччині в окремих молодих людях прокинувся природний інстинкт до того, що називається поезією. Чи можна собі уявити, щоб упродовж поколінь перед тим і в той час ніхто навіть не згадував про те внутрішньо чуже та неприродне для них мистецтво? Ми знаємо протилежне: вони з усіх своїх сил розмірковували, писали, сперечалися про «поезію», з допомогою слів – про слова, слова, слова. Той наступ пробудження слова до життя не став вночас смертю для тих словотворців, а в певному сенсі вони живуть іще й нині; адже, коли вже, як каже Гіббон, не потрібно нічого, крім часу, але багато часу, для того щоби загинув якийсь світ, то також не потрібно нічого, крім часу, але ще значно більше часу, для того щоби у Німеччині, «країні поступовості», загинуло якесь хибне поняття. Принаймні тепер існує, можливо, на сто людей більше, ніж сто років тому, котрі знають, що таке поезія; через сто років, можливо, буде знову на сто людей більше, котрі в міжчассі навчатимуться того, що таке культура, і того, що німці дотепер не мають жодної

культури, як багато вони би не говорили про неї та не пишалися нею. Для них таке загальне задоволення німців їхньою «освітою» виглядатиме таким самим неймовірним і кумедним, як для нас колишнє визнання Готшеда класиком або Рамлера – німецьким Піндаром. Можливо, вони вирішать, що ця освіта була чимось на зразок знання про освіту, до того ж доволі хибним і поверховим знанням. Хибним і поверховим тому, що мирилася зі суперечністю між життям і знанням, тому, що взагалі не бачила того, що характерне для освіти справді культурних народів: що культура може вирости і розквітнути лише з життя; тоді як у німців її прищиплюють, як паперову квітку, або ж поливають цукровою патокою, а тому вона завжди мусить залишатися брехливою та безплідною. Втім, німецьке виховання молоді відштовхується саме від цього хибного та безплідного поняття культури: загалом, його метою, помисленою досить чисто й піднесено, є не вільна освічена людина, а вчений, людина науки, до того ж якомога швидше придатна для використання людиною науки, котра розташовується збоку від життя, щоби його краще пізнати; результатом такого виховання, з цілком емпірично-загального погляду, є історично-естетичний освітницький філістер, зарозумілий і самовпевнений базіка про державу, церкву та мистецтво, *sensopium* для тисяч різноманітних відчуттів, ненаситний шлунок, який усе ж не знає, що таке сильні голод і спрага. Те, що виховання з такою метою і з таким результатом протиприродне, відчуває тільки ще не сформована в ньому людина, відчуває лише інстинкт юності, тому що вона, юність, іще володіє інстинктом природи, який штучно та насильно відразу ж ламає те виховання. А хто хоче зламати вже саме це виховання, той мусить допомогти молоді отримати слово, той мусить чіткістю понять освітити шлях її несвідомого спротиву та зробити його свідомим і голосно промовленим. Але як досягти такої незвичної мети?

Передусім, зруйнувавши один забобон – віру в *необхідність* тієї виховної операції. Адже гадають, що не існує жодної іншої можливості, крім саме нашої нинішньої вкрай жалюгідної дійсності. Якби хтось із огляду на це переглянув літературу останнього десяти-

ліття, присвячену вищій шкільній освіті й вихованню, то він, на його неприємний подив, усвідомив би, наскільки одноманітними. при всіх коливаннях пропозицій, при всій гостроті суперечностей, є думки стосовно наміру виховання, наскільки бездумно
 327 приймається дотеперішній результат – «освічена людина» – в її теперішньому розумінні необхідного та розумного фундаменту всього подальшого виховання. Але той монотонний канон міг би звучати приблизно так: молода людина повинна починати зі знання про освіту, навіть не зі знання про життя й аж ніяк не зі самого життя та пережиття. І це знання про освіту навіюють або прищеплюють юнакові як знання історичне; тобто його голову наповнюють неймовірною кількістю понять, виведених із вельми опосередкованого знайомства з минулими епохами та народами, а не з безпосереднього споглядання життя. Його прагнення самому щось пізнати й відчути в собі, як зростає цілісна жива система власного досвіду, – таке прагнення присипляють і немов задурманюють ілюзією того, що протягом кількох років можна буде підсумувати в собі найвищий і найдивовижніший досвід давніх, а саме найвизначніших епох. Це саме той безглуздий метод, який веде наших молодих образотворців до мистецьких виставок і галерей, а не в робітню майстра і, передусім, не в єдину робітню єдиної майстрині – природи. Так, ніби можна було би протягом швидкоплинної прогулянки історією перебрати у минулих часів їхні вміння та майстерність, той справжній життєвий урожай! Так, ніби саме життя не є ремеслом, якого мусимо невпинно вчитися від самих основ і нещадно вправлятися, аби не дозволити пролізти партачам і базікам!

Платон вважав необхідним, аби перше покоління його нового суспільства (в досконалій державі) виховувалося з допомогою потужної *вимушеної брехні*: діти мали би привчатися вірити в те, що всі вони вже деякий час жили у стані сну під землею, де їх ліпив і формував майстер природної робітні. Неможливо бунтувати проти такого минулого! Неможливо протидіяти творінню богів! Незламним законом природи має вважатися таке: хто народився філософом, той має золото у своєму тілі, хто захисником – лише срібло.

кто робітником – то залізо чи мідь. Як неможливо змішати ці метали, пояснює Платон, так має бути неможливим усунення та руйнування кастового порядку: віра в *aeterna veritas* цього порядку є фундаментом нового виховання, а відтак і нової держави. Подібно також і сучасний німець вірить нині в *aeterna veritas* свого виховання, свого виду культури, – та все ж ця віра згине, як загинула би Платонова держава, коли вимушеній брехні колись протиставиться *вимушена істина*: що німець не має жодної культури, бо він узагалі не може її мати через своє виховання. Він хоче мати квітку без кореня та стебла, тож його бажання марні. Це проста істина, неприємна та brutальна, справжня вимушена істина.

Та на цій вимушеній істині мусить бути виховане *наше перше покоління*; звичайно ж, воно найбільше страждатиме від неї, алже муситиме з її допомогою виховати само себе, до того ж само себе проти себе самого, виробити нові звички та природу замість старих попередніх звичок і природи, тож воно могло би промовити до себе давньоіспанською: «*Defienda me Dios de tu*» – «захисти мене, Боже, від мене», тобто від уже прищепленої мені природи. Воно мусить крапля по краплі сносити ту істину, як гіркі та сильні ліки, і кожен зокрема з цього покоління мусить подолати себе, щоб оголосити собі вирок, який йому було б уже легше стерпіти у вигляді загального вироку всьому часу: ми не освічені, що більше, ми ніпсуті для життя, для справжнього та простого бачення і слухання, для щасливого оволодіння ближнім і природним і дотепер усе ще не маємо навіть фундаменту якоїсь культури, бо самі не переконані в тому, що маємо в собі справжнє життя. Розкришені та розламані, загалом напівмеханічно розкладені на внутрішнє і зовнішнє, засіяні поняттями, паче драконовими зубами, творимо понятійних драконів, до того ж страждаємо від хвороби слів і не довіряємо жодному власному почуттю, допоки воно не проітем-цельоване словом, – як така нежива та все ж неймовірно рухлива понятійна і словесна фабрика, можливо, я ще маю право сказати про себе «*cogito, ergo sum*», але не «*vivo, ergo cogito*». Мені гарантоване порожнє «буття», але не наповнене та квітуче «життя»; моє первинне відчуття є для мене запорукою лише того, що я мис-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

ляча, а не жива істота, що я не animal, але – щонайбільше – cogitaі.
«Спершу подаруйте мені життя – тоді я вже створю вам із нього культуру!» – так вигукує кожен окремих представник цього покоління, і за цим вигуком усі вони впізнають один одного. Хто ж подарує їм це життя?

Жоден Бог і жодна людина – лише їхня власна юність: звільніть її від кайданів, і з нею ви звільните життя. Адже ж воно тільки лежало приховане у в'язниці, воно ще не всохло та не відмерло – запитайте самі себе!

Та воно нездужас, це розкуте життя, і потребує лікування. Воно важко хворе багатьма недугами і страждає не лише від спогаду про кайдани – воно страждає від того, що нас тут стосується насамперед, – від *історичної хвороби*. Надмір історії підірвав пластичну силу життя, воно вже не вміє послуговуватися минулим як поживною їжею. Хвороба ця жахлива, та все-таки! Якби юність не володіла провидницьким даром природи, то ніхто би не знав, що це хвороба і що рай здоров'я втрачено. Та сама юність із допомогою цілющого інстинкту тієї ж природи здогадується також про те, як можна знову здобути цей рай; вона знає бальзами та ліки від історичної хвороби, від надміру історичного, – як же вони звуться?

330 Втім, не дивуймося, бо це назви отрути: протиотрути від історичного називаються *неісторичне та надісторичне*. З цими назвами ми повертаємося до початків нашого міркування та до його вмиротворення.

331 Словом «неісторичне» я позначаю мистецтво та могутність здатності *забувати* і замикати себе в обмеженому *горизонті*; «надісторичним» я називаю сили, які переводять погляд від становлення на те, що надає існуванню характеру вічного та незмінного, на *мистецтво та релігію*. Наука – оскільки саме вона говорила би про отрути – бачить у тій могутності, в тих силах ворожі сили та могутність; адже вона вважає істинним і правильним, а отже, науковим лише той спосіб бачення речей, який скрізь помічас постале, історичне, а ніде – існуюче, вічне; вона живе у внутрішній суперечності з етернізаційними силами мистецтва та

релігії, так само як і ненавидить забуття, ту смерть знання, як і намагається усунути всі обмеження горизонту і кидає людину в нескінченно-необмежене море світових хвиль пізнаного становлення.

Аби тільки вона могла там жити! Як міста руйнуються та спустошуються під час землетрусу, а людина тільки боязко й абияк зводить свій дім на вулканічному ґрунті, так і саме життя занепадає, стаючи слабким і гнітючим, коли під впливом науки *розхиляються основи понять* і це позбавляє людину фундаменту її певності та спокою, віри у тривке та вічне. Чи тепер життя має панувати над пізнанням, над наукою, чи пізнання – над життям? Яка з цих сил вища та вирішальна? Ніхто не сумніватиметься: життя – вища, панівна сила, – адже пізнання, яке би зруйнувало життя, знищило б і себе разом із ним. Життя – це передумова пізнання, а тому останнє так само зацікавлене у збереженні життя, як і кожна істота – у продовженні власної екзистенції. Таким чином, наука потребує вищого нагляду та контролю; *вчення про здорове життя* ставить себе поряд із наукою; і одна з тез цього вчення про здоров'я могла би звучати так: неісторичне та надісторичне є природними протиотрутами від перенасичення життя історичним, від історичної хвороби. Цілком імовірно, що ми, історично хворі, будемо змушені страждати й від протиотрут. Але те, що ми від них страждатимемо, не є жодним доказом проти правильності обраного способу лікування.

І в цьому я розпізнаю місію тієї *юності*, того першого покоління ратників і змійборців, яке йде в авангарді щасливішої та кращої освіти і людяності, не маючи з цих майбутнього щастя і прийдешньої краси нічого, крім багатообіцяючого передчуття. Ця юність страждатиме водночас як від цієї недуги, так і від протиотрут, – і все ж вона вірить, що має право похвалитися міцнішим здоров'ям і взагалі справжнішою природою, ніж попередні покоління, освічені «мужі» та «старці» сучасності. Але її місія – захитати ті поняття «здоров'я» та «освіти», які має сучасність, і викликати зневагу та ненависть до таких гібридних понять-потвор; а найпевнішою ознакою її власного міцнішого здоров'я має бути саме те, що вона,

ця юність, не користується для означення своєї сутності жодним поняттям, жодним партійним словом із тих словесних і понятійних монет, які перебувають в обігу сучасності, а підлягає лише одній силі, яка діє в ній, яка бореться, відбирає, розділяє, і тому завжди піднесеному життєвому чуттю в кожную добру годину. Можна поставити під сумнів те, що ця юність уже має освіту, але для якої юності це було би закидом? Їй можна закинути грубість і нестримність, але вона ще не досить стара та мудра, щоби стримувати себе: однак їй і не потрібно передовсім претендувати на якусь готову освіту і захищати її, і вона насолоджується всіми втіхами – привілеями юності, особливо привілеєм відважної невиваженої чесності й натхненної втіхи від надії.

Про них, сповнених надії, я знаю, що всі ці загальники вони візьмуть близько до серця та з допомогою їхнього дуже особистого досвіду перекладуть мовою особистого вчення; інші ж нехай не бачать нічого, крім закритих посудин, які можуть виявитися навіть порожніми; доки вони колись несподівано на власні очі пересвідчатися, що посудини були наповнені та що випадки, вимоги, життєві пориви, пристрасті лежали тісно припасовані в цих загальниках, які, втім, не могли тривалий час бути повністю прихованими. Вказуючи цим скептикам на час, який усе виставляє на світло, я насамкінець звертаюся до тієї спільки обнадіяних, аби розповісти їм, із допомогою алегорії, про хід і перебіг їхнього зцілення, їхнього порятунку від історичної хвороби, а відтак і про їхню власну історію до того моменту, коли вони знову стануть досить здоровими, щоби почати по-новому займатись історією та під орудою життя користуватися минулим у тому потрібному сенсі, тобто монументальному, антикварному або критичному. На той момент вони будуть більшими невігласами, ніж «освічені» сучасності; адже вони багато забудуть і навіть узагалі втратять будь-яке бажання шукати те, що передусім хотіли би знати ті освічені; їхніми ознаками, з погляду тих освічених, будуть саме їхня «неосвіченість», їхня байдужість і закритість до багатьох чого відомого і навіть до чого доброго. Та вони, в тому кінцевому пункті їхнього зцілення, стануть знову *людьми* та перестануть бути людиноподібними агрега-

тами – а це вже немало! Це все ще сподівання! Чи не радіють при цьому ваші серця, ви, обнадіяні?

І як ми дійдемо до тієї мети? – запитасте ви. На початку вашої подорожі до неї Дельфійський Бог вигукує вам услід: «Пізнай самого себе». Це важкі слова: адже той Бог, за словами Геракліта, «не приховує та не проголошує, а лише вказує». На що ж указує він вам?

Були століття, коли греки наражалися на ту саму небезпеку, яка загрожує і нам, а саме: загинути від затоплення чужим і минулим, від «історії». Вони ніколи не жили в гордій недоторканності, – що більше, їхня «освіта» тривалий час була хаосом іноземних, семітських, вавілонських, лідійських, єгипетських форм і понять, а їхня релігія – справжнім змаганням богів усього Орієнту: подібно до того, як тепер «німецька освіта» і релігія є хаосом боротьби всього закордоння, всієї давнини, що вирує сам у собі. Та все ж еллінська культура не стала жодним агрегатом, завдяки тому аполлонійному вислову. Греки вчилися поступово *організовувати хаос*, повернувшись, за дельфійським ученням, до себе самих, тобто звернувшись до власних справжніх потреб і змусивши відмерти несправжні. Таким чином, вони знову запанували над собою; вони не довго залишалися перевантаженими спадкоємцями й епітонами всього Орієнту; після виснажливої боротьби зі собою вони стали, через практичне витлумачення того вислову, найшасливішими збагачувачами та примножувачами успадкованого скарбу і первістками та зразками для всіх прийдешніх культурних народів.

Це алегорія для кожного з нас: кожна людина має організувати хаос у собі, повернувшись до своїх справжніх потреб. Її чесність, старанний і правдивий характер мають колись збунтуватися проти того, що їй постійно доводиться лише повторювати, шитися на чужих прикладах, когось наслідувати; тоді вона починає розуміти, що культура може бути чимось іншим, аніж *декорацією життя*, тобто в основі своїй завжди лише владанням і маскуванням, адже всі прикраси приховують прикрашуване. Таким чином, їй відкриється грецьке поняття культури – на відміну від

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II

романського – поняття культури як нової покращеної *physis*, без поділу на внутрішнє та зовнішнє, без удавання та конвенції, культури як згоди між життям, мисленням, видимістю і волінням. Таким чином, вона з власного досвіду навчиться того, що грекам вдалося перемогти всі інші культури завдяки вищій силі *звичасвої* природи та що кожне примноження істинності мусить також бути підготовчим сприянням *істинній* освіті, навіть якщо ця істинність іноді серйозно шкодить такій шанованій нині освіченості, навіть якщо вона може призвести до занепаду всієї декоративної культури.

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ

337

Третя частина:

**ШОПЕНГАУЕР
ЯК ВИХОВАТЕЛЬ**

ВСТАНОВИТИ

1 *«Люди мають схильність до лінії»* – це була перша з багатьох фраз, які він сказав.

337

Один мандрівник, котрий бачив багато країн, народів і кілька континентів і котрого запитали, які людські риси він завжди й усюди зустрічав, відповів: «Люди мають схильність до лінії». Дехто подумає, що правильніше та відповідніше було би сказати: «Усі вони боягузливі». Вони ховаються за звичаями та гадками. По суті, кожна людина добре знає, що вона єдина, унікальна у світі і що жоден, навіть найрідкісніший випадок удруге не сполучить разом таке дивовижно-барвисте розмаїття в єдності, якою вона є; вона це знає, та приховує, як нечисте сумління, – але чому? Зі страху перед сусідом, котрий вимагає конвенції та сам нею ж укривається. Але що ж примушує кожного боятися сусіда, думати і чинити по-стадному і не радіти з власної самості? У небагатьох, рідкісних, випадках це, можливо, сором'язливість. Але переважно це любов до зручності, інертність, коротко: та схильність до лінії, про яку говорив мандрівник. Він був правий: люди більше ледачі, ніж боязкі, й найбільше вони бояться саме ускладнень, якими б обтяжили їх безумовна щирість і оголеність. Лише митці ненавидять цю розслаблену ходу на запозичений лад, ці заяложені погляди і розкривають тасмницю – нечисте сумління кожного, – тезу про те, що кожна людина є унікальним чудом; вони наважуються показати нам людину, котра в кожному порусі м'яза є сама собою, сдиною, ба більше – що вона в цій суворій послідовності своєї унікальності прекрасна та гідна замилювання, нова та неймовірна, як кожне творіння природи, й аж ніяк не нудна. Якщо великий мислитель зневажає людей, то він зневажає їхню ледачість: адже саме через неї вони виглядають байдужими, як фабричні вироби, не вартими спілкування та повчання. Людині, котра не хоче належати до маси, потрібно лише перестати бути ледачою щодо себе; їй варто іти за закликом власного сумління: «Будь сама собою! Все, що ти зараз робиш, думаш, жадаєш, – це не ти».

338

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

Кожна юна душа чує цей заклик улень і вночі та здригається при цьому; адже вона перелчуває споконвіку призначену для неї міру щастя, коли вона думає про своє справжнє звільнення. – проте цього щастя вона ніяк не зможе здобути доти, доки сама скована лашюгами гадок і страхів. Але наскільки безпорадним і безсенсаєвим може стати життя без цього звільнення! У природі не існує жодної нуднішої та огиднішої істоти за людину, котра розминулася з її генієм і тепер мусить розглядатися праворуч і ліворуч, назад і скрізь. Урешті, на таку людину вже не можна і нападати, оскільки вона є лише зовнішньою, позбавленою ядра оболонкою, гнилим, вифарбуваним, роздутим убранням, прикрашеним привидом, який не може викликати страху, а також, без сумніву, ніякого співчуття. І якщо про ледачого правильно кажуть, що він убиває час, то слід серйозно турбуватися про те, що той період часу, який своє щілення вбачає в поглядах загалу, тобто у приватних лінощах, таки і справді коли-небудь уб'ють: я маю на увазі, що його буде викреслено з історії справжнього звільнення життя. Наскільки великою має бути огида прийдешніх поколінь, коли ті займатимуться спадком того періоду, яким керували не живі люди, а здатні публічно розмірковувати люди-примари; з цієї причини нап час, можливо, видаватиметься якомусь далекому прийдешньому світові найтемнішим і найнєвідомішим, бо найменш людяним відрізком історії. Я їду новими вулицями наших міст і думаю, що на місці всіх цих жахливих будинків, які звів для себе рїд публічно мислячих, уже через столїття нічого не залишиться і що тоді, напевно, будуть спростовані також погляди тих, хто спорудив ці будинки. Натомість якими сповненими сподівань можуть бути всі ті, хто не вважає себе мешканцями цього часу; адже якби вони були ними, то сприяли б убивству свого часу та й загинули би разом із ним, – хоча вони більше хочуть оживити цей час, аби жити в ньому далі.

Та навіть якщо майбутнє і не залишало би пам'яті жодної надії, – те наше дивне існування саме в цьому «тепер» найсильніше заохочує нас до того, щоби жити за власними міркою і законом, – той непояснюваний факт, що ми живемо саме нині й усє ж мали необмежену кількість часу, щоби виникнути, що ми не володіємо нічим

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ І

шим, окрім того коротенького «ніні», й у ньому мусимо показати, для чого та чому ми виникли саме тепер. Ми маємо самі перед собою відповідати за наше існування; тож будьмо також справжніми керманічами цього існування та не допустімо, щоби наша екзистенція була подібною до бездумної випадковості. З цим існуванням нам слід бути відважнішими та ризикованішими, – тим паче, що ми завжди його втрачаємо, як у найгіршому, так і в найкращому випадку. Навіщо ж тоді триматися за цей клантик землі, ш це ремесло, навіщо прислухатися до того, що скаже сусід? Це так містечково – зв'язувати себе тими поглядами, які вже за кількасот миль ні до чого не зобов'язують. Орієнт і Окцидент є лише крейдяними смугами, які хтось вимальовує перед нашими очима, щоб обдурити нашу боязливність. «Я хочу спробувати досягти свободи», – говорить собі юна душа, і невже цьому може завдати те, що дві нації випадково ненавидять і поборюють одна одну, або ж що море лежить між двома частинами суші, або що довкола неї навчають релігії, яка ще пару тисяч років тому не існувала. Усе це – не ти, говорить вона сама до себе. Ніхто не зможе збудувати тобі моста, яким саме ти маєш перейти через течію життя, ніхто, крім тебе самої. Щоправда, існує незліченна кількість стежинок, і мостів, і напівбогів, які хочуть перенести тебе через цю течію; та лише ціною твоєї самої: ти віддаєшся в заставу й утрапиш себе. У світі є один-єдиний шлях, яким не може йти ніхто, крім тебе: куди ж він веде? Не запитуй, іди ним. Хто ж це сказав: «Людина ніколи не піднімається вище, ніж тоді, коли вона не знає, куди ще може завести її шлях»?

340

Але ж як ми знову знаходимо себе? Як може людина знати себе? Вона є річчю темною та прихованою; і якщо заєць має сім п'якур, то людина, навіть обдерши себе сім разів по сімдесят, усе-таки не зможе сказати: «Тепер це насправді ти, а вже не оболонка». До того ж це така нестернна та небезпечна затія – в такий спосіб розкопувати себе та силоміць опускатись у шахту своєї сутності найкоротшим шляхом. Як легко при цьому вона ранить себе настільки, що вже жоден лікар не може її зцілити. А крім того, яка в цьому потреба, шже все і так свідчить про нашу сутність: наші дружба та ворожне-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

ча, наші погляд і потиск руки, наші пам'ять і те, що ми забуваємо, наші книги і те, що виїшло з-під нашого пера. Та для проведення найважливішого досліджу є такий засіб. Нехай юна душа озирнеться на своє життя із запитанням: що ти дотепер по-справжньому любила, що приваблювало твою душу, що опановувало та водночас опасаєшляувало її? Вистав у ряд перед собою ці предмети захоплення, і вони, можливо, покажуть тобі, через їхні сутність і послідовність, закон, головний закон твоєї справжньої самості. Порівняй ці предмети, подивися, як один доповнює інший, розширює, перевершує, прояснює, як вони утворюють драбину, якою ти дотепер здіймався до себе самого; адже твоя справжня сутність не лежить глибоко прихована в тобі, а не змірно високо над тобою або ж, принаймні, над тим, що ти зазвичай сприймаєш як своє «я». 341 Твої справжні вихователі та наставники розкривають тобі те, що є справжнім прасенсом і основним матеріалом твоєї сутності, щось, що не піддається вихованню та формуванню, але у будь-якому разі важко доступне, скуте, паралізоване: твої вихователі не можуть бути ніким іншим, як твоїми визволителями. Це і є тасмниця всієї освіти: вона не дає штучних кінцівок, воскових носів, окулярів, – те, що може дати ні дари, є лише карикатурою освіти. Вона ж є звільненням, видаленням усіх бур'янів, відпадків, червів, які хочуть напасти на тендітні зародки рослин, витокотм світла і тепла, ніжним крапотінням нічного дощу, вона є наслідуванням і обожненням природи там, де ця природа налаштована по-материнськи та милосердно, вона є довершенням природи там, де запобігає жорстоким і немилосердним нападам цієї природи та звертає їх на добре, накидаючи запону на вияви її нематеринської налаштованості й сумної нерозсудливості.

Звичайно, існують також інші засоби віднайти себе, прийти до тям після оглушення, в якому зазвичай зависає людина, як у якійсь темній хмарі, втім, я не знаю жодного кращого засобу, ніж згадати про своїх вихователів і наставників. Отож, я хочу нині згадати про одного вчителя та вихователя, котрим я можу похвалитись – *Артура Шопенгауера*, – щоби згодом згадати про інших.

2

Якщо я хочу описати те, якою подією став для мене той перший погляд, кинутий на твори Шопенгауера, то я мав би трохи спинитися на одному уявленні, яке в моїй юності було таким частим і наполегливим, як жодне інше. Коли я раніше пілком вільно віддавався своїм бажанням, то гадав, що доля перебере на себе ті жахливі зусилля та зобов'язання виховувати самого себе: завдяки тому, що я вчасно знайду собі як вихователя філософа, справжнього філософа, котрому можна буде підпорядковуватися без подальших роздумів, оскільки йому можна буде довіряти більше, ніж самому собі. Тоді я запитував себе: що то були б за принципи, за якими він би виховував тебе? І я став розмірковувати про те, що він сказав би про ці дві максими виховання, які набули поширення в наш час. Одна з них вимагає того, щоби вихователь швидко розпізнав притаманну його вихованцям здатність і тоді спрямував саме туди всі сили, соки й усе сонячне світло, щоби допомогти досягти справжньої зрілості та плідності тій одній чесноті. Друга ж максима хоче того, щоби вихователь залучив усі навичні сили, заопікувався ними та поєднав їх у гармонійному співвідношенні. Але чи потрібно того, хто має визначену схильність до ювелірного мистецтва, примушувати займатися музикою? Невже ми повинні визнати правим батька Бенвенуто Челліні, який штовхав і штовпу примушував свого сина до «милого різка», тобто до того, що син називав «проклятим свистом»? При таких сильних і искраво виражених обдаруваннях ми, звичайно ж, не назвемо це правильним; а отже, можливо, і ту максиму гармонійного вишколу слід було би застосовувати лише щодо слабших натур, у котрих хоч і сидить ціле гніздо потреб і пахилів, але вони, загалом і кожне зокрема, не мають великого значення? Та де взагалі ми знайдемо гармонійну цілісність і багатоголосе співзвуччя в Одній натурі, де гармонія вражає нас більше, ніж саме в таких людях, яким був Челліні, в котрих усе – пізнання, прагнення, любов, ненависть – тижіє до якогось центру, якоїсь кореневої сили, і де саме через примусову і панівну перевагу цього живого центру вибудовується гармонійна система рухів туди і сюди, вгору й вниз? Отож, обидві

342

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

максими, можливо, взагалі не суперечать одна одній? Можливо,
343 одна з них лише говорить, що людина повинна мати якийсь центр,
а друга – що вона також мусить мати периферію? Той філософ-
вихователь, котрого я собі вимріяв, напевно, зумів би не лише
відкрити центральну силу, але і запобігти її руйнівній дії супроти
інших сил, – що більше, завданням його виховання, як я гадав.
було би перебудувати людину на живу рухливу сонячну та плане-
тарну систему і розпізнати закон її вищої механіки.

У міжчассі мені бракувало такого філософа, і я випробовував то
те, то се; я побачив, як жалюгідно ми, модерні люди, виглядаємо
порівняно з греками та римлянами, хоча би з огляду на серйозне та
чітке розуміння завдань виховання. З такою потребою в серці мож-
на пройтися по всій Німеччині, особливо по всіх університетах, і
не знайти того, що шукаєш; тут-бо залишаються незадоволеними
значно нижчі та простіші бажання. Наприклад, якби хтось із-поміж
німців серйозно захотів би вивчитися на промовця або якби хтось
мав намір відвідувати школу письменства, то ніде би не знайшов
майстра та школи: тут, здається, ще нікому не прийшла до голови
думка, що промовляння та писання є мистецтвами, яких не мож-
на набути без турботливого керівництва і років ретельного на-
вчання. Та ніщо не зраджує зарозуміле самовдоволення сучасників
так виразно і ганебно, як та почасти скнарна, почасти бездумна
убогість їхніх вимог до вихователів і вчителів. Чим лише не задо-
вольняються навіть наші найвишуканіші та найосвіченіші люди,
щоби тільки воно називалося домашнім учителем; яке тільки збо-
рище кручених голів і застарілих установ не визнають часто гімна-
зією та вважають добрим; чим лише ми всі не задовольняємося як
найвищим освітнім закладом, університетом; якими провідника-
ми, якими інституціями – при такій складності завдання вихова-
ти людину з людини! Навіть той високо поціновуваний спосіб, у
який німецькі вчені підходять до науки, показує передусім те, що
344 вони при цьому думають більше про науку, ніж про людяність, що
вони, як заблукала юрба, вчаться приносити себе її у жертву, щоби
знову втягувати нові покоління в це жертвування. Стосунки з на-
укою, якщо вони не керуються та не обмежуються жодною вищою

ШОЛЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 2

виховною максимою, а тільки все більше й більше розковуються,гідно з принципом «чим більше, тим краще», для вчених такі самі шкідливі, як і економіко-теоретичний принцип «laissez faire» – для звичаєвості цілих народів. Хто ж іще знає, як складно виховати вченого, не відмовившись при цьому від його людяності, не виснаживши її, – і все-таки цю складність можна побачити очима, звернувши увагу на численні екземпляри, котрі через бездумне та передчасне присвячення себе науці стали кульгавими і горбати-ми. Утім, є ще важливіше свідчення відсутності будь-якого вищого виховання, важливіше та небезпечніше, але, передусім, значно шкідливіше. Якщо відразу ж очевидно, чому тепер не можна виховати промовця, письменника – адже для них немає вихователів; якщо майже так само очевидно, чому тепер учений мусить бути покрученим і дивакуватим – адже його має виховувати наука, тобто нелюдяна абстракція, – то, врешті, постає запитання: де, власне, серед наших сучасників є для нас усіх, учених і невчених, наші та простолюду, наші моральні зразки і знаменитості, видиме втілення всієї творчої моралі цього часу? Куди, власне, поділись усі ті роздуми над звичаєвими питаннями, які в усі часи турбували-таки кожне шляхетніше розвинуте товариство? Уже немає жодних таких знаменитостей і роздумів; насправді ми проживаємо усцідкований капітал звичаєвості, який накопичили наші предки і який ми вміємо лише розтринькувати, а не примножувати; про такі речі в нашому суспільстві або ж не говорять узагалі, або ж – із 345 штуралістичною несправністю і недосвідченістю, які викликають отиду. Тому так сталося, що наші школи й учителі просто не беруть до уваги звичаєве виховання або ж обмежуються формальностями, – і «чеснота» є словом, при якому вчителі й учні вже нічого не можуть собі уявити, старомодним словом, при якому посміхались – і погано, коли не посміхатимуться, адже тоді лицеміритимуть.

Повнезнення цієї квоності й падіння всіх моральних сил важке та шлутане; все-таки ніхто з тих, хто бере до уваги вплив переможного християнства на звичаєвість нашого старого світу, не зможе не помітити зворотної дії християнства переможеного – його все

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

більш імовірного жеребу в наш час. Християнство настільки перевершило, завдяки висоті свого ідеалу, античні моральні системи та природність із її повсюдним рівномірним пануванням, що ми стали несприйнятливими щодо неї та гидуємо нею; але надалі, хоча ми все ще й розпізнавали краще та піднесеніше, та, проте, вже не були здатні на це, вже не могли повернутися до доброго та високого, а саме до тієї античної чесноти, як би ми того і не бажали. У цьому коливанні між християнським і античним, між заляканою або брехливою християнськістю звичаю і таким самим пригніченим і боязким наслідуванням античності живе модерна людина і почувається при цьому зле; успадкований страх перед природним і знов оновлена привабливість цього природного, прагнення знайти десь опору, безсилля її свідомості, яка хитається між добрим і кращим – усе це породжує неспокій, спантеличення в модерній душі, яке прирікає її на безпліддя та безрадісне буття. Ніколи не було такої потреби в моральних вихователях і ніколи не було більш неймовірним їх віднайдення; у часи, коли лікарі найнеобхідніші – при великих епідеміях – вони водночас перебувають у найбільшій небезпеці. Адже ж де лікарі модерного людства, котрі самі стоять на своїх ногах так міцно та здорово, що могли би тримати ще когось іншого і вести його за руку? На найкращих особистостях нашого часу лежать якісь затьмарення й отупіння, вічне невдоволення боротьбою між удаванням і щирістю, яка триває в їхніх грудях, невпевненість у довірі до самих себе – через що вони стають цілком нездатними бути водночас дороговказами та вихователями для інших.

Отож, насправді я надто далеко зайшов у своїх бажаннях знайти справжнього філософа як вихователя, котрий зміг би підняти мене над вадами, якщо це вади часу, та знову навчити бути *простим і чесним* у мисленні й житті, тобто бути невчасним у найглибшому сенсі цього слова; адже людина стала тепер такою різноманітною та складною, що вона мусить стати нечесною, якщо взагалі хоче говорити, висувати якісь твердження та жити згідно з ними.

У такій скруті, при таких потребах і бажаннях я познайомився зі Шопенгауером.

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 2

Я належу до тих читачів Шопенгауера, котрі, прочитавши його першу сторінку, з певністю знають, що прочитають усі сторінки та прислухатимуться до кожного слова, яке він колись сказав. У мене відразу ж з'явилася довіра до нього, і вона ще й зараз така сама, як і дев'ять років тому. Я розумів його так, наче він писав для мене: висловлюючись зрозуміло, але нескромно та легковажно. Це пояснює те, що в нього я не знайшов жодного парадоксу, хоча подекуди – якісь дрібні помилки: адже чим є парадокси, як не твердженнями, які не породжують жодної довіри, бо автор сам висловлював їх без справжньої довіри, бо він хотів ними похизуватися, звабити й узагалі вилати себе за когось? Шопенгауер ніколи не хоче видаватися: адже він пише для себе, нікому не подобається бути обдуреним, а найменше – філософові, котрий навіть встановлює собі закон: не обманюй нікого, навіть і самого себе! Не користуйся навіть тим люб'язним суспільним обманом, який приносить зі собою майже кожна бесіда і який письменники наслідують майже несвідомо; це менше – свідомим обманом промовця з трибуни та мистецькими засобами риторики. Але Шопенгауер говорить зі собою, – або ж, якщо ми волимо уявляти собі якогось слухача, то уявімо сина, якого напучує батько. Це щира, проста, добродушна промова перед слухачем, котрий слухає з любов'ю. Нам бракує таких письменників. Могу не добре самопочуття промовця охоплює нас із першим звуком його голосу: ми відчуваємося подібно до того, коли заходимо в гірський ліс, ми глибоко дихаємо і раптово знову відчуваємося добре. Тут, як ми відчуваємо, завжди однаково цілюще повітря; тут якісь неповторні розкутість і природність, притаманні людям, котрі є господарями у своєму внутрішньому домі, до того ж – дуже багатому домі, – на противагу тим письменникам, котрі самі найбільше дивуються тоді, коли вони якось були натхненними і тому їхня промова отримала щось неспокійне та про-природне. Так само ж мало, коли говорить Шопенгауер, ми згадуємо про вченого, котрий від природи має нерухомі та невправні кінцівки і є вузькогрудим, а тому крокує незграбно, ніяково або бундючно; тоді як, з іншого боку, шорстка, дещо ведмежа душа Шопенгауера вчить не так побиватися за глущкістю і придворною

347

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

граційністю добрих французьких письменників, як нехтувати ними, й ніхто не знайде в нього підробної, наче посрібленої, влавної французькості, до якої так прагнуть німецькі письменники. Висловлювання Шопенгауера дещо нагадують мені подекуди Гете, а крім нього – жодні інші німецькі взірці. Адже він уміє глибоке висловлювати просто, захопливе – без риторики, суто наукове – без педантизму, – тож у якого німця він міг би цього навчитися? Також він звільнений від вишуканої, надто рухливої та – дозвольте сказати – доволі ненімецької манери Лессінга, – це велика заслуга, адже Лессінг у царині прозового викладу є, серед німців, найзвабливішим автором. І, щоби відразу сказати найвище з того, що я можу висловити про його спосіб викладу, я вживаю щодо нього його ж вислів: «Філософ мусить бути дуже чесним, аби не застосовувати жодних поетичних і риторичних допоміжних засобів». Те, що чесність є чимось значущим, ба навіть чеснотою, в епоху панування публічних поглядів, звичайно, належить до приватних переконань, які є забороненими; і тому не буде похвалою для Шопенгауера, а лише його характеристикою те, коли я повторю: він чесний і як письменник; а таких письменників так мало, що варто було би бути недовірливим до кожного, хто пише. Я знаю ще тільки одного письменника, котрого щодо чесності ставлю парівні, ба навіть іще вище від Шопенгауера, – це Монтень. Уже те, що така людина писала, на правду посилює бажання жити на цій Землі. Принаймні після знайомства з цією найвільнішою та наймогутнішою душею я почуваюся так, що мушу сказати те, що він говорить про Плутарха: «Щойно я кинув на нього погляд, як у мене виросла нога або крило». Я би тримався поряд із ним, якби постало завдання якомога зручніше облаштуватися на Землі.

Шопенгауер, окрім чесності, має ще одну спільну рису з Монтенем – справжню веселість, що веселить. *Aliis lactus, sibi sapiens*. Адже є два дуже різні види веселості. Справжній мислитель веселить і втішає завжди: чи він висловлює щось серйозне, чи жарт, власне людське бачення чи божественну вибачливість; без понурих мін, тремтячих рук, мокрих очей, а впевнено та просто, з мужністю і силою, може, дещо по-лицарськи і суворо, та у будь-якому

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 2

разі – як переможень, – і бачити переможного Бога поряд із усіми
ними потворами, котрих він поборов, є саме тим, що найглибше 349
та найсердечніше розвеселяє. Натомість та веселість, яку іноді по-
дибуємо в посередніх письменників і недалеких мислителів, ро-
бить таких, як ми, нещасними при читанні, – як я, наприклад,
почувався при веселості Давіда Штрауса. Нам так соромно мати
таких веселих сучасників, бо вони знеславляють час і нас, людей у
ньому, перед прийдешнім світом. Такі веселуни взагалі не поміча-
ють хвороб і потвор, яких вони як мислителі нібито бачать і побо-
рюють, а тому їхня веселість породжує прикрі почуття, бо вона
обманює: адже вона хоче спокусити до віри в те, що тут було вибо-
рено перемогу. Бо ж, по суті, веселість існує лише там, де є пе-
ремога, – і це стосується як творінь справжніх мислителів, так і
будь-якого мистецького творіння. Нехай зміст завжди буде такий
жахливий і серйозний, як і сама проблема існування – але твір
матиме гнітючу та нестерпну дію лише тоді, коли його огорне
мрякою своєї неспроможності напівмислитель чи напівмитень;
тоді, коли на долю людини не зможе випасти нічого радіснішого та
кращого, ніж бути поряд із одним із тих переможців, котрі,
осягнувши те найглибше, мусять полюбити найжиттєвіше і як
мудреці, врешті, схилитися до прекрасного. Вони справді гово-
рять, а не бурмочуть і не повторюють бездумно за кимось; вони
справді рухаються та живуть, не так моторошно замасковано, як
викли жити інші, – тому поряд із ними ми відчуваємося справді
по-людськи та природно, і ми би хотіли вигукнути вслід за Гете:
«Якою чудовою, коштовною річчю є все-таки щось живе! Якою
співмірною своєму станові, якою правдивою, якою буттєвою!»

Я змальовую тільки перше, мовби фізіологічне, враження, яке
викликав у мене Шопенгауер, те чарівне випромінювання внут-
рішньої сили природного творіння на інше, яке відбувається при
першому та найлегшому дотику; і коли пізніше розкладаю те вра-
ження, я бачу, що воно є сумішшю трьох елементів: вражень від
його чесності, його веселості та його постійності. Він чесний, тому 350
що говорить і пише до та для самого себе, веселий – бо мислен-
ням здолав важке, і постійний – бо мусять таким бути. Його сила

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

здіймається вгору, як полум'я у безвітрі, прямо та легко, неухильно, без тремтіння та неспокою. Він завжди знаходить свій шлях, а ми навіть і не помічаємо того, що він його шукає: він мчить так упевнено та швидко, так неухильно, ніби під примусом закону тяжіння. І хто коли-небудь відчув те, що означає в нашому сучасному химерному людстві знайти колись цілісну, одноголосу, невимушену та неприборкану природну істоту, котра висить і рухається на власних завісах, – той збагне моє щастя і моє здивування, коли я знайшов Шопенгауера: я відчув, що знайшов у ньому того вихователя та філософа, котрого так довго шукав. Щоправда, лише як книгу, – і це була велика вада. А тому все більше я намагався дивитися крізь книгу й уявляти собі живу людину, великий заповіт котрої я мав прочитати і котра обіцяла зробити її спадкоємцями лише тих, хто хотів і міг бути кимось більшим, аніж просто його читачами, а саме: його синами та вихованцями.

3.

Філософ важить для мене рівно стільки, наскільки він може бути прикладом. А те, що через приклад він може повести за собою цілі народи, безсумнівно: індійська історія, яка є майже повністю історією індійської філософії, доводить це. Та приклад мусить подавати видиме життя, а не лише книги, отже так, як навчали філософи Греції, – виразом обличчя, поставою, вбранням, сравами, звичаями більше, ніж сказаним або навіть написаним. Цього нам усе ще бракує для цієї мужньої видимості філософського життя в Німеччині; надто поступово тут звільняються тіла, тоді як уми, здавалося б, уже давно звільнились; і все ж лише злудою є те, що дух вільний і самостійний, якщо ця здобута необмеженість – яка є, по суті, творчою самообмеженістю – шоразу, від ранку до вечора, не доводитиметься кожним поглядом, кожним кроком. Кант тримався за університет, підкорився урядам, залишився в позірності релігійної віри, терпів колег і студентів: ото ж, звісно, його приклад породив передусім університетських професорів і професорську філософію. Шопенгауер не запобігає перед ученими кастами, відмежовується, прагне незалежності

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 3

від держави та суспільства – не його приклад, його зразок, – якщо беремо тут до уваги найіномітніше. Та багато рівнів звільнення філософського життя ще не відомі для німців, хоч і не зможуть на завжди залишитися такими. Наві митці живуть відважніше та чесніше; і наймогутніший приклад, який ми бачимо перед собою – Ріхард Вагнер, – показує, що геній не має права боятися вступити в найворожіше протистояння з чинними формами та порядками, якщо він хоче вивести на світло вищі порядок та істину, які живуть у ньому. Але «істина», про яку так багато говорять інші професори, виглядає, звичайно, менш претензійною істотою, з боку якої можна не боятися жодного руйнування порядку та виходу поза межі порядку, – зручне і затишне створіння, яке знову і знову запевняє всі влади, що ніхто не повинен мати ніяких турбот через нього, адже воно є лише «чистою наукою». Отже, я хотів сказати, що філософії в Німеччині слід усе більше відчуватися бути «чистою наукою», – і саме такий приклад подає нам чоловік Шопенгауер.

Але це чудо аж ніяк не менше, ніж чудо, що він доріс до цього людського прикладу: адже ж він був іззовні та зісередини мовби оточений щільним колом найжахливіших небезпек, які би розчавили або роздробили будь-яке слабкіше створіння. Багато чого, як мені здається, свідчило про те, що чоловік Шопенгауер загине, залишивши по собі в найкращому разі «чисту науку», та це також лише – в найкращому разі, а найімовірніше – ні чоловіка, ні науки.

352

Один новітній англієць змальовує найпоширенішу небезпеку для небуденних людей, котрі живуть у суспільстві, прив'язаному до буденного, так: «Ці чужорідні характери стають спочатку згорбленими, потім меланхолійними, потім хворими, й нарешті вони помирають. Така людина, як Шеллі, не змогла би жити в Англії, і раса таких Шеллі була би неможливою». Наві Гельдерлін і Кляйст, і ще невідомо хто згинули від цієї їхньої небуденності й не витримали клімату так званої німецької освіти; і лише такі натури з криці, як Бетховен, Гете, Шопенгауер і Вагнер, змогли вистояти. Але й у них проявляється в багатьох рисах і зморшках дія найвиснажливіших змагань і судом: їхнє дихання важкувате, і тон їхнього голосу

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

дещо сидуваній. Один досвідчений дипломат, котрий лише короткий час бачив і розмовляв із Гете, якось сказав своїм друзям «Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins!» – що Гете так переклав німецькою: «Він також той, кому було непереливки!» «І якщо в рисах нашого обличчя, – додає він, – не можна стерти сліду пережитого страждання, проведеної роботи, то не треба дивуватися, коли все, що залишається після нас і нашого прагнення, позначене тим самим слідом». І це – Гете, на якого наші освітницькі філістери вказують як на найщасливішого німця, щоби цим підтвердити тезу, що все-таки можливо стати щасливим серед них – із задньою думкою про те, що не слід нікому прощати, якщо він почувасться поміж ними нещасливим і самотнім. А тому вони з великою жорстокістю навіть висунули та практично витлумачили положення про те, що в кожному усамітненні завжди лежить прихована провина. Тепер бідний Шопенгауер також мав таку приховану провину на серці, а саме, що він поціновує свою філософію більше, ніж своїх сучасників; і до того ж він був такий нещасливий, що саме від Гете дізнався про те, що мусить будь-що захищати свою філософію, щоб урятувати її екзистенцію, від не уваги його сучасників, адже існує щось на зразок інквізиторської цензури, в якій, на думку Гете, німці просунулися досить далеко, тобто – незворушне мовчання. І цим принаймні було досягнуто те, що значна частина першого видання його головної праці пішла на макулатуру. Загрозлива небезпека, що його велике досягнення зведе нанівець проста не увага, викликала в нього жахливий і важко приборкуваний неспокій; у нього не виявилось жодного значного послідовника. Нам сумно бачити його на полюванні за будь-якими слідами своєї відомості, і його прикінцевий гучний та надто гучний тріумф від того, що його тепер справді читають («legor et legar»), має щось болісно-зворушливе. Саме всі ті риси, в яких не помічаємо гідності філософа, виявляють стражденну людину, котра боїться за свої найшляхетніші набутки; так його болісно неспокоїло, що він втратить свою невелику мастиність і, можливо, вже не зможе втримати свою чисту і по-справжньому античну настанову щодо філософії: так він часто помилявся в його потязі до всеціль

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 3

довірливих і співчутливих людей, аби знову і знову повертатися з похмурим поглядом до свого вірного пса. Він був усюди та в усюду самотником; його не втішав жоден справді однодумний друг – між одним і жодним лежить тут, як завжди між чимось і нічим, нескінченність. Ніхто з тих, хто має справжніх друзів, не знає, що таке справжня самотність, навіть якби цілий світ довкола нього був його супротивником. Ах, я добре бачу, що ви не знаєте, чим є усамітнення. Там, де існували могутні суспільства, уряди, релігії, публічні думки, словом, там, де колись була якась тиранія, вона ненавиділа самотнього філософа; адже філософія відкриває людині прихисток, у який не може проникнути жодна тиранія, печеру внутрішнього, лабіринт душі - і це лютить тиранів. Там ховаються самотні, але там чаїться і найбільша небезпека для самотніх. Ці люди, котрі сховали свою свободу у внутрішнє, мусять також жити зовнішньо, бути видимими, показуватися на людях; вони перебувають у численних людських зв'язках через народження, місце перебування, виховання, батьківщину, випадок, надокучливість інших; також їм приписують незліченні погляди – просто тому, що погляди ці панівні; кожен вираз обличчя, який не заперечує, вважається ствердженням; кожен порух руки, який не трошить, вважається схваленням. Вони знають, ці самотні та вільні духом, що вони завжди думають інакше, ніж це вважають інші: тоді коли вони не хочуть нічого, крім істини та чесності, довкола них виплігається сітка непорозумінь; і їхнє пристрасне прагнення не може уникнути тому, що на їхньому діянні таки залишається лежати мряка хибних думок, пристосувань, напівпоступок, обережних замовчувань, помилкових витлумачень. Це збирає на їхньому чолі хмару меланхолії: адже необхідність удавання такої натури ненавидять більше, ніж смерть; і таке тривале обурення робить їх вулканічними та загрозливими. Час від часу вони мстяться за своє насильницьке самоприховування, за свою вимушену стриманість. Вони виходять зі своєї печери з жахливими гримасами, тоді їхні слова та вчинки є вибухами, і можливим стає те, що вони самі загинуть від себе. Так небезпечно жив Шопенгауер. Саме такі самотники потребують любові, товаришів, перед котрими вони, як перед сами-

354

ми собою, можуть бути відкритими та простими, в чийї присутності припиняються суломи замовчування й удавання. Заберіть таких товаришів – і ви створите наростання небезпеки; Гайнріх фон Кляйст загинув від цієї покинутості, й найжахливішим засобом боротьби з небуденними людьми є заганяння їх так глибоко в самих себе, що їхнє кожне повернення стає вулканічним виверженням. Та все ж, знову і знову, з'являється напівбог, котрому вдається жити в таких жахливих умовах, переможно жити; і якщо ви хочете почути його самотні наспіви, тоді слухайте музику Бетговена.

То була перша небезпека, в тіні якої зростав Шопенгауер, – усамітнення. Друга ж називається відчай від істини. Ця небезпека супроводжує кожного мислителя, котрий починає свій шлях із кантівської філософії, за умови, що він є міцною та цілісною людиною у стражданні та прагненні, а не лише шумною машиною, яка мислить і рахує. Але тепер ми всі добре знаємо, які ганебні справи з цією передумовою; так, мені навіть здається, що Кант узагалі зачепив за живе лише дуже небагатьох людей, змінивши їхні крові і соки. Втім, як можна прочитати скрізь, після вчинку цього тихого вченого в усіх духовних галузях нібито вибухнула революція, – та я не можу повірити в це. Адже я виразно не помічаю цього в людях, котрі спершу мусли би самі революціонізуватися, перш ніж такими могли би стати цілі галузі. Та якщо Кант почне впливати на загаль, то ми відразу ж помітимо це за формою скептицизму і релятивізму, що роз'їдають і руйнують; і лише в найдієвіших та найшляхетніших умах, які ніколи би не змирилися зі сумнівом, його місце заступили те потрясіння та відчай від усієї істини, які пережив, наприклад, Гайнріх фон Кляйст як дію кантівської філософії. «Нещодавно, – лише він в одному місці у своєму зворушливому стилі, – я познайомився з Кантовою філософією – і тепер мушу поділитися з тобою однією думкою звідти, не боячись, що вона вразить тебе так само глибоко та боляче, як мене. Ми не можемо знати, чи те, що ми називаємо істиною, справді істина, чи нам так тільки здається. Якщо слушним є останнє, то вся істина, яку ми тут накопичуємо, стає після смерті нічим, і все намагання

длобути майно, яке би ми могли взяти зі собою в домовину, даремне. Якщо вістря цієї думки не діткнуло твого серця, то не смійся з нічого, котрий почувається пораненим нею глибоко в його найсокровеннішому нутрі. Моя єдина, моя найвища мета зникла, а іншої я не маю». То коли ж люди знову відчуватимуть так по-кляйстівськи природно, коли ж вони знову навчатимуться вимірювати сенс якоїсь філософії їхнім «найсокровеннішим нутром»? І все ж це необхідно, щоб оцінити те, чим саме може бути для нас, після Канта, Шопенгауер, – а саме провідником, котрий веде нас із печери скептичного невдоволення або критичного зречення до висоти трагічного способу розуміння – вічне небо з його зорями нескінченно над нами – і котрий сам уперше пройшов цим шляхом. Його велич полягає в тому, що він став перед картиною життя як перед цілістю, щоби витлумачити його як цілість; тоді коли глибокодумні голови не можна звільнити від хибної гадки про те, що вони наближаються до цього тлумачення через прискіпливе дослідження фарб і полотна, якими і на якому намальовано цю картину, – можливо, з результатом, що це вельми заплутано виткане полотно, а фарби на ньому – хімічно непояснені. Мусимо збагнути маляра, щоби зрозуміти картину, – Шопенгауер це знав. Утім, нині цілий цех усіх наук намагається зрозуміти те полотно й ті фарби, а не картину; так, можна навіть сказати, що лише той, хто не випускає з ока загальну картину життя й існування, може користуватись окремими науками без шкоди для себе: адже без такої регулятивної загальної картини ті науки є лише мотузками, які ніде не ведуть до кінця і холу нашого життя роблять іще більш заплутаною та лабіринтоподібною. Шопенгауер великий, як уже говорилося, у тому, що він іде за тією картиною, як Гамлет за духом, не дозволяючи відволікати себе, як це роблять учені, або ж огортати понятійною схоластикою – жереб неприборканих діалектиків. Вивчення всіх «чвертьфілософів» потрібне лише для того, щоб усвідомити, що вони відразу ж натрапляють на такі місця у будові великих філософій, де дозволяються вчені «за» та «проти», вимудровування, сумнівання, заперечування і що вони через це уникають вимоги кожної великої філософії, яка у своїй цілісності зав-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

жди лише говорить: це – картина всього життя, і тут учися сенсу твого життя. І навпаки: читай лише твоє життя і звідси розумій ієрогліфи загального життя. І насамперед так слід завжди тлумачити й філософію Шопенгауера: індивідуально, для самого себе, щоби здобути бачення власної вбогості й нужденності, власної обмеженості, щоби ознайомитись із засобами протидії та втішання: зреченням власного «Я», підпорядкуванням найшляхетнішій меті, передусім – меті справедливості й милосердя. Він навчає нас розрізняти дійсні та позірні засоби досягнення людського щастя: що ні збагачення, ні шана, ні вченість не можуть витягнути окремого з його глибокого невдоволення від неважливості свого існування та що прагнення цього добра отримує сенс лише через якусь високу й осяйну загальну мету, – здобути могутність, аби через неї допомогти *physis* і дещо скоригувати її дурість і незграбність. Спершу, щоправда, лише для самого себе; а через себе, врешті-решт, для всіх. Звичайно, що це те прагнення, яке веде, глибоко та сердечно, до резигнації: адже що та скільки взагалі ще можна покращити в окремому й у загальному!

Застосувавши ці самі слова до Шопенгауера, ми торкнемося третьої та найорганічнішої небезпеки, в якій він жив і яка ховалася в усій будові та кістяку його сутності. Кожна людина зазвичай знаходить у собі обмеженість як свого обдарування, так і свого звичас-
358 вого воління, що сповнює її тугою та меланхолією; і як із почуття власної грішності вона поривається до святого, так вона як інтелектуальна істота несе в собі глибокий потяг до генія. Тут корінь усієї справжньої культури, і коли я розумію під нею тужливе прагнення людей *відродитися* святими чи геніями, то знаю, що не потрібно бути буддистом, аби збагнути цей міт. Там, де ми зустрічасмо обдарування без тієї туги, в колі вчених або також серед так званих освічених, воно викликає в нас несприйняття й огиду; адже ми здогадуємося, що такі люди, з усім їхнім духом, не сприяють постапню культури та виникненню генія, тобто меті будь-якої культури, а перешкоджають. Це стан затвердіння, рівноцінний тій звичній, холодній і гордій із себе порядності, яка також якнайбільше віддалена від справжньої святості і тримається якомога далі від

неї. Тож природа Шопенгауера містила ливну й украї небезпечну подвійність. Лише небагато мислителів такою мірою і з такою нерівнянною вневненістю відчували, що в них діє геній; а його геній обіцяв йому найвище: що не існуватиме жодної глибшої борозни за ту, яку прокладатиме його плуг на ниві новітнього людства. Таким чином, він відчував одну половину його сутності насиченою та наповненою, позбавленою спраги, вневненою у своїй силі, таким чином, він велично й гідно ніс своє покликання переможно-довершеного. У другій половині жила несамовита туга; ми розуміємо її, коли чуємо, що він зі стражденним поглядом відвернувся від портрета Рансе, великого засновника la Trarre, зі словами: «Це справа благодаті». Адже геній глибше тужить за святістю, тому що він зі своєї вежі зазірнув далі та ясніше, ніж будь-яка інша людина, наглиб у примирення між пізнаванням і буттям, усередину царства миру та запереченої волі, на інший берег, про який говорять інду-си. Та саме в цьому і полягає чудо: якою неосяжно цілісною та незламною мусила бути природа Шопенгауера, якщо її не змогла зруй-нувати навіть ця туга і якщо вона також не затверділа. Що це означає, кожен розумітиме відповідно до того, чим і наскільки великим він є, – та вповні, з усією вагою, не розумітиме жоден із нас.

359

Чим більше замислюєшся над змальованими трьома небезпеками, тим сильніше вражає, як бадьоро Шопенгауер залишався віл них і яким здоровим та прямим вийшов він із боротьби. Хоч і з багатьма шрамами та відкритими ранами, а також із настроєм, який здається, можливо, надто терпким, а подекуди навіть надто войовничим. Навіть і над найвеличнішою людиною зліймається її власний ідеал. Тс, що Шопенгауер може бути зразком, с незаперечним, незважаючи на всі ті шрами та плями. Ба навіть можна сказати: все те, що було недосконале та надто людське в його сутності, зближує нас із ним саме в людському сенсі, оскільки ми бачимо його у стражданні, як товариша у стражданнях, а не лише у відчуженій величі генія.

Ті три небезпеки його конституції, які загрожували Шопенгауєрові, загрожують також нам усім. Кожен несе в собі продуктивну неповторність як ядро власної сутності; й коли він усвідомлює цю

неповторність, то довкола нього з'являється ливовижне сьйво, сьйво незвичайного. Для більшості це щось нестерпне: адже вони, як було вже сказано, ледачі, а з тієї неповторності звисає ланцюг зусиль і труднощів. Немає жодного сумніву, що для незвичайної людини, котра обтяжує себе цим ланцюгом, життя втрачає майже все, чого очікуєш від нього в юності: веселість, безпеку, легкість, почесні; жерст усамотнення – дарунок, який роблять їй ближні; відразу ж з'являються і пустеля, і печера, і вона може вибирати, де хоче жити. Тепер їй слід стерегтися лише, щоби її не поневолили, щоби вона не стала пригніченою та меланхолійною. А тому вона полюбляє обставляти себе образами добрих і відважних борців, яким був і сам Шопенгауер. Але також і друга небезпека, яка загрожувала Шопенгауєрові, не є надто рідкісною. Іноді вже від природи хтось озброєний таким гострим поглядом, що його думки охоче крокують діалектичною подвійною дорогою; як легко, коли він нерозважно дасть волю своєму обдаруванню, трапляється те, що він як людина гине і все життя привида майже виключно в «чистій науці»; або ж що він, при звичаєний вишукувати «за» та «проти» в речах, узагалі втрачає орієнтир в істині, а відтак мусить жити без мужності й довіри, занеречуючи, сумніваючись, критикуючи – невдоволено, в напівнадії, в очікуванні на розчарування: «Жодному цєові не побажав би такого життя!» Третя небезпека – це звичає чи інтелектуальне зачерствіння: людина розриває зв'язки з її ідеалом, вона припиняє бути шідною в тій чи іншій галузі, перестає творити, стає слабкою чи непотрібною в сенсі культури. Неповторність її сутності стала неподільним, неповідомлюваним атомом, холодним каменем. А отже, людина може загинути як від своєї неповторності, так і від страху перед цією неповторністю, від себе самої та у зреченні від себе самої, від туги та від зачерствіння, – і взагалі, жити – означає перебувати в небезпеці.

Крім цих небезпек його всієї конституції, які загрожували би Шопенгауєрові незалежно від того, в якому столітті він би жив, є ще й небезпеки, які приготував для нього його час; і це розрізнення між небезпеками його конституції та небезпеками його часу суттєве, щоб осягнути те зразкове та виховне у природі Шопенгаує-

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 3

ра. Уявімо собі, як око філософа зупиняється на існуванні: він хоче по-новому встановити його вартість. Адже ж притаманним для всіх великих мислителів заняттям було стати законодавцем мір, монетою та мірилом усіх речей. Як йому, напевно, заважатиме те, що людство, яке він саме зараз бачить перед собою, є слабким і червивим плодом! Скільки всього він мусить додати до маловартісності сучасного йому часу, щоби бути справедливим щодо існування загалом! Якщо заняття історією минулих або чужих народів і є цінним, то найбільше – для філософа, котрий хоче винести справедливий присуд усьому жеребу людства, тобто не лише пересічному, але передусім також найвищому жеребу, який лише може випасти окремим людям або ж цілим народам. Але ж усе сьогодення – падокучливе, воно діє та впливає на око, навіть якщо філософ і не хоче цього, й мимоволі, врешті-решт, його ціна виявиться надто високою. Тому філософ мусить належно оцінити свій час у його відмінностях щодо інших, долаючи сьогодення в собі, а також – у тому способі життя, який він пропонує, тобто роблячи його непомітним і немовби замальовуючи. Це – важке, майже нездійсненне завдання. Судження давніх грецьких філософів про вартість існування промовляє значно більше від модерного судження тому, що вони мали перед собою та довкола себе саме життя в розкішній довершеності, й тому, що у них, на відміну від нас, почуття мислителя не заплутувалось у розладі між бажанням свободи, краси, величі життя і потягом до істини, яка лише запитує: чого взагалі варте існування? В усі часи залишається важливим знати те, що Емпедокл, в умовах надзвичайно могутньої та надмірної життєрадісності грецької культури, сказав про існування; його судження дуже вагоме особливо тому, що йому не суперечить жодне інше протилежне твердження будь-якого іншого великого філософа того ж великого часу. Він говорить лише найвиразніше, але по суті, тобто тоді, коли ми хоч трохи відкриємо наші вуха, всі вони говорять одне і те саме. Натомість модерний мислитель, як уже було сказано, завжди страждатиме від нездійсненого бажання: він вимагатиме, щоби спершу йому знову показали життя, справжнє, червоне, здорове життя, щоби потім він зміг винести

361

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

362 ітому свій суддівський присуд. Принаймні щодо себе він вважати-
ме, що необхідно бути живою людиною, перш ніж здобути право
вірити в те, що він може бути справедливим суддею. Ось чому саме
новітні філософи належать до найбільших поборників життя, волі
до життя, ось чому вони з їхнього виснаженого власного часу ту-
жать за культурою, за перетвореною *physis*. Але ця туга і є їхньою
небезпекою: в них поборюють один одного реформатор життя й філо-
соф, тобто суддя життя. У який бік не схилилася би перемога, вона
буде перемогою, яка міститиме в собі поразку. Як Шопенгауер
уникнув іще й цієї небезпеки?

Якщо кожную велику людину найохочіше бачать саме справж-
ньою дитиною свого часу, котра у будь-якому разі сильніше та
відчутніше страждає від усіх його слабкостей, аніж усі менш значні
люди, то боротьба такої великої людини *проти* її часу позірно є
лише безсенсовною та руйнівною боротьбою проти самої себе. Таки
лише позірно; адже в цьому часі вона бореться з тим, що перешко-
джає їй бути великою – а це означає для неї лише бути вільною та
цілком самою собою. Звідси видно, що її ворожнеча, по суті, звер-
нена саме проти того, що, хоч і присутнє в ній, усе ж не є нею
самою, а саме проти нечистого перемішування та сусідства не-
змішуваного й ніяк не поєднуваного, проти фальшивого припаю-
вання вчасного до її невчасного сства; й урешті, позірно дитя часу
виявляється лише його *насинком*. Так Шопенгауер уже з ранньої
юності опирався цій фальшивій, марнославної і негідній матері,
його епосі, її, немовби вигнавши її зі себе, він очистив і змінив свою
сутність і знову віднайшов себе в належному здоров'ї та чистоті.
Тому твори Шопенгауера можна використовувати як дзеркало часу;
і, звичайно, це не помилка дзеркала, якщо в ньому все вчасне ви-
глядає лише, як хвороба, що спотворює, як худорба та блідість, як
запалі очі та мертвотні гримаси, як видимі страждання того на-
синства. Туга за сильною природою, за здоровим і простим люд-
ством була в нього тугою за самим собою, і, перемігши в собі свій
363 час, він відразу ж здивованим оком уледів у собі генія. Тепер йому
відкрилася тасмниця його сутності, намір тієї мачухи-епохи при-
ховати від нього цього генія було зруйновано, царство перетворе-

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 4

ної *physis* було віднайдено. Коли ж тепер він звернув свій безстрашний погляд на питання: «Чого взагалі варте життя?» – то йому вже не треба було засуджувати заплутаний і зблідлий час та його лицемірно-невизначне життя. Він добре знав, що на цій Землі можна відшукати і досягти ще чогось вищого та чистішого від такого вчасного життя і що кожен, хто знає та оцінює його лише за цим потворним образом, дуже несправедливий до існування. Ні, тепер викликаємо самого генія, щоби почути, чи може він виправдати найвищий плід життя, можливо – і життя взагалі; незрівнянна творча людина має відповісти на запитання: «Чи підтверджуєш ти у глибині серця це існування? Чи достатнє воно для тебе? Чи хочеш ти бути його заступником, його спасителем? Адже лише одне-єдине «так!» із твоїх уст – і настільки важко звинувачуване життя буде вільне». Що ж вона відповідь? Це буде відповідь Ем-цедокла.

4

Нехай цей останній натяк залишається поки що незрозумілим, бо мені тепер ідеться про щось вельми зрозуміле, а саме: пояснити, яким чином ми всі з допомогою Шопенгауера можемо виховати себе *супроти* нашого часу – бо нашою перевагою є те, що ми завдяки йому по-справжньому *знаємо* цей час. Утім, лише тоді, якщо це справді перевага! У будь-якому разі через кілька століть це вже може бути взагалі неможливим. Я втішаюся видінням, що людям незабаром колись таки набридне читання, а разом із ним – письменники, що одного дня вчений отямиться, напише заповіт і **з**вельить, аби його труп було спалено посеред його книг, і насамперед – посеред його власних праць. І якщо лісів колись ставатиме все менше, то чи не настане колись час поводитися з бібліотеками так, як із дровами, соломою та хмизом? Адже ж більшість книг постала з диму та пари голів, – отож, вони мають знову перетворитися на дим і пару. І якщо вони не мали в собі вогню, то нехай за це їх вогонь і покарає. Таким чином, можливо, що через століття саме наш час вважатимуть *saeculum obscurum*, бо саме його продуктами найбільше та найдовше підтримуватимуть вогонь у печях. А

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

тому, які ж щасливі ми, що це можемо розізнати наш час. І якщо взагалі є якийсь сенс займатися своїм часом, то у будь-якому разі це щастя – займатися ним ґрунтовно настільки, наскільки це лише можливо, так, аби не залишилося жодного сумніву щодо нього. І саме це пропонує нам Шопенгауер.

Звичайно ж, щастя було би стократ більшим, якби при цьому дослідженні виявилось, що нічого настільки гордого та сповненого сподівань, як ця епоха, взагалі ще ніколи не існувало. Та нині ще живуть у якомусь закутку Землі, наприклад у Німеччині, наївні люди, котрі збираються повірити, ба навіть нілком серйозно стверджують, що вже кілька років тому світ був виправлений і що можливі серйозні та похмурі сумніви щодо нього існування спростували «факти». Бо ж усе так: заснування нового німецького райху – це вирішальний і нищівний удар для всього «песимістичного» філософування, – цього не применшити. Хто хотів би тепер відповісти на запитання саме про те, яке значення в наш час має філософ як вихователь, той мусить відповісти на ту доволі поширену та підтримувану, особливо в університетах, тезу так: сором і ганьба, що такі огидні лестощі, які запобігають перед ідолами якогось часу, можуть виявляти і повторювати так звані мислячі та поважні люди, – доказ того, що вже ніхто навіть і не здогадується, наскільки далека від серйозності якоїсь газети серйозність філософії. Такі люди позбулися залишку не лише філософського, але й релігійного способу думання, набувши натомість навіть не оптимізму, а журналізму, духу та бездухості дня і щоденних газет. Кожна філософія, яка вважає, що проблема існування була порушена або ж навіть вирішена якоюсь політичною подією, – це філософія розваги та лжефілософія. З часу виникнення світу вже не раз засновувалися держави, – це доволі стара штука. Як же ж може вистачити політичного нововведення для того, щоби раз і назавжди зробити людей вдоволеними мешканцями Землі? Якщо ж хтось широкіше вірить, що це можливо, то нехай він зголоситься: адже він на правду заслуговує бути професором філософії в якомусь німецькому університеті, як-от Гарме у Берліні, Юрген Маєр у Бонні та Кар'єр у Мюнхені.

Але тут ми відчуваємо наслідки того проповіданого відне-
 давна з усіх дахів вчення, що держава – це найвища мета людства
 і що для чоловіка немає жодного вищого обов'язку за служіння
 державі, – в цьому я розпізнаю повернення не до язичництва, а до
 дурості. Можливо, такий чоловік, котрий у державній службі вба-
 чає свій найвищий обов'язок, і справді не знає жодного вищого
 обов'язку, та поза ним усе ж іще існують чоловіки та обов'язки, –
 й один із цих обов'язків, який я вважаю принаймні вищим за дер-
 жавну службу, закликає руйнувати дурість у будь-якій формі, тож
 і цю дурість. Тому я цікавлюся тут тим видом чоловіків, чия теле-
 ологія дещо виходить за рамки блага якоїсь держави, – філософа-
 ми, але й ними – лише з огляду на той світ, який, знову ж таки,
 доволі незалежний від державного блага, світ культури. З багатьох
 танок, які, зчеплені між собою, утворюють суспільне буття людей,
 деякі золоті, інші ж – томпакові.

Як же дивиться філософ на культуру нашого часу? Звичайно,
 зовсім інакше, ніж ті задоволені своєю державою професори філо-
 софії. При думці про загальний поспіх і зростання швидкості па-
 діння, про відмову від будь-якої споглядальності та простоти в
 нього мало не виникає враження, ніби він сприймає симптоми
 цілковитого знищення та знекорінення культури. Води релігії спа-
 дають, залишаючи по собі лише болота або ставки; панії знову як
 найворожіше розділяються та намагаються розшматувати одна одну.
 Науки, якими займаються без будь-якої міри й у найсліпшому *laissez
 faire*, розкрищують і розмивають усе, у що твердо віряться; освічені
 стани та держави захоплює потік велично-зневажливого грошо-
 вого господарства. Ніколи світ іде не був настільки світом, ніколи
 біднішим на любов і доброту. Вчені стани вже не є маяками чи при-
 хистками посеред усього цього суєтного обмирщення; вони самі
 стають щодня все суєтнішими, бездумнішими та безсердечнішими.
 Усе, включно зі сучасними мистецтвом і наукою, слугує прийдеш-
 ньому варварству. Освічений виродився до найбільшого ворога
 освіти, адже він хоче забрехати загальну хворобу та заважає ліка-
 рям. Вони стають озлоблені, ці знесилені бідні щельми, коли їм
 говорять про їхню слабкість і протидіють їхньому шкідливому брех-

366

ливому духу. Вони залюбки хотіли би примусити повірити в те, що вони перевершили всі століття, і рухаються з удаваною веселістю. Їхній спосіб вдавати щастя має іноді в собі щось зворушливе, тому що це їхнє щастя геть зовсім незрозуміле. Їх навіть не хочеться запитати так, як Таннгойзер Бітерольфа: «Чим же ти, бідолахо, насолоджувався?» Ах, ми ж і самі знаємо краще та інакше. На нас лежить зимовий день, і ми живемо на високих горах, небезпечно й у злигоднях. Коротка кожна радість, і блідий кожен блиск сонця, який зіслизає на нас білими горами. Ось починає лунати музика, старий чоловік крутить катеринку, танцівники кружляють – це здається зворушливим мандрівникові: таке дике, таке закрите, таке безбарвне, таке безнадійне все, і тепер тут лунає звук радості, бездумної галасливої радості! Але вже наповзають тумани надвечір'я, звук стихає, риплять кроки мандрівника; куди би не сягнув його погляд, він не бачить нічого, крім пустельного та жорстокого обличчя природи.

Але якби і було однобічним наголошування тільки на слабкості лінії і тьмяності фарб на картині модерного життя, то у будь-якому разі другий бік аж ніяк не радісніший, а непокоїть іще більше. Вочевидь, існують сили, неймовірні сили, та дикі, первісні та цілком немилосердні. На них дивишся з боязким очікуванням, як у казан відьминої кухні: кожної миті може щось стрепенутись і блиснути, вісуючи жахливі явища. Уже ціле століття ми готові до суцільних фундаментальних потрясінь, і якщо віднедавна з'являються спроби протиставити цій глибинній модерній схильності до руйнування чи вибуху конститутивну силу так званої національної держави, то все ж і вона тривалий час буде лише збільшенням загальної непевності й небезпеки. Те, що деякі поводяться так, наче вони нічого не знають про всі ці тривоги, не вводять нас в оману: їхній неспокій зраджує те, наскільки добре вони про це знають; вони думають про себе з таким поспіхом і виключністю, з якими люди ще ніколи не думали про себе, вони будують і насаджують для свого дня, і полювання на щастя ніколи не буває більшим, аніж тоді, коли воно мусить бути ввіймане між сьогодні та завтра: бо післязавтра, можливо, взагалі закінчиться весь час для полювання.

Ми переживаємо період атомів, атомарного хаосу. У Середньовіччі ворожі сили більш-менш стримувала церква, і вони частково асимілювали одна одну завдяки сильному тиску, який вона здійснювала. Коли зв'язок розривається – тиск послаблюється, тоді одна сила повстає проти іншої. Реформація оголосила багато речей адіафорною, галузями, які не повинна визначати релігійна думка; то була купівельна ціна, завдяки якій вона сама змогла жити, – як уже свого часу християнство, у протистоянні з релігійнішою давниною, за подібну ціну утвердило свою екзистенцію. Відтоді розділення поглиблювалось усе більше. Тепер майже все на Землі визначається виключно найгрубшими та найзліщими силами: егоїзмом заробітчан і військовими тиранами. Звичайно, держава в руках цих останніх намагається, як і егоїзм заробітчан, організувати себе по-новому і стати зв'язком і тиском для всіх тих ворожих сил, – тобто вона хоче, щоби люди ставилися до неї з таким самим ідолопоклонінням, як і колись до церкви. З яким успіхом? Ми це ще побачимо; у будь-якому разі ми ще й тепер перебуваємо в льодоході Середньовіччя: воно розтануло і почало могутній руйнівний рух. Крижина злімається на крижину, всі береги затоплено та піддано загрозі. Революції взагалі не можна уникнути, а саме атомарної революції, – якими ж є найменші непользні частки людського суспільства?

Немає жодного сумніву, що при наближенні таких періодів людське перебуває, можливо, у ще більшій небезпечі, ніж під час самого руйнування та хаотичного виру, та що боязке очікування і жадібне використання хвилини вимагуює всі боягузливі та самолюбні потяги душі, – тоді як справжня скрута, особливо велика спільна скрута, зазвичай покращує та зігріває людей. Хто ж, за таких небезпек нашого періоду, надасть *людяності*, тому недоторканному святому храмовому скарбу, поступово накопиченому різними поколіннями, свої послуги охоронця та лицаря? Хто ж піднесе *образ людини* тоді, коли всі відчують у собі лишень самозакоханого хробака та собачий страх, віднавши відтак від того образу вниз, у тваринне або ж навіть у нерухомо-механічне?

Є три образи людини, які наш новітній час показав один за одним, і з їхнього вигляду смертні, напевно, ще довго черпатимуть

наснагу до перетворення свого власного життя: це – людина Руссо, людина Гете й, урешті, людина Шопенгауера. Перший із цих образів найбільш полум'яний, і йому, звичайно, гарантовано найширший публічний вплив; другий створений лише для небагатьох, а саме для тих, котрі є споглядальними натурами високого стилю, і натовп його не розуміє. Третій вимагає як своїх глядачів найбільш діяльних людей: лише вони зможуть дивитися на нього без шкоди для себе; адже споглядальних він паралізує, а натовп – відлякує. З першого образу походить сила, яка вже призвела та призводить далі до несамовитих революцій: адже при всіх соціалістичних збуреннях і землетрусах усе ще присутня людина Руссо, котра рухається, наче старий Тифон під Етною. Пригнічена та напіврозчавлена гордовитими кастами, немилосердним багатством, зіпсута священиками та поганим вихованням, осоромлена сама перед собою смішними звичаями, ця людина звертається у скруті до «святої природи» і раптом відчуває, що природа від неї така сама далека, як і якийсь епікурейський бог. Її молитви не досягають природи: так глибоко вона занурилась у хаос неприроди. Зневажливо вона скидає зі себе всі ті барвисті прикраси, які ще донедавна здавалися їй саме найлюдськішим у ній – її мистецтва та науки, переваги її витонченого життя, – вона б'є кулаком по мурах, у затінку яких вона так виродилась, і вимагає світла, сонця, лісу та скель. І, вигукуючи, що «лише природа є доброю, лише природна людина є людяною», вона зневажає сама себе та прагне чогось поза собою: вона викликає зі своїх глибин настрій, у якому її душа готова до жахливих рішень, але також – найшляхетніше та найрідкісніше.

370 Людина Гете не є такою загрозливою силою, ба навіть у певному сенсі – корективом і квієтивом саме тих небезпечних хвилювань, якими охоплена людина Руссо. Сам Гете в юності всім його багатим на любов серцем був прив'язаний до євангелія про добру природу; його Фауст був найвищим і найвідважнішим відображенням людини Руссо, принаймні при зображенні його голоду до життя, його невдоволеності й туги, його спілкування з демонами серця. Але тепер погляньте, що ж виникає з усіх цих зібраних хмар – звичайно, жодної блискавки! І туг відкривається саме новий образ

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 4

людини, людини Гете. Можна було би подумати, що Фауст іде крізь повсюдно пригнічене життя як ненаситний бунтівник і визволитель, як заперечна у своїй доброті сила, як справжній, неначе релігійний і демонічний, геній перевероту, на відміну від його цілком недемонічного супутника, – чи не мав би він уже позбутися цього супутника, використовуючи та ненавидячи водночас його скептичну злобу і заперечення, – адже це і є трагічний жереб кожного бунтівника та визволителя. Та ми помиляємось, очікуючи чогось подібного: тут людина Гете уникає людини Руссо, бо ненавидить будь-яке насилля, будь-які стрибки, а це означає – будь-які вчинки, і, таким чином, визволитель світу Фауст немовби перетворюється лише на мандрівника тим світом. Усі царини життя і природи, уся минувшина – мистецтва, мітології, всі науки – бачать, як повз них пролітає ненаситний споглядач, збуджується й одразу вмирогворюється найглибше бажання, навіть Гелена вже не стримує його, – і тепер має настати мить, на яку вичікує його глумливий супутник. Політ закінчується в якомусь довільному місці Землі, крила опадають, і Мефістофель тут як тут. Коли німець перестане бути Фаустом, то вже не буде більшої небезпеки за ту, що він стане філістером і віддасться дияволу, – від цього його можуть урятувати лише небесні сили. Людина Гете, як я казав, – це споглядальна людина високого стилю, котру не мучить спрага на Землі лише через те, що собі на поживу вона вибирав все велике та визначне, яке колись було і ще є, і, таким чином, живе, незважаючи на те, що це життя лише від прагнення до прагнення; вона не є діяльною людиною, – що більше, якщо вона на якомусь місці підлаштується до чищого порядку діяльних, то можна бути певним, що з того нічого доброго не вийде, – як-от це сталося, наприклад, із усім тим завзяттям, яке проявляв Гете до театру – щонайменше, при цьому не перевернеться жоден «порядок». Людина Гете – це лагідна сила, що зберігає, проте є небезпека, як уже було сказано, що вона може виродитися на філістера. – так само, як людина Руссо може легко стати катілінарієм. Якби вона мала трохи більше сили у м'язах і природної дикості, тоді всі її чесноти були би більшими. Видається, що Гете знав, у чому полягає небезпека та слабкість

371

його людини, й він натякнув на це словами Ярно до Вільгельма Майстра: «Ви роздратовані й озлоблені – все це добре, – та якби ви хоч раз розлютились по-справжньому, було би ще краще».

Отож, говорячи відверто, щоби стало краще, треба нам бодай раз розлютитися по-справжньому. І до цього нас має захопити образ Шопенгауєрової людини. *Шопенгауєрова людина бере на себе добровільне страждання правдивості*, й це страждання слугує для того, щоб умертвити її власну волю та приготувати ті цілковите перетворення і поворот у її сутності, шлях до чого є спражнім сенсом життя. Це промовляння правдивого здається іншим люлям продуктом злоби, адже вони вбачають у консервуванні їхніх половинчастостей і непотребу обов'язок людськості та вважають, що потрібно бути злим, аби так руйнувати їхні забавки. Їх не покидає спокуса вигукнути такій людині те, що Фауст говорить Мефістофелю: «То ти цій вічно жвавій силі, цілющо-творчій, підіхнеш диявола кулак осклілий?» – і той, хто хотів би жити по-шопенгауєрівськи, ймовірно, виглядатиме подібнішим до Мефістофеля, ніж до Фауста, – для тих короткозорих модерних очей, які в заперечуванні завжди вбачають ознаку злого. Та існує такий спосіб заперечувати і руйнувати, який є продуктом саме тієї могутньої туги за святістю і спасінням, першим філософським учителем якого став Шопенгауєр серед нас, знесвячених і доволі обмирщених людей. Усе існування, яке можна заперечити, таки заслуговує на те, щоби бути запереченим; а бути правдивим – означає вірити в існування, яке взагалі неможливо було би заперечити і яке саме є істинним і позбавленим брехні. Тому правдива людина відчуває, що її діяльність має метафізичний, пояснений законами іншого, вищого життя сенс, який є ствердним у найглибшому розумінні, – як би все те, що вона робить і не скидалося на руйнування та ламання законів цього життя. При цьому її діяльність мусить стати тривалим стражданням, але ж вона знає те, що знає також і Майстер Екгард: «Найпрудкішою твариною, яка донесе вас до досконалості, є страждання». Я мав би думати, що в кожного, хто окреслює для своєї душі таке життєве спрямування, мусило би розкритися серце, а в ньому – виникнути полум'яне бажання бути

такою Шопенгауєровою людиною: тобто для себе та свого особистого блага бути людиною чистою і дивовижно спокійною, у своєму пізнанні – сповненою сильного всеохопного полум'я і віддаленою від холодної та зневажливої нейтральності так званої наукової людини, високо піднесеною над похмурим і прикрим способом бачення, завжди першою жертвою пізнаної істини, глибоко пронизаною свідомістю того, які страждання мусять постати з цієї її правдивості. Звичайно ж, власною відвагою вона нищить своє земне щастя; вона мусять бути ворожою навіть до тих людей, котрих вона любить, інституцій, із лона яких вона вийшла; вона не має права шадити ні людей, ані речі, незважаючи на те, що вона сама страждає від їхнього ушкодження; її тривалий час будуть помилково вважати союзником тих сил, які вона зневажає; вона буде змушена, з огляду на ступінь розуміння її людьми, бути несправедливою при всьому прагненні до справедливості; але вона може виправдати й утішити себе словами, які колись ужив Шопенгауєр, її великий вихователь: «Щасливе життя неможливе: найвище, чого може досягнути людина, – це *героїчний життєвий шлях*. Таким шляхом іде той, хто у будь-якому вигляді та при будь-якій нагоді з надвеликими труднощами бореться за те, що якимось чином корисне всім, і врешті, перемагає, отримуючи за це, втім, дуже малу винагороду або ж узагалі ніякої. Тоді він, наприкінці, як принц у «Вороні» Гоцці, залишається стояти наче камінь, але зі шляхетною поставою та великодушним виразом. Пам'ять про нього залишається і вшановується як пам'ять про героя; його ж воля, яку все життя умиротворяли зусилля та праця, малий успіх і невдячність світу, згасає в нирвані». Такий героїчний життєвий шлях, разом із учиненим на ньому умиротворенням, звичайно, найменше відповідає жалюгідному розумінню тих, хто найбільше говорить про все це, влаштовує свята на честь великих людей і вважає, що велика людина є тому велика, чому вони – малі, немов завдяки якомусь подарунку та задля її задоволення або ж через якийсь механізм і у сліпій покорі його внутрішньому примусу, – тож хто не отримав такого дарунку або ж не почуває такого примусу, має таке саме право бути малим, як той – великим. Але бути обдарованим чи

373

змушеним – це ті зневажливі слова, з допомогою яких людина хоче втекти від внутрішнього заклику, це паплюження кожного, хто послухався цього заклику, отже – великої людини; та саме вона найменше з усіх дозволяє себе обдаровувати чи змушувати: вона, як і кожна мала людина, дуже добре знає, як можна легше ставитися до життя і яким м'яким є ліжко, де вона могла би розлягтися, якби чемно та загальнопринято обходилася зі собою та своїми ближніми, – адже всі людські порядки спрямовані на те, щоби не *відчувати* життя в постійному розпорошенні думки. Чому ж вона так сильно бажає протилежного, тобто – відчувати життя, а відтак – страждати від нього? Бо вона помічає, що її хочуть обдурити стосовно неї самої та що існує щось на зразок змови, щоби викрасти її з власної печери. Тоді вона чинить опір, нашорошує вуха і вирішує: «Я хочу заціпеніти собою!» Це жахливе рішення: лише поступово вона починає розуміти це. Адже тепер вона змушена пірнати у глибини існування з цілою низкою незвичайних запитань на вустах: навіщо я живу? який урок я мушу вивчити в життя? як я стала такою, якою є, і чому я страждаю від буття такою? Вона мучиться і бачить, що ніхто так не страждає, ба більше, що руки її ближніх хтиво тягнуться до фантастичних вистав, які показує політичний театр, або ж що вони самі в сотнях масок вештаються у вигляді юнаків, чоловіків, старих, батьків, громадян, священиків, службовців, купців, напружено мізкуючи про їхню спільну комедію та взагалі – не про себе. Усі вони на запитання: «Для чого ти живеш?» – швидко та гордо відповіли б: «Аби стати добрим громадянином, або вченим, або державним діячем», – але все-таки *вони* є чимось таким, що ніколи не зможе стати чимось іншим, але чому вони є саме цим? Ах, і нічим кращим? Той, хто розуміє своє життя лише як одну точку в розвитку якогось роду, чи держави, чи науки, а отже, хоче цілком належати історії становлення, історіографії, той не зрозумів уроку, який йому задає існування, і мусять вивчити його колись іншим разом. Це вічне становлення – брехлива лялькова гра, в якій людина забуває про себе саму, розвага, в якій індивід насправді розвіюється на всіх вітрах, нескінченна гра дурості, в яку велика дитина – час – грає перел

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 5

нами та з нами. Той героїзм правдивості полягає в тому, щоб одного дня припинити бути його забавкою. У становленні все порожнисте, оманливе, пласке та варте нашої зневаги: загалку, яку людина має розгадати, вона може розв'язати, лише виходячи з буття, у бутті-таким-і-не-іншим, у непромінальному. Тепер вона починає перевіряти, наскільки глибоко зрослася зі становленням і з буттям – перед її душею постає неймовірне завдання: зруйнувати все, що постає, винести на світло все фальшиве в речах. Вона також хоче все пізнати, але вона хоче цього інакше, ніж людина Гете, – не задля шляхетної м'якості, щоби зберегти себе та милуватися великою кількістю речей: вона сама для себе перша жертва, яку вона приносить. Героїчна людина зневажає свої благополуччя та скругу, свої чесноти і вади й узагалі вимірювання речей за своєю міркою, вона від себе вже нічого не сподівається і хоче в усіх речах сягнути цієї їхньої безнадійної основи. Її сила полягає в її самозабутті; і якщо вона і думає про себе, то при цьому міряє себе, виходячи зі своєї великої мети, і почувається так, неначе поза та під собою бачить лише незугарну гору шлаку. Давні мислителі з усіх сил шукали щастя й істини – і ніколи не буде знайдене те, що людина мусить шукати: так звучить злий принцип природи. Та для того, хто в усьому шукає неправди і добровільно підставляє себе нещастю, можливо, існує інше чудо розчарування: до нього наближається щось невимовне, щастя й істина – лише ідолоські подоби його. Земля втрачає своє тяжіння, земні події та сили стають сноподібними, довкола нього шириться ясність, наче влітне надвечір'я. Споглядач почувається так, ніби він починає прокидатись і немовби довкола нього грають лише хмари сну, що зникає. Та вони колись також розвіються: тоді настане день.

5

Усе ж таки я пообіцяв показати Шопенгауера як *вихователя*, виходячи з власного досвіду, і тому буде цілком не досить, якщо я лише змалюю, до того ж у недосконалих висловах, ту ідеальну людину, котра панує в Шопенгауері та довкола нього, наче якась Платонова ідея. Залишилося ще найважче – розповісти, як

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

можна з цього ідеалу вивести нове коло обов'язків і як можна через звичайну діяльність установити зв'язок між собою і такою великою метою. коротко: довести те, що той ідеал *виховує*. Інакше, можна було би подумати, що він є нічим іншим, як ошчасливлювальним, ба навіть п'янким видінням, яке охоплює нас лише на одну мить, аби відразу ж після цього покинути напризволяще, віддавши відтак на поталу ще глибшому відчаю. Певним є також те, що ми *так розпочинаємо* наше знайомство з цим ідеалом, із тими раптовими періодами світла і темряви, сл'яніння й огиди і що тут повторюється досвід, такий давній, як і самі ідеали. Та ми не повинні затримуватися на порозі, а швидко вийти з цього початку. Тому потрібно серйозно й упевнено запитати: чи можливо наблизити цю неймовірно високу мету так, що вона виховуватиме нас, тягнучи догори? Аби щодо нас не справдилися великі слова Гете: «Людина народжена для обмеженого стану; вона здатна досягнути просту, близьку, визначену мету і призвичаюється використовувати ті засоби, які в неї під рукою: як тільки вона відходить далі, то вже не знає ні що вона хоче, ні що їй слід робити, і не має значення те, чи вона розпорошена через кількість предметів, чи знецілена через висоту і вагомість тих предметів. Ненастаням для неї завжди є те, коли вона змушена прагнути того, з чим не може пов'язати себе завдяки звичайній власній діяльності». Цей закид, зі значною часткою правоти, можна зробити саме тій Шопенгауєровій людині: її гідність і висота можуть лише роздратувати нас і відтак знову віддалити від спільноти діяльних: сув'язь обов'язків, потік життя – все втрачено. Можливо, хтось і призвичається до цього, щоб, урешті, прикро розчахнутись і жити далі за роздвоєним правилом, тобто в суперечності зі самим собою, невпевненим то тут, то там, а тому щодня все слабшим і менш плідним; тоді як хтось інший принципово відмовиться від співдії з іншими та майже не звертатиме уваги на те, як діятимуть інші. Небезпеки завжди великі тоді, коли життя людини робиться важким і коли вона не в змозі *виконувати* обов'язки: сильніші натури це може зруйнувати, слабші ж, численніші, занурюються у споглядальну лінь і, врешті, втрачають, через лінь, і ту споглядальність.

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 5

Тепер я хочу, з огляду на ці закиди, визнати лише те, що наша праця тут шойно розпочалась і що я, згідно з власним досвідом, виразно бачу та знаю лише одну річ: вихолячи з того ідеального образу, таки можна покласти як на мене, так і на тебе ланцюг по-сильних обов'язків, і дехто з нас уже відчуває вагу цього ланцюга. Та для того, щоби могли без вагань проголосити формулу, якою я би хотів об'єднати те нове коло обов'язків, я маю потребу в таких попередніх міркуваннях.

Глибші люди в усі часи саме тому співчували тваринам, що ті, страждаючи від життя, все ж не мають сили обернути це жало страждання супроти самих себе та метафізично збагнути їхнє існування; справді, вигляд позбавленого сенсу страждання обурює до глибини душі. Тому не лише в одному закутку Землі виникло прищипування, що в тілах цих тварин сидять душі обтяжених провинною людей і що те, на перший погляд, обурливе, позбавлене сенсу страждання насправді сповнене сенсу та значення з огляду на вічну справедливість: як покарання і покута. І справді, жити як тварина, посеред голоду та хоті, але анітрохи не замислюватися над цим життям -- то важке покарання; і не можна уявити собі жодного тяжчого жеребу, ніж жереб хижака, якого нестерпна нужда жене пустелею: зрідка вдоволеного, та й то лише так, що вдоволення стає мукою -- пошмагованого у боротьбі з іншими тваринами або у відразливих пожадливості й переситі. Так сліпо та несамовито триматися за життя, без жодної вищої винагороли, бути далеким від знання про те, що і за що така кара, проте прагнути саме її як щастя, з дурістю жаскої хоті -- ось що означає бути твариною; і коли вся природа тягнеться до людини, то цим вона дає нам зрозуміти, що людина потрібна для звільнення її від прокляття тваринного життя і що існування в ній нарешті тримає перед собою дзеркало, в якому життя вже не виглядає позбавленим сенсу, а постає в його метафізичній значущості. Але поміркуймо: де закінчується тварина, і де починається людина! Та людина, котра була тільки і потрібна природі! Доки хтось прагне життя, як якогось щастя, доти він іще не підніс свого погляду вище від горизонту тварини, тільки він свідоміше хоче того, що тварина шукає у сліпому натиску. Але

378

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

ж більшість із нас відчувається саме так більшу частину свого життя: зазвичай ми не виходимо за межі тваринності, ми самі ще є тваринами, які страждають, як виглядає, безсенсовно.

Та є моменти, *коли ми це розуміємо*: тоді розступаються хмари, і бачимо, як разом із усією природою ми тягнемось до людини як до чогось такого, що стоїть високо над нами. Тремтячи, ми роздивляємось, у тому ранговому проясненні, довкола та позаду себе: там сновігають витонченіші хижаки, і ми посеред них. Страхітлива рухливість людей у величезній земній пустелі, їхнє закладання міст і держав, їхнє ведення воєн, їхнє неспокійне збирання та розсіпання, їхня безцільна біганина, наслідування один одного, їхні взаємні перехитрювання та загоптування, їхній галас у скруті, їхнє хтивє завивання при перемозі – все це продовження тваринності: так ніби людина зумисне змушена відступити назад і позбутися свого метафізичного задатку, так ніби природа, після того як вона так довго вимріявала та випрацьовувала людину, тепер відсахнулася від неї і знову прагне лише назад, у несвідомість інстинкту. Ах, вона потребує пізнання, та воночас жахається його, такого потрібного їй пізнання: і так палахкотить полум'я, неспокійно і наче лякаючись самого себе, охоплюючи при цьому тисячу речей, перш ніж охопити те, заради чого природа взагалі потребує пізнання. У певні моменти ми всі здогадуємось, що найдалекосяжніші наміри нашого життя вибудовуємо лише для того, щоб уникнути нашого справжнього завдання, що ми залюбки хотіли би десь сховати нашу голову, наче там нас не зможе спіймати наша стоока совість; що ми з успіхом віддасмо наше серце державі, здобування грошей, товариськості чи науці, щоби тільки не мати його вже; що ми навіть віддасмося важкій шоденній праці більш гаряче та безумовно, ніж це потрібно для виживання: бо нам злясться найнеобхіднішим те, щоб узагалі не замислюватися. Поспіх – загальний, бо кожен є втікачем від самого себе, загальним є також сором'язливе приховування цього поспіху, бо всі хочуть виглядати вдоволеними та намагаються обдурити пильніших спостерігачів щодо власної жалюгідності, загальною є потреба нових дзвінких слів-брязкалець, бо обвішане ними життя мало би набути чогось

галасливо-святкового. Кожен знає той дивний стан, коли зненацька навалюються неприємні спогади, і тоді ми намагаємося викинути їх із голови з допомогою енергійних жестів і гучних звуків, – але жести і звуки життя загалом дозволяють здогадатися, що ми всі та завжди перебуваємо в такому стані, у страсі перед спогадами та зануренням у себе. Що ж це таке, що так часто знаходить на нас, який комар не дає нам спати? Довкола нас усе примарне, кожна мить життя хоче нам щось сказати, але ми не бажаємо чути цього примарного голосу. Ми боїмося, що нам щось нашепчуть на вухо тоді, коли ми на самоті й у тиші, і тому ми ненавидимо тишу й оглушуємо себе товарииськістю.

Все це ми, як уже було сказано, іноді розуміємо і дуже дивуємося з усього цього запаморочливого страху та поспіху і з усього цього снолодібного стану нашого життя, яке, здається, перед прокиданням розбирає страх і яке спить тим жвавіше та неспокійніше, чим ближче воно наближається до цього прокидання. Та ми водночас відчуваємо і те, наскільки слабкі, щоби могли далі зносити ті миті найглибшого занурення, і наскільки ми не є тими людьми, до котрих тягнеться вся природа задля свого спасіння, – це вже багато, коли ми в загалі бодай раз трохи висунемо голову і побачимо, в який потік ми так глибоко занурені. І навіть це виринання та прокидання на одну швидкоплинну мить вдасться нам не завдяки власній силі: нас потрібно піднімати – і хто ж ті, котрі це роблять?

Це ті справжні люди, ті вже-не-тварини, філософи, митці та святи; при їхній появі та завдяки цій їхній появі природа, яка ніколи не стрибає, робить єдиний стрибок – стрибок радості, алже вона вперше відчуває, що досягнула мети, і саме там, де вона розуміє, що їй необхідно розучитися ставити перед собою мету і що вона надто високо ставила у грі життя і становлення. При цьому пізнанні вона прояснюється, і на її обличчі спочиває м'яка вечірня втома, те, що люди називають «красою». Усе, що вона промовляє телер тими проясненими рисами обличчя, є великим проясненням щодо існування; і найвище бажання, яке можуть загадати смертні, – це довго та з відкритими вухами бути причетними до цього прояснення. Якби хтось поміркував над тим, чого, наприклад,

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

Шопенгауер *наслухався* протягом його життя, то опісля він, напевно, сказав би собі: «Ах, мої глухі вуха, моя тупа голова, мій мерехтливий розум, моє здушене серце, ах, усе, що я називаю моїм! Як я зневажаю це! Не могли літати, а лише пурхати! Могли дивитись
381 угору, та не могли піднятися туди! Знати і майже ступити на шлях, який веде до того неосяжного вільного погляду філософа, й уже після кількох кроків приповзти назад! Але навіть якби це найбільше бажання сповнилося бодай на один день, то як радо ми би запропонували як відкуп за це решту життя! Піднятися так високо, як будь-коли піднімався мислитель, у чисте альпійське та крижане повітря, туди, де вже ніщо не затуманюється та не затуляється і де основна будова речей виявляється різко та непорушно, але з неунікною зрозумілістю! Уже тільки при цій думці душа стає самотньою та нескіпченною, а якби її бажання сповнилось, і погляд колись упав би прямо та ясно, як промінь світла на речі, й відмерли б усілякі сором'язливість, боязливість і хіть, – яким словом можна було би тоді означити її стан, те нове та загадкове, вільне від збудження почуття, з яким вона тоді, подібно до душі Шопенгауера, залишилася би лежати на нечуваному образному письмені існування, на скам'янілому вченні про становлення, не як ніч, а як вогняно-червоне світло, що заливає Всесвіт. І яким с жереб'як досить здогадатися про особливу долю та блаженність філософів, аби збагнути всю знедоленість і нещасність нефілософів, тих безнадійно бажуючих! Почуватися плодом на дереві, який ніколи не зможе дозріти через надто велику затіненість і просто перед собою бачити сонячне світло, якого бракує!»

Цієї муки вистачило б, аби зробити заздрісним і злим такого необдарованого, якщо би він узагалі міг заздрити і злитись; але, ймовірно, він, урешті-решт, розверне свою душу так, що вона не виспажуватиме себе марною тугою, і тепер він *відкриє* нове коло обов'язків.

Тут я дійшов до відповіді на питання, чи можливо поєднатися з великим ідеалом Шопенгаусрової людини з допомогою звичайної самодіяльності. Передусім встановлено таке: ті нові обов'язки не є
382 обов'язками усамітненого, що більше, з ними стаємо приналежні-

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 5

ми до потужної спільноти, яка утримується разом хоч і не зовнішніми формами та законами, але таки однією основною думкою. Це основна думка *культури*, оскільки вона може перед кожним із нас поставити лише одне завдання: *сприяти творенню філософа, митця та святого в нас і поза нами і в такий спосіб працювати над довершенням природи*. Адже як потребує природа філософа, так потребує вона і митця – для метафізичної мети, а саме для свого власного просвітлення щодо самої себе, щоб, урешті, колись їй протиставився чистий і готовий образ, який вона ніяк не може чітко побачити в неспокої свого становлення, – тобто для її самопізнання.

Тете був тим, хто зверхньо-глибокосенсовним словом дав можливість побачити, що всі сироби природи важливі для неї лише з огляду на те, щоби митець нарешті збагнув її лепетання та, зустрівшись із нею на півдорозі, висловив їй те, що вона, власне, і хоче досягнути своїми спробами. «Я часто говорив, – якось вигукнув він, – і повторюватиму знову і знову, що *causa finalis* справ світу і людей – це драматична поезія. Адже інакше все це абсолютно ні до чого вже не придатне». Отож, насамкінець, природа потребує святого, в котрому повністю розтопилося «я» і чие страждення життя не сприймається або майже вже не сприймається індивідуально, а як найглибше почуття рівності, співчуття і єдності всього живого, – того святого, в котрому проявилось те, не зачеплене грою становлення, чудо перетворення, те остаточне та найвище олюднення, до якого прагне і спонукає вся природа задля свого спасіння від себе самої. Немає жодного сумніву, що всі ми споріднені та пов'язані з цим святим так, як і з філософом чи митцем; існують моменти, немов спалахи найяскравішого, сповненого любові полум'я, у світлі яких ми вже не розуміємо слова «я»: по той бік нашої істоти лежить щось таке, що в ті моменти стає посеї- 383 біччям, і тому ми від усього серця жадаємо мостів між «там» і «тут».

При нашій звичній конституції ми, звісно, не можемо зробити жодного внеску до творення рятівної людини, а тому ми *ненавидимо* себе, так конституційованих, і ця ненависть – корінь того несимізму, якого Шопенгауер спершу мусив знову навчити нашу епоху, але який є таким самим давнім, як і туга за культурою. Вона –

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

його корінь, але не цвіт, мовби його нижній поверх, але не фронтон, початок його шляху, але не мета: адже колись ми мусимо ще навчитися ненавидіти щось інше та загальніше, не нашу індивідуальність і її жалюгідну обмеженість, а її мінливість і неспокій, у тому піднесеному стані, в якому ми також любитимемо щось інше, ніж можемо любити тепер. Лише коли ми, в теперішньому чи прийдешньому народженні, самі будемо прийнятні до того найпіднесеного ордену філософів, митців і святих – лише тоді нам буде прищеплено також і нову мету нашої любові та нашої ненависті, – а поки що ми маємо своє завдання і своє коло обов'язків, свою ненависть і свою любов. Адже ми знаємо, чим є культура. Вона хоче для змоги скористатися Шопентауеровою людиною, щоб ми завжди готували її нове виникнення та сприяли цьому, вивчаючи й усуваючи все вороже для цієї людини – коротко: щоб ми не втомно боролися проти всього, що позбавляє нас найвишого здійснення нашої екзистенції, перешкоджаючи нам самим стати такими Шопентауеровими людьми.

6

Іноді буває важче визнати якусь річ, аніж її побачити; і саме так палаштована більшість людей, коли роздумує над висловом: «Людство має невпинно працювати над створенням окремих великих людей, – це й ніщо інше є його завданням». Як радо ми б ужили щодо суспільства та його мети повчання, яке можна вивести з розгляду кожного виду тваринного та рослинного царства, про те, що в ньому важливі лише окремі вищі екземпляри, незвичайніші, могутніші, складніші, плідніші за інших, – як радо, якби лише прищеплені нам уявлення про мету суспільства не чинили такого завзятого опору! Власне, можна легко зрозуміти, що саме там, де якийсь вид досягає своєї межі та переходу до вищого виду, і перебуває мета його розвитку, а не в масі екземплярів та їхньому добробуті й аж ніяк не в тих екземплярах, які часово є найостаннішими, але понад те – саме у, здавалося би, розпорошених і випадкових екзистенціях, які виникають то тут, то там за сприятливих умов; і настільки ж легко слід було би зрозуміти вимогу, що люд-

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 6

ство, оскільки воно златне дійти до усвідомлення своєї мети, має вишукувати і створювати ті сприятливіші умови, в яких можуть виплинути ті великі рятівні люди. Але що тільки не опирається цьому: деє ту останню мету вбачають у насті всіх або ж більшості, деє – у розвитку великих спільнот; і наскільки швидко хтось наважується пожертвувати своє життя, наприклад, якійсь державі, настільки ж повільно та нерішуче він поводитьсь, коли цієї жертви вимагає не держава, а хтось окремий. Виглядає безглуздо, що якась людина має існувати задля іншої людини. «радіше – задля всіх інших або принаймні задля якомога більшої кількості людей!» О, простаче, невже ти бачиш більше глузду в тому, щоби дозволити кількості вирішувати там, де йдеться про вартість і значення! Адже питання звучить так: як твоє життя, життя окремого, набуває найвищої вартості, найглибшого значення? Як воно найменше марнується? Звичайно, лише завдяки тому, що ти живеш задля користі найрідкісніших і найцінніших екземплярів, а не задля користі більшості, тобто тих, якщо взяти поодиноці, найменш вартісних екземплярів. І саме такий спосіб думання потрібно прищепити і розбудувати в молодій людині, щоби вона сама себе розуміла як певдале творіння природи, але водночас і як свідчення найбільших та найчудовіших намірів цієї мисткині; це вдалося їй погано, має вона собі сказати, але я хочу вшанувати її великий намір тим, що буду до її послуг, аби колись це вдалося їй краще.

385

З ним наміром вона входить у коло *культури*; адже культура – це дитина самопізнання кожного індивіда та його невдоволення собою. Кожен, хто визнає свою приналежність до неї, промовляє цим визнанням: «Я базу над собою щось вище та людяніше, ніж я сам, допоможіть же мені досягнути цього, як і я хочу допомогти кожному, хто пізнає те саме і страждає від того ж: аби нарешті знову виникла людина, котра почувається повною та нескінченною в пізнанні й любові, у спогляданні та змозі й усією своєю цілістю тримається за природу і діє в ній як суддя й оцінювач речей». Важко перенести когось у цей стан безстрашного самопізнання, тому що неможливо навчити любові: адже тільки в любові душа здобуває не лише чіткий, гострий і зневажливий погляд на саму себе, але та-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ ІІ

кож те прагнення дивитися поза себе та з усіх сил шукати десь інше приховану вищу самість. Отже, лише той, хто віддав серце якійсь великій людині, отримує цим самим *першу посвяту культури*, її ознака – самоприсоромлення без засмучення, ненависть до власної вузькості та змаління, співпереживання з генієм, який знову і знову виривається вгору з цієї нашої затхлості й сухості, передчуття наближення всього, що постас та бореться, глибинне переконання, що майже скрізь зустрічаєш природу в її потребі, як вона тягнеться до людини, як вона болісно відчуває, що творіння знову неспдале, і як їй, усе ж, повсюдно влаються найчудовіші зачини, риси та фіорми, – тож люди, з котрими ми живемо, подібні на звалища найкоштовніших образотворчих ескізів, де все волає до нас: прийліть, допоможіть, довершіть, поєднайте те, що належить поєднати, ми незмірно тужимо за тим, аби стати цілими.

Цю суму внутрішніх станів я назвав першою посвятою культури; а зараз мені йдеться про те, шоби змалювати дію *другої* посвяти, і я точно знаю, що це моє завдання важче. Адже тепер потрібно здійснити перехід від внутрішніх подій до оцінки зовнішніх, погляд має звернутися назовні, шоб у великому рухливому світі знову віднайти те прагнення культури, яким індивід його знає ще з тих перших досвідів, він має використати свої боротьбу і тугу як абетку, з допомогою якої зможе тепер відчитати прагнення людей. Але й тут він не має права зупинитися, з цієї сходинки він мусить піднятися до ще вищої, культура вимагає від нього не лише того внутрішнього пережиття, не лише оцінки доколишнього зовнішнього світу, а врешті й передусім – учинку, тобто боротьби за культуру та ворожості до впливів, звичок, законів, установ, у яких він не розпізнає своєї мети – творення генія.

Тому, хто спроможеться стати тепер на другу сходинку, спершу впадає в очі те, яким *надзвичайно мізерним і рідкісним є знання про ту мету*, і яке загальне, натомість, прагнення до культури та яка невимовно велика маса сил, що витрачаються на служіння їй. Ми запитуємо себе злиовано: може, таке знання взагалі не потрібне? Чи природа досягне своєї мети навіть тоді, коли більшість хибно визначатиме мету власних зусиль? Хто призвичаївся до високої

думки про несвідому доцільність природи, той, можливо, і не ма-
 ниме жодних труднощів відповісти: «Так воно і є! Нехай люди собі
 що завгодно думають і говорять про їхню остаточну мету, але вони
 у своєму темному натиску таки цілком свідомі власного правиль- 387
 ного шляху». Щоби могли тут щось заперечити, слід дещо пере-
 жити: але той, хто таки справді переконаний щодо тієї мети куль-
 тури, що остання має сприяти виникненню справжньої людини та
 нічому іншому, тепер бачить, що ще і зараз, при всіх видатках і
 розкошах культури, виникнення тієї людини не набагато від-
 різняється від тривалого згущання з тварин, – він вважатиме
 дуже необхідним, аби на місце того «темного натиску» колись
 нарешті прийшло свідоме воління. І це, головню, також із другої
 причини: а саме тому, щоб уже не було можливим використати
 той несвідомий своєї мети інстинкт, славнозвісний темний натиск,
 для зовсім інших цілей і повести на ті шляхи, де вже не можна до-
 сягнути тієї найвищої мети, творення генія. Адже є певний вид
зваторованої та взятої на службу культури – ви тільки роздивіться
 довкола! І саме ті сили, які тепер найдієвіше сприяють культурі,
 мають при цьому побічні думки та використовують її з нечистими
 і корисливими намірами.

По-перше, це *самолюбство заркбйтчанина*, яке потребує допомо-
 ги культури і з вдячності за це допомагає їй, але при цьому, звичай-
 но, хоче водночас диктувати їй мету й міру. З цього боку походять
 та улюблена теза і складний умовивід, що звучить приблизно так:
 якомога більше пізнання й освіти, звідси якомога більше потреб,
 звідси якомога більше продукування, звідси якомога більше при-
 бутку та щастя – так звучить зваблива формула. Прихильники
 такої формули означили б освіту як розуміння, з допомогою якого
 людина стає цілком вчасною, в потребах і їхньому задоволенні, а
 також водночас найкраще володіє всіма засобами та методами,
 щоби якомога легше здобувати гроші. Сформувати якомога більше
 «ходових» людей, щось на зразок того, як ми називасмо ходовою
 монету, – це було би їхньою метою; і якийсь народ, згідно з цим
 розумінням, буде тим щасливішим, чим більше він матиме таких 388
 ходових людей. Тому наміром модерних освітницьких установ

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

мало би бути сприяння кожному рівно настільки, наскільки його природа володіє здатністю стати ходовою: кожного вишколити так, аби він отримав найбільш можливу міру щастя і прибутку згідно з притаманним йому рівнем осягнення та знання. Індійці мусив би, як тут цього вимагають, із допомогою такої загальної освіти вміти точно оцінювати себе, щоби знати, що він може вимагати від життя; і насамкінець стверджують, що існує природний і необхідний союз «інтелігентності й володіння», «багатства та культури», ба більше, що цей союз – моральна необхідність. Тут ненавидять будь-яку освіту, яка робить самотнім, яка ставить мету поза грішми та заробітком, яка забирає багато часу; такі серйозні види освіти зазвичай зневажливо називають «витонченим сгоїзмом», «аморальним освітницьким епікурейством». Звичайно, відповідно до чинної тут моральності, вихваляється якраз протилежне, а саме швидка освіта, щоби незабаром стати істотою для заробляння грошей, і водночас настільки ґрунтовна освіта, щоби могли стати істотою для заробляння дуже великих грошей. Людині дозволяють рівно стільки культури, скільки є в інтересах загального заробітку та світового спілкування, але стільки ж і вимагається від неї. Коротко: «людина наділена необхідною претензією на земне щастя, а для цього і є необхідною освіта, але тільки для цього!»

По друге, це *самолюбство держави*, яка також прагне якомога більшого розширення та поширення культури і має в руках найдієвіші знаряддя, щоби задовольнити свої бажання. За умови, що вона почувається досить сильною, щоби не лише розкути, а й могли вчасно запрягти в ярмо, за умови, що її фундамент досить міцний і широкий, аби змогти втримати все освітницьке склепіння, – тоді поширення освіти серед її громадян завжди йтиме на користь насамперед їй самій у суперництві з іншими державами. Скрізь, де тепер говорять про «культуричну державу», її завдання вбачають у такому вивільненні духовних сил якогось покоління, щоби завдяки цьому вони могли слугувати і бути корисними для чинних установ, але не більше; так, як лісовий струмок частково відводять із допомогою гребель і підпор, аби він із меншою силою

рухав млини, тоді коли його повна сила була би для млинів радше шкідливою, ніж корисною. Те вивільнення є водночас і більшим шкочуванням у кайдани. Пригадаймо хоча би те, що поступово відбулось із християнством під впливом самолюбства держави. Християнство – це, без сумніву, один із найчистіших проявів того прагнення до культури, а саме – до завжди нового творення святого; та оскільки його, стократ розведене, використовували для руху млинів державних влад, то воно поступово стало хворим аж до кісткового мозку, лицемірним і брехливим, виродженням до протилежності його первинній меті. Навіть його остання подія, німецька Реформація, була би нічим іншим, як раптовим спалахом і згасанням, якби вона не вкрала нових сил і полум'я з боротьби та пожежі держав.

По-третє, культуру підтримують усі ті, хто усвідомлює *нотворність і марудність змісту* і хоче підмінити його так званою «гарною формою». Зовнішнє, слово, гримаса, прикраси, пишнота, манірність мають примусити глядача зробити фальшивий висновок про зміст, – із передумовою, звичайно, що внутрішнє оцінюється за зовнішнім. Іноді мені видається, що модерні люди безмежно знуджують одні одних і що вони, врешті, вважають необхідним зробити себе цікавими з допомогою всіх можливих мистецтв. Тут вони дозволяють подати себе, завдяки їхнім мистцям, як пікантну та гостру страву, тут вони поливають себе приправами з усього Орієнту та Окциденту і – звичайно! – тепер вони пашнуть дуже цікаво, всім Орієнтом і Окцидентом. Тут вони налягтовуються задовольняти кожен смак; і кожен має бути обслужений, незважаючи на те, чи йому хочеться чогось із присмним чи неприємним запахом, витонченого чи по-селянськи грубуватого, грецького чи китайського, трагедійних вистав чи драматизованих непристойностей. Найвідоміших кухарів цих модерних людей, котрі будь-що хочуть бути цікавими та зацікавленими, можна, як відомо, знайти серед французів, найгірших – серед німців. Це, по суті, більш втішне для останніх, ніж для перших, і ми ні в чому не звинувачуємо французів, якщо вони слізують із нас через брак цікавого й елегантного та якщо

390

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

вони, з огляду на прагнення деяких німців до елегантності й манер, уявляють собі індіанця, котрий хоче мати кільце в носі та вимагає татування.

І тут ніщо не перешкоджає мені дещо відхилитися. Після останньої війни з Францією в Німеччині багато чого змінилось і змістилося, й очевидно, що додому було принесено деякі нові бажання стосовно німецької культури. Та війна була для багатьох першою мандрівкою в елегантну частину світу; і якою чудовою виглядає неупередженість переможця, якщо він не нехтує тим, аби трохи повчитися культури в переможеного! Особливо мистецькому ремеслу знову і знову вказують на змагання з освіченим сусідом, облаштування німецької хати має стати більше подібним до французького, навіть і німецька мова, з допомогою на французький манір заснованої академії, мусить набути «здорового смаку» та відкинути сумнівний вплив, який мав на неї Гете, – як нещодавно розмірковував берлінський академік Дюбуа-Реймон. Наші театри вже давно, тихо та шанобливо, тягнуться до цієї ж мети, вже винайшли навіть елегантного німецького вченого – тож слід таки очікувати, що все, що дотепер ніяк не хотіло підлаштуватися під той закон елегантності, як-от німецька музика, трагедія та філософія, будуть відтепер усувати як ненімецьке. Та насправді, не вартувало б і пальцем поворухнути для німецької культури, якби німець під культурою, якої йому ще бракує та до якої він тепер мав би тягнутися, не розумів нічого, крім мистецтв і люб'язностей, із допомогою яких слід прикрашати життя разом із винахідливістю майстра танцю та шпалерника, якби він навіть і в мові хотів дотримуватися лише академічно-схвалених правил і певної загальновизнаної манірності. Втім, значніших претензій, як видається, майже не викликали ні остання війна, ні особисте порівняння з французами, ба більше, мене все частіше проймає підозра, що тепер німець хоче силоміць звільнитися від тих давніх зобов'язань, які покладають на нього його чудове обдарування, притаманна йому меланхолійність і глибокодумність його природи. Та він охочіше блазнюватиме, буде мавпою, вчитиме манери і мистецтва, завдяки яким життя стане потішним. Але німецький дух не можна зне-

манити більше, ніж поводяться із ним так, наче він восковий, і що одного дня йому можна придіпити ще й елегантність. І якщо, на щось, правдою є те, що значна частина німців хотіла би залюбки до шквалу так себе діпити і формувати, то супроти цього слід виступати доти, доки вони не почують: вона вже не живе у вас, та данина німецька порода, яка хоча і є твердою, жорсткою та сповненою спротиву, та як найцінніший матеріал має бути оброблена лише найвизначнішими митцями, бо лише вони гідні цього. А те, що ви зараз маєте в собі, є м'яким кашоподібним матеріалом; робіть із ним, що завгодно, формуйте з нього елегантних ляльок і цікавих ідолів – також і тут буде доречним вислів Ріхарда Вагнера: «німець кутастий і незграбний, якщо хоче виглядати манірним, але він піднесений і кращий від усіх, коли спалахне полум'ям». І всі елегантні мають багато підстав остерігатися цього німецького полум'я, інакше одного дня воно може поглинути їх із усіми їхніми восковими ляльками й ідолами. Звичайно, ту все більш переважну в Німеччині схильність до «гарної форми» можна вивести з іншого глибокого джерела – з тієї метушні, того захеканого хапання моменту, того надмірного поспіху, який зриває всі речі з гідія надто зеленими, з тих біганини та полювання, які нині орють зморшками обличчя людей і неначе гатують усе, що ті роблять. Наче під впливом якогось трунку, що не дозволяє їм спокійно дихати, вони, у безсоромній турботі, кидаються вперед, як загнані раби трьох «м»: моменту, міркувань і моди, – тож брак гідності та пристойності, звичайно, кидається в очі надто болюче, і тепер знову стає необхідною оманлива елегантність, аби замаскувати хворобу негідної метушні. Бо така модна гонитва за гарною формою пов'язана з потворним змістом сучасної людини: форма має приховати, а зміст – бути прихованим. Отже, освіченість нині означає не дозволяти собі помічати, наскільки ти сам жалюгідний і логанний, наскільки хижацький у прагненні, наскільки ненаситний у накопиченні, наскільки стоїстичний і безсоромний у насолоді. Мені, коли я комусь наочно показував відсутність німецької культури, вже не раз закидали таке: «але ж ця відсутність цілком природна, оскільки німці були дотепер надто бідні та скромні. Дайте-но лише на-

393 щим співвітчизникам стати багатими та горлими з себе, тоді ви матимете і культуру!» Можливо, віра і робить блаженним, але *цей* вид віри робить мене нещасним, бо я відчуваю, що та німецька культура, в майбутнє якої тут вірять – культура багатства, лиску та манірного владання, – є найворожішим протилежним образом тієї німецької культури, в яку вірю я. Звичайно, той, хто змушений жити серед німців, дуже страждає від горезвісної сірості їхнього життя і їхніх почуттів, від безформності, тупості й затхлості, від вайлуватості в тендітних стосунках, а ще більше – від заздрісності й певної загаєності та нечистоти характеру; для нього болісна і образлива глибоко вкорінена любов до фальшивого та несправжнього, до погано скопійованого, до перекладу доброго іноземного поганим своїм, – але тепер, коли додалися як найгірші страждання ще й той гарячковий неспокій і манія успіху та прибутку, та переоцінка миті, обурює навіть думка, що всі ці хвороби та слабкості принципово ніколи не можна вилікувати, а їх слід завжди замальовувати – такою-от «культурою цікавої форми»! І це у народі, який породив *Шопенгауера* та *Вагнера*! І ще має часто породжувати! Але чи ми не знайійно не обманюємо самі себе? Можливо, ті, кого ми назвали, в загальні не є запорукою того, що такі сили, як їхні, справді ще присутні в німецькому дусі та чутті? Чи не є вони самі винятками, немов останні пагони та виводки тих рис, які колись вважали німецькими? Тут я доволі безпорадний і тому повертаюся на мій шлях загального міркування, з якого мене досить часто хочуть звернути словесні турботи сумніви. Ще не були перераховані всі ті сили, які хоч і сприяють культурі, та не визнають при цьому її мети – творення генія; були названі три, а саме самолюбство заробітчан, самолюбство держави та самолюбство всіх тих, хто має підстави прикидатись і ховатися за формою. Четвертою ж силою я називаю *самолюбство науки* та характерну сутність її прислужників, *учених*.

Наука відноситься до мудрості, як добротесність до святості: вона холодна та суха, вона не має жодної любові й не знає нічого про глибоке почуття невдоволення і туги. Вона сама рівно настільки корисна, наскільки і шкідливою своїм слугам, тому що

переносить на них свій характер і цим самим немов робить закос-
 теною їхню людяність. Доки під культурою розумітимуть насам-
 перед сприяння науці, доти вона з немилосердним холодом мина-
 тиме велику стражденну людину, тому що наука скрізь бачить лише
 проблеми пізнання і тому що страждання в межах її світу є, власне,
 чимось неприпустимим і незрозумілим, а отже, знову – хіба що
 проблемою.

394

Та ційно людина призвичаюється перекладати кожен досвід
 на діалектичну гру запитань і відповідей і на чисте заняття розуму,
 то дивовижно, як швидко після того вона всихає при такій діяль-
 ності, як швидко вона починає лише торохтіти кістками. Кожен це
 знає та бачить, – але як тільки можливо, що, незважаючи на це,
 молоді люди не лякаються таких людей-кістяків та знову і знову
 сліпо, без вибору та міри віддаються науці? Це ж бо не може бути
 пов'язане з так званим «потягом до істини»: адже як узагалі може
 тягнути до холодного, чистого, безрезультатного пізнання! Що
 більше, неупереджений погляд надто чітко бачить те, якими на-
 справді є руйнівні сили слуг науки, – і було би дуже корисно дослі-
 дити вчених і провести їхній розгин після того, як вони самі при-
 вчилися зухвало обмацувати і розкладати все на світі, в тому числі
 нарте найбільшої поваги. Якщо слід було би сказати відверто, то
 мій вислів звучав би так: учений складається із заплутаного мере-
 жива надзвичайно різноманітних стимулів і подразників, він аж
 ніяк не є чистим металом. Візьмімо для початку сильну цікавість,
 яка постійно зростає, нездорову жадобу пізнавальних пригод, зав-
 жди звабливу силу нового та рідкісного, на протипагу старому та
 нудному. Додаймо до цього ще певний діалектичний інстинкт ви-
 шюхування та гри, мисливську радість від хитромудрих лисячих
 ходів думки, так що насправді шукається не істина, а саме шукан-
 ня й основна насолода полягає в лукавому прокраданні, оточу-
 ванні, мистецькому умертвленні. Тепер приплюсуймо ще й потяг
 до суперечностей: особистість хоче почуватися відмінною від усіх
 інших і дати відчуття це іншим; змагання стає насолодою, а особи-
 ста перемога – метою, тоді як боротьба за істину – лише приво-
 дом. Також до вченого ще примішано значну частину потягу до

395

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

віднайдення певних «істин», а саме з покори певним панівним особам, кастам, гадкам, церквам, урядам, бо він відчуває, що має для себе користь, переносячи «істину» на їхній бік. Менш регулярно, та все ж досить часто в ученого проявляються такі риси. По-перше, дуже висока оцінка простодушності та прагнення до простого, якщо вони є чимось більшим, аніж незграбністю і невправністю в удаванні, для чого потрібна певна кмітливість. І справді, скрізь, де кмітливість і зграбність надто кидаються в очі, слід бути дещо обережнішим і сумніватись у прямоті характеру. З іншого боку, та простодушність має переважно невелику вартість і є лише зрідка плідною навіть для науки, оскільки вона тримається за звичне, а правду говорить зазвичай лише про прості речі або в *adiaphorais*: алже інертності тут випадає більше говорити правду, ніж приховувати її. А оскільки все нове робить необхідним переучування, то простодушність шанує, наскільки це можливо, старий погляд, а тому, хто проголошує нове, закидає, що йому бракує *sensus recti*. Звичайно, вона чинила спротив ученню Коперника тому, що з цього приводу мала свої погляди та звичку. Не така вже й рідкісна серед учених ненависть до філософії є перелусім ненавистю до її складних умовиводів і певної мистецькості її доказів. Так, по суті, кожне покоління вчених має свою несвідому міру *дозволеної* проникливості, а все, що лежить поза нею, ставиться під сумнів і мало чи не слугує підставою для підозри в незростодушності. По-друге, гострозорість ученого щодо близького поєднана зі суттєвою міопією щодо віддаленого та загального. Його поле зору зазвичай надто мале, й він змушений тримати очі дуже близько до предмета. Якщо вчений хоче перейти від одного, вже дослідженого, предмета до іншого, то мусить пересувати до того пункту весь зоровий апарат. Він розкладає картину на окремі плями, подібно до того, хто, спостерігаючи за сценою, користується театральним біноклем і тепер схоплює поглядом то голову, то частину вбрання, але не цілість. Ті окремі плями він ніколи не бачить поєднаними, а лише здогадується про їхній зв'язок: тому все загальне не робить на нього сильного враження. Наприклад, він оцінює якийсь твір, але – оскільки не здатний схопити його в цілісності – по окремих частинах, речен-

нях або ж помилках; у нього буде спокуса стверджувати, що олійне полотно є диким нагромадженням мазків. По-третє, тверезість і буденність його природи в усьому тому, що йому подобається чи не подобається. Ця властивість особливо придатна для історії, даючи йому можливість вишукувати мотиви давніх людей, виходячи зі знайомих йому мотивів. У норі крота найкраще орієнтується кріт. Він захищений від усіх мистецьких і некерованих гіпотез; якщо він буде наполегливий, то відкопає всі буденні мотиви минулого, бо почувається одного виду з ними. Звичайно ж, саме тому він не здатний зрозуміти й оцінити рідкісне, велике та небулене, потже, важливе та сутнісне. По-четверте, бідність почуттів і сухість. Це робить його здатним навіть на вівісекції. Він не здогадується про страждання, яке несе зі собою пізнання, і тому не має страху в тих галузях, де в інших здригається серце. Він холодний і тому легко здається жорстоким. Його вважають навіть відчайдушним, але таким він не є, як і мул, у якого просто не паморочиться голова. По-п'яте, низька самооцінка, навіть скромність. Вони зовсім не почуваються жертвами чи змарнованими навіть тоді, коли їх висилають у якийсь жалюгідний закуток, бо у глибині душі вони, напевно, знають, що не є жодною літаючою твариною, а лише плануном. Завдяки цій рисі вони виглядають навіть зворушливо. По-шосте, вірність учителям і провідникам. Їм вони хочуть допомогти від усього серця і добре знають, що найкращою допомогою може бути істина. Алже вони словнені вдячності за те, що лише завдяки їм отримали доступ до величних палат науки, куди вони ніколи би не попали, йдучи власним шляхом. Хто нині, будучи вчителем, зуміє відкрити нову галузь, у якій із певним успіхом зможуть працювати навіть і малі голови, той дуже швидко стане відомим чоловіком, – таким великим відразу ж стає натовп, який туди прагне. Звичайно, кожен із цих відданих і вдячних є водночас невдачею для майстра, адже всі вони наслідують його, і тепер саме його ваді виглядають непомірно великими та перебільшеними, бо проявляються в таких малих індивідах, тоді як чесноти майстра, навпаки, виявляються в тому ж індивіді зменшеними в такій самій пропорції. По-сьоме, звичне продовження шляху, на який ученого колись

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

птовхнули, похідне від бездумності чуття істини, визначене одного разу виробленою звичкою. Такі натури є збирачами, коментаторами, упорядниками вказівників, гербаріїв; вони вчаться та шукають в одній галузі тільки тому, що ніколи ї не думали про те, що існують ще й інші галузі. Їхня старанність має в собі щось від неімовірної тупості сили тяжіння: саме тому вони часто багато чого досягають. По-восьме, втеча від нудьги. Тоді коли справжній мислитель нічого не прагне так, як дозвілля, звичайний учений утікає від нього, бо не знає, що з ним робити. Його розрадниками є книги: тобто він прислухається до того, як думає хтось інший, і знаходить у цьому розвагу на весь довгий день. Особливо охоче він вибирає ті книги, що якимось чином залучають його до особистої участі, що спроможні викликати в нього трохи афекту, оскільки щось у них йому подобається чи не подобається, тобто книги, які стосуються його самого чи його стану, його політичних, чи естетичних, чи навіть граматичних учених переконань: якщо ж він навіть має власну науку, тоді йому ніколи не бракуватиме засобів для розваги і завжди під рукою буде мухобійка від нудьги. По-дев'яте, мотив заробляння на хліб, отже, по суті, відомі «борбори і ми хворого шлука». Істині служитимуть лише тоді, коли вона здатна просунути просто до заробітку та вищих позицій або принаймні допомогти здобути прихильність тих, хто роздає хліб і почесні. Але служитимуть лише *цій* істині, – тому можна розмежувати плідні істини, яким багато хто служить, і неплідні істини, яким віддаються лише ті нечисленні, котрих не стосуються слова: *ingenii largitor ventis*. По-десяте, повага до співучених, страх перед їхньою зневагою, рідкісніший, але вищий мотив, ніж попередній, але все ж доволі частий. Усі члени цеху вкрай ревниво стежать один за одним, аби істина, від якої так багато залежить – хліб, посада, почесні, – і справді була охрещена ім'ям її віднахідника. Кожен ретельно вшановує іншого за істину, яку той знайшов, аби знову вимагати такої ж відплати, у разі якби він сам колись знайшов якусь істину. Неістину й оману з шумом висаджують у повітря, щоби кількість співшукачів не стала надто великою; все ж, іноді підривають також справжню істину, щоби принаймні на

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 6

короткий час створити місце для наполегливих і зухвалих очман; як усюди, так і тут, не бракує «моральних ідіотизмів», які зазвичай називають шельмівськими витівками. По-одинадцятье, вчений і марнославства, вже рідкісний різновид. Він хоче, наскільки це можливо, мати якусь галузь виключно для себе і тому обирає різні дивовижі, особливо коли ті потребують незвичайних видатків, поїдок, розкопок, численних зв'язків у різних країнах. Переважно він задовольняється честю самому бути рідкісною дивовижею та вже не планує заробляти на хліб із допомогою своїх учених студій. По-дванадцятье, вчений із потягу до гри. Його розвага полягає у вишукуванні в науці вузликів і розплутуванні їх; при тому він не хоче надто сильно напружуватись, аби не втратити смаку гри. Тому він не сягає надто глибоко, та все ж часто відчуває те, чого ніколи не помічає хлібний учений його важким повзучим оком. Якщо я насамкінець, по-тринадцятье, назву мотивом ученого ще і потяг до справедливості, то мені можна буде заперечити, що цей шляхетний, ба навіть вартий уже метафізичного розуміння потяг надто важко відрізнити від інших, а для людського ока він, по суті, несхоплюваний і неозначуваний; тому останній номер я додаю зі смиренним побажанням, аби той потяг траплявся серед учених частіше та був дієвішим, аніж це ми бачимо зараз. Адже вистачить іскри з полум'я справедливості, яка впаде в душу вченого, щоб освітити й, очищаючи, поглинути його життя і прагнення так, що він уже ніколи не матиме спокою та назавжди покине літеплий або морозний настрій, у якому відробляють їхню панщину звичайні вчені.

Уявімо всі ці елементи, або їх більшість, або ж окремі з них добре перемішаними та збовтаними - тоді побачимо перед собою вишкнення слуги істици. Дивовижно, як тут на користь, по суті, поза- та надлюдської справи чистого і безрезультатного, а тому і безпристрадного пізнання зливається до купи велике число малих, дуже людських інстинктів та істинстиків, аби досягти хімічної сполуки, і як результат постає вчений, такий преображений у світлі тієї надземної, високої та цілком чистої справи, що можна зовсім забути про збовтування та перемішування, які були необхідні для

399

його створення. Усе ж існують моменти, коли мусимо думати і нагадувати про це, а саме тоді, коли ставиться питання про значення вченого для культури. Адже той, хто вміє спостерігати, помічає, що вчений, у його суті, *безплідний*, що є наслідком його виникнення, і що він наділений певною природною ненавистю до плідних людей; тому в усі часи генії та вчені ворогували між собою. Адже останні хочуть убити, розкласти і зрозуміти природу, перші ж хочуть примножити її новою живою природою; і тому існує конфлікт між їхніми настановами та діяльністю. Цілком щасливі часи не потребували та не знали вченого, геть хворі та невдоволені часи цінували його як найвищу і найгіднішу людину й підносили до найвищого рангу.

Які ж справи зі здоров'ям і хворобами нашого часу, та хто би мав бути тим лікарем, котрий міг би це знати! Без сумніву, і нині оцінка вченого ще багато в чому є надто високою і тому має шкідливий вплив, особливо на потреби виникнення генія. Учений не має жодного співчуття до цих потреб, він зверхньо говорить про це різким холодним голосом і дуже швидко низує плечима, ніби має справу з чимось дивним і неолоадним, для чого йому бракує і часу, і бажання. Він також не знає нічого про мету культури.

Але що ми взагалі зрозуміли з усіх цих міркувань? Що скрізь, де тепер культуру, здавалося би, найжвавіше підтримують, нічого не знають про її мету. Як би голосно держава не вихваляла свої заслуги перед культурою, вона підтримує її, щоби підтримувати себе, і не переймається метою, вищою за власний добробут і власну екзистенцію. Те, чого хочуть заробітчани, наполегливо вимагаючи навчання й освіти, врешті-решт, також є заробітком. Коли ж справжню працю для культури приписують собі ті, хто прагне форми, вважаючи, наприклад, що все мистецтво належить їм і мусить служити їхнім потребам, тоді очевидним є лише те, що, утверджуючи культуру, вони утверджують самих себе, – тож і вони не вийшли за межі неправильного розуміння. Про вченого було сказано вже достатньо. Тож наскільки зосереджено всі чотири сили розмірковують про те, як із допомогою культури здобути собі більше користі, настільки ж вони мляві та бездумні, коли не не

посується їхніх інтересів. І тому в новітній час умови для виникнення генія *не покращились*, а відразу до оригінальних людей зростає ще тільки, що Сократ навряд чи зміг би жити серед нас і у будь-якому разі не дожив би до сімдесяти років.

Тепер я нагадаю про те, що писав у третьому розділі: що весь наш модерний світ не виглядає таким стійким і тривким, аби можна було пророкувати вічне існування також для його розуміння культури. Варто навіть вважати ймовірним те, що наступне тисячоліття дійде до кількох таких нових осяянь, від яких стало би сторчатися в кожного з тих, що живуть нині. *Віра в метафізичне значення культури*, зрештою, не виглядала би такою вже страшною, та, можливо, такими здадуться ті кілька висновків, які можна було би вивести з неї щодо виховання та шкільництва.

Потрібні, звичайно, цілком незвичні міркування, щоби колись таки відвести погляд від сучасних виховних установ і поглянути на зовсім чужі, інші інституції, які, можливо, вже друге чи третє покоління вважатиме необхідними. Тоді як зусиллями сучасних інших вихователів створюється або вчений, або державний службовець, або заробітчанин, або освічений філістер, або ж, урешті і зазвичай, суміш їх усіх, – ті установи, які потрібно було би ще винайти, звичайно, матимуть важче завдання – хоч і не таке вже й важке, адже воно у будь-якому разі буде природнішим, а тому й легшим, аніж зараз; і, наприклад, чи може бути щось важче, ніж перетворити юнака на вченого, як це у протиприродний спосіб роблять тепер? Але складність для людей полягає в тому, щоби перевчитись і поставити перед собою нову мету; і невимовних зусиль коштуватиме те, щоби новою головною думкою замінити головні думки нашої теперішньої виховної системи, яка корениться в Середньовіччі та має перед очима образ власне середньовічного вченого як мету довершеної освіти. Уже зараз на часі поставити собі перед очима ці протилежності, адже ж якесь покоління таки мусить розпочати боротьбу задля перемоги прийдешнього. Уже зараз індивід, зрозумівши ту нову головну думку культури, опиняється на роздоріжжі; йдучи одним шляхом, він буде ласкаво прийнятий його часом, який не шкодуватиме вінків і винагород, мо-

гутні партії нестимуть його, за його спиною стоятиме стільки ж однодумців, як і перед ним, і коли провідник проголосить гасло, то його відлуння прокотиться по всіх рядах. Перший обов'язок тут – «боротися пліч-о-пліч», другий – поводитися з усіма, хто не хоче ставати пліч-о-пліч, як із ворогами. Другий шлях веде його разом із поодинокими супутниками, він важчий, звивистіший, крутіший, а ті, хто йде першим шляхом, глузують із нього, тому що він крокус важче і частіше потрапляє в небезпеку, вони намагаються переманити його до себе. Якщо обидва шляхи ледь перекрещуються, то з нього знущаються, відштовхують або ж ізолюють, боязко відступаючи вбік. Що ж означає для цих різнорідних мандрівників на обох шляхах якась інституція культури? Той неймовірний натовп, який тягнеться до своєї мети першим шляхом, розуміє під нею установи та закони, з допомогою яких він упорядковується та крокус вперед і з допомогою яких виганяють усіх тих непокірних і самотніх, котрі шукають вищих і віддаленіших цілей. З погляду тієї меншої юрби ця інституція, звичайно ж, повинна би мати зовсім іншу мету; вона сама хоче того, щоби під захистом якоїсь міцнішої організації вберегти себе, щоби не бути змитою і розігнаною тим натовпом, аби її окремі члени не гинули від надто цивільного виснаження або ж аби їх не відволікали від їхнього великого завдання. Ці окремі члени мають завершити їхнє творіння – задля цього вони об'єдналися; і всі, хто є учасниками цієї інституції, мають намагатися, шляхом тривалого очищення та взаємної турботи, готувати в собі й довокола себе народження генія та дозрівання його творіння. На допомогу покликано чимало навіть друго- і третьорядних обдарувань, і лише в покорі цьому покликанню досягають вони відчуття, що живуть задля якогось обов'язку, з певною метою і значенням. Але тепер саме ці обдарування збиваються зі свого шляху під впливом звабливого голосу тієї модної «культури» та відчужуються від свого інстинкту; ця спокуса спрямована на їхні еґотичні почуття, на їхні слабкість і марнославство, саме їм дух часу нашіптує з улесливою запопадливістю: «Рухайтесь за мною і не йдіть туди! Адже там ви тільки слуги, помічники, знаряддя, затьмарені вищими натурами, ніколи не тіштесь з вашої

повторності, маріонетки, закуті в ланцюги, наче раби, чи навіть автомати. – тут, у мене, ви будете втішатися, як пани, вашою рідною особистістю, ваші обдарування матимуть право сяяти для себе, ви самі повинні стояти в перших рядах, вас оточуватиме неймовірний почт, і вигуки публічної думки приноситьимуть вам таки більше радості, ніж шляхетне схвалення, дароване зверху, з холодної етерної висоти генія». Таким спокусам піддаються навіть найкращі, – й, по суті, тут мало що вирішують винятковість і сила обдарування, радше – вплив певного героїчного основного настрою та рівень внутрішньої спорідненості й пов'язаності з генієм. Адже є люди, котрі переживають як *власну* скруту те, як той важко бореться та перебуває під загрозою саморуйнації або ж як його творіння байдуже відсувають убік короткозорий егоїзм держави, мілководність заробітчан, сухе самовдоволення вчених. – отже, я також сподіваюся, що дехто таки розуміє те, що я хочу сказати змаюванням долі Шопенгауера та задля чого Шопенгауер як вихователь, згідно з моїм баченням, має власне *виховувати*.

404

7

Та обличмо всі думки про далеке майбутнє та можливий переворот виховної системи і запитаймо: що саме філософові, котрий формується, слід було би *сьогодні* побажати і, при необхідності, надати для того, щоби він узагалі міг передихнути і сягнути у кращому разі хоч і не легкої, а втім, щонайменше можливої екзистенції Шопенгауера? Що слід було би додатково вигадати, щоби зробити вплив останнього на сучасників більш імовірним? І які перешкоди слід було б усунути, щоби передусім його приклад досяг цілковитої впливовості, щоби філософ знову виховував філософів? Тут наше міркування переходить до практичного та ганебного.

Природа завжди хоче бути загальнокорисною, та вона не вміє знайти для цієї мети найкращі та найвдаліші засоби і можливості, – в цьому полягає її велике страждання, тому вона меланхолійна. Те, що створенням філософа та митця вона хотіла зробити для людей існування сповненим значення та значним, очевидно з її власного погляду до спасіння; та який сумнівний, який слабкий і не-

виразний той вплив, якого вона переважно досягає з філософами та митцями! Як рідко вона взагалі має якийсь вплив! Особливо великі труднощі постають перед нею із загальнокорисним застосуванням філософа: її засоби виглядають лише спробами намацування, випадковими осяяннями, тож її намір очікують численні невдачі, й більшість філософів не стає загальнокорисними. Поведінка природи виглядає марнотратною; та все ж це марнотратство не зухвалої розкоші, а недосвідченості; можна припустити, що, якби вона була людиною, то взагалі би не змогла позбутися розчарування собою та своєю невмілістю. Природа випускає філософа в людей, як стрілу, вона не цілиться, проте сподівається, що стріла таки десь застрягне. Та при цьому вона промагується незліченну кількість разів і журиться. У царині культури вона поводиться так само марнотратно, як і при висаджуванні та засіванні. Своєї мети вона досягає на загальний і незграбний манір, – при цьому вона втрачає палто багато сил. Митець і, з іншого боку, знавці та пошанувачі його мистецтва відносяться один до одного, як важка гармата і зграя горобців. Це робота простаків – викликати велику лавину, щоби відгорнути трохи снігу, вбивати людину, щоби влучити в муху на її носі. Митець і філософ – це свідчення недоцільності природи в її засобах, хоча вони і є чудовим доказом мудрості її мети. Вони влучають лише в небагатьох, а мали би влучити в усіх. – але навіть і в цих небагатьох вони влучають не з тією силою, з якою філософ і митець випускають свій заряд. Сумно, що мистецтво як причину та мистецтво як дію мусимо оцінювати так по-різному: яким неймовірним воно є як причина, яким паралізованим, наче слабке відтуння, як вплив! Митець творить із волі природи для добра інших людей, і щодо цього немає жодного сумніву, – та, незважаючи на це, він знає, що вже ніколи ніхто з цих інших людей не розумітиме та не любитьиме його творіння так, як його розуміє і любить він сам. Отже, той високий і неповторний рівень любові та розуміння є, через невдале порякування природи, необхідним для виникнення нижчого рівня; вище та шляхетніше використано як засіб для виникнення нижчого та нешляхетного. Природа господарює нерозум-

но, її витрати значно більші від урожаю, який вона збирає; при цьому своєму багатстві вона колись таки знищить себе. Вона планувала б усе розумніше, якби її правилом господарювання було: малі видатки та стократний урожай, так, наприклад, якби було менше митців, до того ж були би вони слабші, а натомість було би більше тих, що сприймають і приймають, і якби саме вони були сильнішими та могутнішими навіть за митця: так, аби дія мистецького твору порівняно з причиною була би стократно посиленним відлунням. Або ж чи не слід було б очікувати бодай того, щоби причина та дія були однаково сильні, втім, як природа відстає від цього очікування! Часто виглядає так, ніби якийсь митець (а особливо філософ) *винадково* потрапив у його час, немов самітник чи закинутий і полишений подорожній. Спробуймо хоч раз усім серцем відчутти, який великий, скрізь і в усьому, Шопенгауер і який малий та абсурдний його вплив! Ніщо не може бути ганебнішим саме для чесної людини цього часу, ніж усвідомлювати, наскільки *винадковим* виглядає в нашому часі Шопенгауер і які сили та слабкості були дотепер причиною того, що його вплив так змалів. Спочатку і тривалий час йому перешкоджала, на тривалу ганьбу нашої літературної епохи, відсутність читачів, а коли ж читачі таки з'явилися – невідповідність його перших публічних свідків; звичайно, ще більше, як мені видається, – знечуленість усіх модерних людей до книг, які вони взагалі вже не хочуть серйозно сприймати; поступово додалася ще одна небезпека, яка постала з різноманітних спроб припасувати Шопенгауера до слабкого часу або навіть додавати його як чужиницьку та звабливу приправу, щось на кшталт метафізичного перцю. Таким чином, він хоч і став поступово відомим та знаменитим і, як я гадаю, зараз його ім'я знає вже більше людей, аніж ім'я Гегеля, втім, він усе ще залишається самітником і його дія все ще не відчутна! Найменше честі, в дотеперішній протидії цьому впливу, вивало на долю справжніх літературних супротивників і огудників, бо, по-перше, є дуже мало людей, котрі би витримали читання їхніх творів, а по-друге, бо того, хто таки зможе їх прочитати, вони ведуть безпосередньо до Шопенгауера: адже хто ж дозволить, аби якийсь пого-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ ІІІ

нич віслюків завадив йому осідлати гарного коня, хоч як би той і не намагався вивищити свого віслюка коштом цього коня?

Хто ж тепер розпізнав нерозумність у природі нашого часу, той буде змушений шукати засобів, аби дещо зарадити цьому; та його завдання полягатиме в тому, щоби познайомити із Шопенгауером вільні уми й усіх, хто глибоко страждає через наш час, об'єднати їх і цим створити потік, сила якого змогла би подолати ту незграбність, яку зазвичай іще й нині виявляє природа при користуванні філософом. Такі люди усвідомлять, що одне і те саме перешкоджає і впливу великої філософії, і створенню великого філософа, а тому вони зможуть визначити своєю метою приготування до відтворення Шопенгауера, тобто філософського генія. Але те, що від самого початку чинило опір впливу та поширенню його вчення і що, врешті, намагається з усіх сил перешкодити також тому відродженню філософа, – це, коротко кажучи, химерність теперішньої людської природи, – тому й усі великі люди, котрі перебувають у процесі становлення, змушені нині марнувати безмір сили, щоби вирятувати самих себе з цієї химерності. Світ, у який вони тепер входять, обплутаний порожніми вигадками, і ними є не обов'язково лише релігійні догми, але й такі порожні поняття, як «поступ», «загальна освіта», «національність», «модерна держава», «боротьба культур»; можна навіть сказати, що всі загальні слова мають тепер на собі підробне та неприродне оздоблення, а тому найбільшим закидом, який зробить нашому часу прийдешній, ясніший світ, буде покрученість і викривленість – як би голосно ми не вихвалялися нашим «здоров'ям». Краса античних посудин, говорить Шопенгауер, полягає в тому, що вони в такий наївний спосіб виражають те, чим вони призначені бути і для чого покликані служити; те саме стосується й усіх інших знарядь давнини; при цьому ми відчуваємо, що якби сама природа витворила ці вази, амфори, лампи, столи, стільці, шоломи, щити, панцирі тощо, то вони виглядали би саме так. І павпаки: хто тепер спостерігає, як майже кожен орудус мистецтвом, державою, релігією, освітою – з вагомих причин уже не говоримемо про наші «посудини», – той помічає в людях якісь варварські свавільність і надмірність ви-

разу, і генієві, котрий перебуває у процесі становлення, найбільше стає на перешкоді саме те, що такі дивні поняття і такі примхливі потреби поширені в його час, – це той свинцевий гніт, що так часто, нерозпізнаний і незрозумілий, примушує опуститися його руку, коли він хоче взятися за плуг, – тож навіть його найвищі творіння, насилу вирвавшись, змушені певним чином також нести на собі ознаки того насильства.

Вишукуючи умови, при яких, у найкращому разі, якогось вродженого філософа принаймні не задушить змальована сучасна химерність, я помічаю щось дивне: частково це саме ті умови, в яких, принаймні загалом, виростав сам Шопенгауер. Хоча йому і не бракувало перешкод: так, у його марнославної і богемянської матері до нього жахливо наближалася та химерність часу. Але гордий і пореспубліканському вільний характер його батька мовби врятував його від матері й дав йому найважливіше, що потрібно філософові, – неухильну та грубувату чоловічість. Цей батько не був ані службовцем, ані вченим: він не раз мандрував із юнаком чужими країнами – все це таке сприятливе для того, хто має навчитися знати не книги, а людей, шанувати не уряд, а істину. Він вчасно знечулився до національних обмеженостей, або ж сприйняття їх надто загострилося; він жив у Англії, Франції та Італії, як у себе на батьківщині, й мав не меншу симпатію до іспанського духу. Загалом, він не вважав честю бути народженим саме серед німців, і я навіть не знаю, чи думав би він по-іншому в нових політичних умовах. Як відомо, він гадав, що єдиними цілями держави є забезпечення захисту ззовні, захисту зсередини та захисту від захисників і що, якщо їй прийдуть ще інші цілі, крім захисту, то можна легко поставити під загрозу справжню мету, – тому, на жаль усім так званим лібералам, він заповів усе своє майно близьким тих пруських солдатів, котрі загинули в 1848 році у боротьбі за порядок. Імовірно, відтепер знаком духовної переваги все більше буде те, коли хтось умітиме по-простому розуміти державу та її обов'язки; адже той, у чийй крові *finis philosophicus*, уже зовсім не матиме часу на *finis politicus* і мудро уникатиме щоденного читання газет або навіть слугування якійсь партії, – зате він жодної миті не

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

вагатиметься зайняти своє місце в разі справжньої скрути для його батьківщини. Погано влаштовані всі ті держави, в яких політикою мусять займатися не лише державці, й вони заслуговують на те, щоби занепасти від цих численних політиків.

Іншою великою перевагою Шопенгауера було те, що він не від самого початку готувався та виховувався на вченого, а справді-таки деякий час, хоч і зі спротивом, працював у торговій конторі та принаймні протягом усієї своєї юності дихав вільним повітрям великого торгового дому. Вчений ніколи не зможе стати філософом; адже навіть Кант не спромігся на це і, незважаючи на вроджений натиск свого генія, до смерті так і залишився ніби у стані ляльки. Хто гадає, що цими словами я скривдив Канта, той не знає, що таке філософ, а саме: не лише великий мислитель, але також справжня людина; а коли ж таке бувало, щоб учений став справжньою людиною? Хто дозволяє між собою та речами ступити поняттям, гадкам, минувшині, книгам, тобто хто, в найширшому сенсі, був народжений для історії, той ніколи не зможе побачити речі вперше і сам ніколи не зможе бути такою вперше побаченою річчю; проте у філософії все це пов'язане, тому що головну настанову він мусять брати зі себе і тому що він сам собі слугує відображенням і аббревіатурою цілого світу. Якщо ж хтось розглядає себе за посередництвом чужих поглядів, то чи слід дивуватися, що він і не бачить у собі нічого, крім чужих поглядів! А такими є, так живуть і так бачать учені. Натомість Шопенгауер мав неймовірне щастя бачити зблизька генія не лише в собі, але і поза собою – в Гете; через це подвійне відзеркалення він став ґрунтовно обізнаним і мудрим у всіх учених цілях і культурах. Завдяки цьому досвіду він знав, як мусять бути влаштована вільна та сильна людина, котрої прагне кожна мистецька культура; чи міг він після всього побаченого мати досить бажання, щоби займатися так званим «мистецтвом» на вчений або гіпокритичний манір модерної людини? Він-бо вгледів навіть щось іще вище – моторошну та неземну сцену суду, в якій усе життя, навіть найвище і досконале, зважувалося та визнавалося надто легким: він побачив святого як суддю існування. Загалом, не можна визначити, наскільки рано Шопенгауер мав

побачити цю картину життя. до того ж саме такою, якою він пізніше намагався змалювати її в усіх своїх творах; можна довести, що юзаком, і можна було би повірити, що ще дитиною він мав цю нечувану візію. Все, що він пізніше взяв собі з життя і книг, із усіх царин науки, було для нього майже самою лише фарбою та засобом висловлення; навіть Кантову філософію він використовував передусім як надзвичайний риторичний інструмент, із допомогою якого, звалялося йому, він зміг інше чіткіше висловитися про ту картину, – так, як йому, для тієї ж мети, слугували іноді буддистська та християнська мітології. Для нього існували тільки одне завдання та сотня тисяч способів його вирішення: Один сенс і незчисленні ієрогліфи для його вираження.

411

До чудесних умов його екзистенції належало те, що він справді міг жити для такого завдання відповідно до свого гасла «*Vitam impendere vero*» і що жодна справжня підступність життєвої скрути не зігнула його. – відомо, як сильно він завдячує саме цим його батькові – тоді як у Німеччині теоретична людина здійснювала своє наукове призначення переважно коштом чистоти свого характеру як «запопадливий незідник», ласий до посад і почестей, обережний і гнучкий, улесливий перед впливовими та високими посадовцями. На жаль, Шопенгауер нічим так не образив тих численних учених, як своєю неподібністю до них.

8. Шопенгауер і його виховання

Таким чином, ми навели декілька умов, за яких філософський геній у наш час може принаймні виникнути, незважаючи на шкідливі протидії: вільна чоловічість характеру, раннє знання людей, жодного вченого виховання, жодної патріотичної затисненості, жодної необхідності заробляти на хліб, жодного стосунку до держави, словом, свобода і ще раз свобода – та сама ливовижна і небезпечна стихія, в якій могли зростати грецькі філософи. Хто ж захоче закинути йому те, що Нібур закинув Платонові, тобто що той був поганим громадянином; нехай це робить, аби лише він сам був добрим громадянином: тоді правий буде він, і Платон – також. Інший же вглядить у цій великій свободі над-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

мірну самовпевненість, – і також буде правий, бо сам не знатиме.
412 що з нею робити, і, звичайно, таки надірветься, забажавши її для
себе. Та свобода насправді є важкою провиною, і покутувати її мож-
налише великими вчинками. Воістину, кожен пересічний син землі
має право з прихованою люттяю дивитися на такого привілейова-
ного, – лише не доведи, Господи, щоби він сам здобув такий при-
вілей, тобто такі жахливі зобов'язання. Сам би він відразу ж заги-
нув від своєї свободи та своєї самоти і став би блазнем, озлобленим
від нудьги блазнем.

Можливо, що той чи інший батько зможе – таки чогось навчи-
тися з усього, сказаного дотепер, і якось використати це для при-
ватного виховання свого сина; хоча насправді не можна очікувати
від батьків того, що вони багатимуть мати саме філософів за синів.
Імовірно, що в усі часи батьки найбільше чинили опір саме філо-
софськості своїх синів як їхній найбільшій дивакуватості; як відо-
мо, Сократ став жертвою гніву батьків через «спокушування мо-
лоді», а Платон саме з цієї причини вважав за необхідне створити
нову державу, щоби виникнення філософа не узалежнювати від
нерозумності батьків. І виглядає майже так, ніби Платон таки
справді чогось досяг. Адже тепер модерна держава долучає підтрим-
ку філософії до *своїх* завдань і завжди намагається якесь число лю-
дей ошчасливити тією «свободою», під якою ми розуміємо найва-
гомішу умову для генези філософа. Втім, Платона спіткало дивне
нешастя в історії: як тільки виникало якесь творіння, що в основ-
ному відповідало його пропозиціям, то воно завжди, при пильні-
шому розгляді, виявлялося підкинутим дитям кобольда, огидним
підкидьком: таким, наприклад, виявилася середньовічна священ-
ницька держава порівняно з його омріяним пануванням «божих
синів». Хоча модерна держава і є найбільш віддаленою від того, щоби
зробити філософів володарями («І слава Богу!» – додасть кожен
413 християнин), але навіть і те сприяння філософії, як вона його ро-
зуміє, слід було би перевірити, чи вона розуміє його *по-платонівськи*,
– я маю на увазі: чи так серйозно та щиро, що її найвищою метою
при цьому є створення нових Платонів. Якщо філософ зазвичай
виглядає випадковим у своєму часі, – то чи держава і справді

ставити тепер перед собою завдання свідомо перетворити цю випадковість на необхідність, допомігши також у цьому природі?

Та, на жаль, досвід навчас нас чогось кращого – чи, може, гіршого: він свідчить, що, з огляду на великих філософів від природи, нічого так не перешкоджає їхньому виникненню та розмноженню, як погані філософи від держави. Неприємний предмет, чи не так? – як відомо, той самий предмет, на який насамперед звернув увагу Шопенгауер у його відомому трактаті про університетську філософію. Повертаюся до цього предмета: адже потрібно змусити людей сприймати його серйозно, тобто дозволити йому спонукати їх до якогось учинку, і я вважаю зайвим кожне написане слово, за яким не стоїть такий заклик до дії; і в будь-якому разі корисно ще раз продемонструвати вічно чинні положення Шопенгауера, а особливо саме щодо наших найближчих сучасників, бо хтось добродушний міг би подумати, що після його важких звинувачень у Німеччині все вже змінилося на краще. Його творіння навіть у цьому пункті, яким би незначним він не був, іще не доведене до кінця.

При пильнішому погляді та «свобода», якою держава тепер, як я сказав, опіє, опіє деяких людей на користь філософії, не є жодною свободою, а посадою, яка годує того, хто її обіймає. Тож сприйняття філософії полягає тільки в тому, що нині держава принаймні кільком людям дає можливість *жити* з їхньої філософії завдяки тому, що вони можуть перетворити її на заробіток хліба, – тим часом давніх мудреців Греції держава не утримувала, а, в найкращому випадку, як із Зепіном, вшановувала золотим вінцем і надгробком на Кераміці. Загалом, не можу стверджувати, чи йде на користь істині те, коли вказують шлях, як можна з неї жити, тому що тут усе залежить від типу та гідності окремої людини, котрій говорять іти цим шляхом. Можу дуже добре уявити собі той рівень гордості й самоповаги, з яким людина говорить її ближнім: піклуйтеся про мене, адже я маю робити щось важливіше, а саме піклуватися про вас. Нас не здивувала би така величність переконання та вислову у Платона і Шопенгауера, – саме тому вони могли би бути навіть університетськими філософами, як-от колись при дворним філософом був Платон, не принижуючи при цьому

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

гідності філософії. Та вже Кант, як це переважно властиво нам, ученим, був запопадливим, покірним і позбавленим величі у своїй настанові щодо держави, – тож він у будь-якому разі не зміг би виправдати університетської філософії, якби проти неї колись було висунуто звинувачення. Та якщо й існують натури, які змогли б її виправдати – такі натури, як Шопенгауер і Платон, – то я боюся лише одного: вони ніколи не матимуть нагоди для цього, адже ніколи жодна держава не наважиться сприяти таким людям і приймати їх на ті посади. Але чому ж? Тому що кожна держава боїться їх і сприятиме лише тим філософам, котрі не викликають у неї страху. Адже трапляється, що держава боїться філософії взагалі, й саме тоді вона намагатиметься притягти до себе якомога більше таких філософів, котрі створюватимуть видимість, що філософія стоїть на її боці – бо на її боці ті люди, котрі несуть на собі ім'я філософії, та все ж не викликають жодного страху. А якби з'явилася якась людина, котра і справді виглядала би так, ніби збирається з ножем істини кинутися на все, навіть і на державу, то остання, утврджуючи перелонсім власну екзистенцію, має право вилучити таку людину зі себе та ставитися до неї як до ворога; так, як вона вилучас зі себе та сприймає як свого ворога релігію, що ставить себе понад нею і сама хоче бути її суддею. Тож якщо хтось витерпить бути філософом від держави, то він також мусить стерпіти і те, що держава дивитиметься на нього так, наче він відмовився від пошуку істини в усіх закутках. Принаймні так довго, доки йому сприятимуть і надаватимуть посади, він муситиме визнавати щось іще вище за істину – державу. І не лише саму державу, але водночас усе, що держава вимагає задля свого добра: наприклад, визначену форму релігії, суспільного устрою, облаштування війська – на всіх цих речах є напис: *poli me tangere*. Чи якийсь університетський філософ узагалі коли-небудь усвідомив для себе весь обсяг своїх зобов'язань і обмежень? Я не знаю цього, та якщо хтось колись таки зробив це і надалі залишається державним службовцем, то він у будь-якому разі був поганим другом істини, а якщо ж він ніколи не зробив цього – то, я гадаю, що й тоді він не є жодним другом істини.

Це найпоширеніший сумнів, але сам по собі він, звичайно, найслабший і найбайдужіший для таких людей, якими вони є зараз. Багатьом із них вистачить знизати плечима і сказати: «А чи взагалі змогло би щось велике та чисте існувати й утриматися на цій Землі без поступок людській нищоті! Невже ви би хотіли, щоби держава краще переслідувала філософа, ніж винагороджувала його та брала собі на службу?» Не відповідаючи відразу на це останнє запитання, я лише додам, що ці поступки державі з боку філософії захолять нині надто далеко. По-перше, держава вибирає собі своїх філософських слуг, до того ж стільки, скільки вона потребує для своїх закладів: вона, отже, претендує на те, що може розрізняти добрих і поганих філософів, що більше, вона висуває передумову, що завжди мусить бути достатньо *добрих*, аби заповнити ними всі її катедри. Тепер вона авторитет не лише щодо якості, але також – необхідної кількості добрих. По-друге, тих, кого вона вибрала, вона змушує перебувати на визначеному місці, серед визначених людей, при визначеній діяльності; кожного академічного юнака, котрий має таке бажання, вони повинні навчати, до того ж щоденно, у визначені години. Запитаю: а власне, чи може філософ із чистим сумлінням зобов'язатися щоденно мати чого навчати? І навчати цього кожного, хто хоче слухати? Чи не мусить він удавати, що знає більше, ніж знає насправді? Чи не мусить він перед невідомою аудиторією говорити про речі, про які він безпечно міг би говорити лише з найближчими друзями? Та й узагалі: чи не позбавляє він себе своєї найпрекраснішої свободи йти за власним генієм – коли той кличе і куди той кличе – через те, що зобов'язаний у певні години публічно роздумувати про задалегідь визначене? І це перед юнаками! Чи не є таке думання вже від початку немов вихолощене? А що, коли він одного дня відчусь: «Сьогодні я не можу ні про що думати, мені не приходить нічого розумного до голови», – та, незважаючи на це, він мусив би стати й удавати, що думає!

Але мені заперечать, що він узагалі не має бути мислителем, а щонайбільше – тим, хто роздумує та передумує, а передусім – ученим знавцем усіх попередніх мислителів; про них він завжди зможе розповісти щось, чого не знають його учні. Це є саме третя,

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

вкрай небезпечна поступка державі з боку філософії, коли остання зобов'язується перед державою виступати насамперед і головню як ученість. Передусім – як знання історії філософії; тоді коли для неї, котрині чисто і з любов'ю, подібно до поета, дивиться на речі та не може ввійти в них досить глибоко, пориання в незліченних чужих і викривлених поглядах – чи не найогидніша та найнеприємніша справа. Учена історія минулого ніколи не була справою істинного філософа, ні в Індії, ні у Греції; і професор філософії, коли він займається такою роботою, мусить змиритися з тим, що про нього в найкращому разі скажуть: він старанний філолог, антиквар, мовознавець, історик, але ніколи: він філософ. Але і це лише в найкращому разі. Бо, як уже говорилося, щодо більшості вчених робіт, які виконують університетські філософи, філолог має враження, що вони погано виконані, без наукової чіткості й переважно з вартою ненависті нудьгою. Хто, наприклад, знову звільнить історію грецьких філософів од сонливих випарів, якими огорнули її вчені, та все ж не надто наукові й, на жаль, надто нудні праці Ріттера, Бранді й Целлера? Я, наприклад, читаю радше Діогена Лаєрцького, ніж Целлера, тому що в першому припаймні живе дух давніх філософів, а у другому – ні той, ані жоден інший дух. І насамкінець: для чого потрібна нашим юнакам історія філософії? Чи сум'яття поглядів мало би позбавити їх мужності мати власні погляди? Чи їх слід було би навчити підценівувати хору радості з приводу наших таких чудових досягнень? Чи вони навіть мали би навчитися ненавидіти або зневажати філософію? Ми майже схиляємося до останнього, знаючи, як студенти мусять страждати через їхні філософські іспити, щоб утиснути в бідний мозок найдикіші та найхитромудріші ідеї людського духу поряд із найвизначнішими та найскладнішими. Єдиної можливої критики філософії, яка таки щось доводить, тобто випробування, чи згідно з нею можна жити, ніколи не навчали в університетах: зате завжди – словесної критики слів. А тепер уявімо собі юнацьку голову з невеликим життєвим досвідом, у якій поряд і впереміш зберігаються п'ятдесят словесних систем і п'ятдесят їхніх критик: яке спустошення, яке здичавіння, яка наслідок з філософської о ви-

ховання! Насправді ж, чесно кажучи, це ніяке не філософське ви- 418
 ховання, а лише підготовка до філософського іспиту, результатом
 якого, як відомо та зазвичай, є те, що екзаменованій – ах, надто
 екзаменованій! – із зітханнєм зізнається собі: «Дякувати Богу,
 я не є жодним філософом, а християнином і громадянином моєї
 держави!»

А що, коли це зітхання і є метою держави, а «філософське ви-
 ховання» – лише відштовхуванням від філософії? Занитаймо себе.
 Якщо ж усе так і є, то слід боятися лише одного: що молодь колись
 таки здогадається, навіщо тут, власне, зловживають філософією.
 Найвище, тобто створення філософського генія, – це лише привід?
 А мета, можливо, полягає саме в запобіганні його виникненню?
 Сене обернений на його протилежність? Але тоді – начувайся,
 весь комплекс державної та професорської розумності!

І, можливо, щось подібне вже простежується? Я цього не знаю,
 та у будь-якому разі університетську філософію всюди зневажають
 і ставлять під сумнів. Це частково пов'язано з тим, що саме тепер
 на катедрах панує слабе покоління; і Шопенгауєрові, якби він
 тепер мав писати свій трактат про університетську філософію, не
 потрібно було би кия, бо для перемоги вистачило би різки. Це спад-
 коємці та нащадки тих лжемислячих, чий надто вже покручені голо-
 ви він товк, – вони поводяться, як немовлята і гноми, нагадуючи
 цим індійський вислів: «Опісля їхніх вчинків народжуватимуться
 дурні, німі, глухі, потворні люди». Ті батьки заслужили таких
 нащадків: своїми «вчинками», – як говорить вислів. Тому немає
 жодного сумніву, що академічні юнаки незабаром обходитимуть-
 ся без філософії, якої навчають у їхніх університетах, і що позаака-
 демічні мужі вже тепер обходяться без неї. Згадаймо лише власний 419
 студентський час: для мене, наприклад, академічні філософи були
 геть байдужими людьми, котрі наміщували собі щось із результатів
 інших наук, а на дозвіллі читали газети й відвідували концерти, до
 того ж навіть їхні академічні колеги ставилися до них із люб'язно
 замаскованою зневагою. Завжди можна було очікувати, що вони
 мало знають і ніколи не соромитимуться ітемповальних зворотів,
 аби приховати свої недостатні знання. А тому вони надавали

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

перевагу таким сутінковим місцям, де не може довго витримати людина з ясеним поглядом. Один закинув природничим наукам: жодна з них не здатна вповні пояснити мені найпростішого становлення, то навіщо ж вони мені тоді потрібні? Хтось інший сказав про історію: «Тому, хто має ідеї, вона не скаже нічого нового». Словом, вони завжди знаходили обґрунтування того, чому нічого не знати – це більш по-філософськи, ніж чогось таки вчитися. Коли ж вони починали вчитися, то при цьому їхнім прихованим наміром було втекти від наук і в одній із їхніх прогалин і туманностей заснувати темне царство. Тож вони випереджали науки лише в *тому* сенсі, в якому личина випереджає мисливця, котрий її переслідує. Віднедавна вони тішать себе твердженням, що насправді є лише прикордонниками та наглядачами наук; для цього їм особливо стало у пригоді кантівське вчення, яке вони намагаються перетворити на бездіяльний скептицизм, що ним незабаром уже ніхто не перейматиметься. Лише де-не-де хтось із них іще наважується злетіти на рівень невисокої метафізики, зі звичними для цього наслідками: запамороченням, головними болями та кровотечею з носа. Після того, як їм так часто не вдавалися ці мандрівки в туман і хмари, після того, як кожного разу якийсь грубий і впертий послідовник справжніх наук ханав їх за чуба і стягував до низу, їхні обличчя набули звичного виразу манірності й сором'язливості через брехню. Вони зовсім позбулися веселої впевненості, тож жоден із них у своєму житті не зробить і кроку задля власної філософії. Колись дехто з них вірив, що зможе винайти нові релігії або ж замінити своїми системами старі; тепер вони позбулися тієї надмірної самовпевненості, тепер вони переважно лобожні, похололіві та незрозумілі люди, ніколи не бувають такими хоробрими, як Лукрецій, такими ненависниками гніту, що лежить на людях. У них також уже не можна навчитися логічного мислення, і вони, реалістично оцінюючи власні сили, припинили звичні вправління в диспутах. Поза сумнівом, ті, що перебувають на боці окремих наук, тепер логічніші, обережніші, скромніші, кмітливіші, словом, вони філософськіші, ніж так звані філософи, – тож кожен погодиться з неупередженим англійцем Беллґотом, коли той говорить

ШОПЕНГАУЕР ЯК ВИХОВАТЕЛЬ. РОЗДІЛ 8

про нинішніх будівників систем таке: «Хто ж не є мало не переконаний задалегідь, що його засновки містять подиву гідну суміш істини й омани, не витрачаючи тому зусиль на роздуми про висновки? Можливо, що цілком завершене в цих системах притягує молодь і робить враження на недосвідчених, утім, сформовані люди не дозволяють цьому засліпити себе. Вони завжди готові прихильно прийняти натяки та припущення і радо вітають найменшу істину, але велика книга дедуктивної філософії викликає підозру. Сангвінічні люди похапцем назбирали незчисленну кількість недоведених абстрактних принципів і старанно розтягнули їх у книгах і теоріях, аби з їхньою допомогою пояснити весь світ. Утім, світу байдуже до цих абстракцій, і це не дивно, адже вони суперечать одна одній». Якщо колись філософи, особливо в Німеччині, були занурені в такі глибокі роздуми, що їх постійно підстерігала небезпека того, що вони битимуться головою в кожен стовп, то тепер до них, подібно як Свіфт розповідає про лапутійців, приставлено цілий гурт калатальників, аби при нагоді злегка стукаючи їм межі очі або ще деінде. Та іноді ці удари надто сильні, й тоді відірвані від землі філософи забуваються і б'ють у відповідь, що завжди призводить до їх осоромлення. Чи не бачиш стовпа, ти, заморочена голово, говорить тоді калатальник, і тоді філософ справді починає частіше помічати стовпи і знову м'якне. Ці калатальники – природничі науки й історія: поступово вони настільки залякали німецьке господарство мрій і галок, яке так довго безпідставно вважало філософією, що ті господарі думки навіть малюбки відмовилися би від спроб самотійно ходити; але коли вони неждано кидаються цим наукам до рук або ж хочуть віддатися під їхню опіку, то ті відразу ж починають калатати так сильно, як тільки можуть, – наче хочуть сказати: «Цього нам тільки і бракувало, щоби якийсь господар думки занечистив нам природничі науки або ж історію! Геть його!» Тоді вони повертаються назад до своїх непевності й безпорадності, – все ж, вони би хотіли мати під рукою трохи природничої науки, як-от, наприклад, гербартіанці – емпіричну психологію, а також – трохи історії, тоді вони принаймні зовні могли б удавати, ніби займаються

421

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

наукою, незважаючи на те, що в серці посилають до біса всю філософію та всю науку.

Але слід визнати, що ця юрба поганих філософів смішна, – хто ж цього не визнає? Тоді, чому вони є також *шкідливі*? Відповім коротко: тому, що роблять філософію смішною справою. Так довго, поки існуватиме державно визнане лжедумання, нищитиметься або принаймні сповільнюватиметься кожен великий вплив справжньої філософії, і насамперед – тим прокляттям смішного, яке накликали на себе представники тієї великої справи, але яке зачінає також саму справу. Тому я вважаю вимогою культури позбавити філософію будь-якого державного чи академічного визнання, та й узагалі, держава й університет мають позбутися того непосильного для них завдання – відрізнити справжню філософію від несправжньої. Дайте філософам можливість рости дико, позбавте їх будь-якого сподівання на посаду та внесення до числа громадянських професій, не спокушуйте їх платнею, ба більше: переслідуйте їх, ставтеся до них немилосердно – тоді побачите чудо! Тоді вони розбіжаться і шукатимуть то тут, то там прихистку, бідні влавані філософи: тут відкриється парафія, там – школа, цей заховається в редакції якоїсь газети, той писатиме підручники для вищих дівочих шкіл, найрозумніший із них візьметься за плуг, а наймарнославніший піде до двору. Рантом усі розлетяться, і гніздо спорожніє: адже позбутися поганих філософів так легко, – слід лише перестати їм сприяти. І це у будь-якому разі доцільніше, ніж публічно, з державних міркувань, патронувати якусь філософію, якою би вона не була.

Істина ніколи не була важлива для держави, хіба що тільки корисна їй істина, а говорячи ще точніше – взагалі все корисне їй, чи то істина, чи напівістина, чи омана. Тож союз між державою та філософією лише тоді має якийсь сенс, коли філософія може пообіщати бути неодмінно корисною державі, тобто ставити користь держави вище за істину. Звичайно ж, для держави було би чудово найняти на службу також істину, втім, вона і сама досить добре знає, що до *сутності* істини належить те, щоби ніколи не робити послуг, ніколи не брати платні. Отже, те, що вона має, – це тільки фаль-

шива «істина», істота в масці; втім, остання, на жаль, не зможе зробити для держави того, чого вона так сильно прагне від справжньої істини, – проголошення її власної чинності та святості. Коли якийсь середньовічний князь хотів, аби його коронував Папа, та не міг домогтися цього від нього, він призначав антипапу, який тоді робив йому цю послугу. Все це могло спрацьовувати до певного рівня, та не допомагає тоді, коли модерна держава призначає антифілософію для того, щоби та її легітимувала; філософія-бо, як і раніше, налаштована проти неї, до того ж тепер – іще більше, ніж раніше. Я цілком серйозно вважаю, що для держави було би корисніше взагалі не займатися філософією, взагалі нічого не прагнути від неї і так довго, як це тільки можливо, поводитися з нею як із чимось байдужим. Якщо ж ця байдужість буде порушена, а філософія стане для держави небезпечною та загрозливою, тоді вона може її переслідувати. Оскільки держава не може мати в університеті іншого інтересу, крім того, щоби з його допомогою виховувати відданих і корисних громадян держави, то вона мала б остерігатися ставити під сумнів цю відданість, цю корисність, вимагаючи від молодих людей іспиту з філософії; втім, із огляду на мляві та неспроможні голови це могло би бути владним способом, аби взагалі відлякати від вивчення філософії, перетворюючи її на екзаменаційний привид; але цей здобуток не може переважити тієї шкоди, яку саме це вимушене заняття приносить заповзятливим і неспокоїшим юнакам: вони вивчають заборонені книги, починають критикувати своїх учителів і, врешті, помічають мету університетської філософії і тих іспитів, – не кажучи вже про ті сумніви, які при такій нагоді можуть виникати у молодих теологів і через які вони починають вимирати в Німеччині, як гірські папи в Тіролі. Я добре знаю, що саме могла відповідати держава на це міркування доти, доки на всіх полях росло гарне зелене гегельянство; та після того як увесь урожай побив град, і не справдилось жодне з тих очікувань, що вкладались у нього, і всі комори залишилися порожніми, – на це краще вже нічого не відповідати, а просто відвернутися від філософії. Тепер для цього є сила, тоді як у часи Гегеля її тільки хотіли мати, – в цьому полягає велика різниця.

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III

Держава вже не потребує санкції філософії, через це остання стала для держави зайвою. Коли вона вже не утримуватиме своєї професури або, як я на найближчий час передбачаю, утримуватиме лише позірною та недбало, то держава матиме з цього для себе користь; усе ж для мене виглядає важливішим те, що й університет також бачить у цьому перевагу для себе. Принаймні, як мені видається, притулок справжніх наук мав би вважати сприятливим те, що він звільниться від товариства напів- чи начвертьнауки. До того ж справи з репутацією університетів складаються надто вже дивно, щоби не мати принципового бажання позбутись усіх тих дисциплін, які не поважають навіть самі академіки. Адже неакадемічна публіка має вагомні підстави для певної загальної зневаги університетів; вона закидає їм те, що ті боязкі, що малі з них бояться великих, а великі – думки загалу; що вони в жодному сенсі не випереджають вищої культури, а повільно шкутильгають позаду неї; що в них уже не дотримуються справжньої головної тенденції шанованих наук. Наприклад, мови вивчають так завзято, як ніколи, не вважаючи при цьому необхідним для себе суворий вишкіл у цисьмі та мовленні. Індійська давнина відкриває свої ворота, а її знавці ставляться до нетлінних творів індійців, до їхніх філософій, майже так само, як і тварина до ліри. – хоча Шопенгауер вважав ознайомлення з індійською філософією однією з найбільших переваг, яку наше століття має порівняно з іншими. Класична давнина стала звичайною давниною і вже не діє як щось класичне та зразкове, – як це доводять її послідовники, котрі аж ніяк не є зразковими людьми. Куди зник дух Фрідріха Августа Вольфа, про якого Франц Пассов міг сказати, що той виглядає на правду патріотичним, на правду гуманним духом, духом, який у будь-якому випадку мав би силу спричинити бродіння та запалити частину світу, – куди подівся цей дух? Натомість, на університет усе більше напосідає дух журналістики, і нерідко під ім'ям філософії: гладка прикрашена доповідь. «Фауст» і «Натан Мудрий» на вустах, мова та погляди наших огидних літературних газет, а віднедавна ще і балачки про нашу святу німецьку музику, навіть вимога створення катедр Гете й Шіллера – такі знамення говорять про те, що дух

університету починає змішувати себе з духом часу. Тож для мене виглядає надзвичайно важливим виникнення поза університетами вищого трибуналу, покликаного контролювати і спрямовувати також ці установи – з огляду на освіту, яку вони підтримують; і як тільки філософія відокремиться від університетів і цим самим очистить себе від усіх негідних міркувань і темнот, вона не зможе бути нічим іншим, як таким трибуналом: без державної влади, без платні та почесей, вона вміло нестиме свою службу, вільна як від духу часу, так і від страху перед цим духом, – коротко кажучи, так, як жив Шопенгауер – суддя так званої культури, що його оточувала. У такий спосіб філософ зможе бути корисним також університету, якщо він не зіллється з ним, а натомість споглядатиме його з певної, сповненої гідності відстані.

Та насамкінець, – що для нас екзистенція якоїсь держави, підтримка університетів, коли передусім ідеться про екзистенцію філософії на Землі або – щоби не залишити жодного сумніву щодо того, що я маю на увазі – коли так невимовно важливішим є те, щоби на Землі виникав філософ, аніж те, щоби продовжувати існування якись держава чи університет! З посиленням рабства перед публічними уявленнями та загрози для свободи гідність філософії може зрости: найвищою вона була під землетрусами занепаду Римської республіки й у часи цезарів, коли її ім'я та ім'я історії стали *ingrata principibus nomina*. Брут більше свідчить про її гідність, аніж Платон: це часи, в які етика перестала займати загальні місця. Якщо філософія зараз не дуже шанована, то слід лише запитати про те, чому тепер до неї не признається жоден великий полководець чи державець, – лише тому, що, коли він її шукав, йому зустрівся слабосилний фантом під іменем філософії, та вчена катедральна мудрість і катедральна обережність, коротко – тому, що з часом філософія стала для нього смішною річчю. Вона ж мала би бути для нього річчю страшною, і люди, котрі покликані шукати могутності, мали би знати, яке джерело героїчного б'є в ній. Те, яке значення має великий мислитель, котрий приходить на Землю як новий центр величезних сил, міг би підказати один американець. «Стережіться ж, – говорить Емерсон, – коли великий Бог поси-

лає якогось мислителя на нашу планету, тоді все перебуває в небезпеці. Як тоді, коли у великому місті спалахує пожежа й уже ніхто не знає, що залишасться ще справді у безпеці та чим усе це закінчиться. У науці немає нічого такого, що завтра не могло би бути перевернуте, а тоді вже не важать жодна літературна слава, жодні так звані вічні знаменитості; всі речі, які в цей момент для людини дорогі та вартісні, є такими лише завдяки ідеям, які з'явилися на її духовному горизонті й зумовлюють сучасний стан речей тією ж мірою, як і дерево несе свої яблука. *Новий рівень культури миттєво перевернув би цілу систему людських поривань*». А тому, якщо такі мислителі небезпечні, звичайно, стає зрозуміло, чому не є небезпечними наші академічні мислителі: адже їхні думки виростають у звичному так мирно, як іще ніколи жодне дерево не несло своїх яблук: вони не лякають, вони не зринають із завіс, і про всі їхні роздуми та бажання можна було би сказати те саме, що колись зазначив Діоген, коли хвалили якогось філософа: «Що великого може він нам показати, якщо він так довго займається філософією і ще нікого не *засмутив?*» Так, на надгробному камені університетської філософії має бути напис: «Вона нікого не засмутила». Усе ж така похвала личитиме радше старій жінці, ніж богині істини, і не дивно, що ті, хто знає цю богиню лише в образі старої жінки, самі є дуже мало чоловіками, а тому їх цілком заслужено взагалі вже не беруть до уваги мужі влади.

Якщо ж це відбувається в наш час, то гідність філософії затоптано в илюку: виглядає так, ніби й вона сама стала чимось смішним і байдужим, – тож усі її справжні друзі зобов'язані виступити проти цієї підміни та показати принаймні те, що лише ті фальшиві слуги і негідні носії філософії є смішними або ж байдужими. А ще краще – якби вони самі ділом довели, що любов до істини – це щось моторошне та могутнє.

Шопенгауер довів і одне, і друге, – й доводитиме що день, то більше.

Він не тільки довів, а й показав, чому це так. Він показав, чому істинна мудрість завжди була і буде вільною від будь-якої влади, чому істинна мудрість завжди була і буде вільною від будь-якої влади, чому істинна мудрість завжди була і буде вільною від будь-якої влади.

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ

Четверта частина:

РІХАРД ВАГНЕР
У БАЙРОЙТІ

Щоб це стало величчю, треба, щоб величчю були ті, хто її творить, і величчю тих, хто її переживає. Жодна подія сама не містить у собі величі, навіть якщо зникають цілі сузір'я, гинуть народи, засновуються величезні держави та з неймовірними зусиллями і втратами ведуться війни: багато чого подих історії змітає, неначе пух. Але також трапляється, що якась могутня людина завдає удару, який падає на твердий камінь без наслідків: коротке різке відлуння – й усе проминуло. Історія майже нічого не може повідомити про такі, немов приглушені, події. Таким чином, кожного, хто бачить наближення якоїсь події, охоплює турбота, чи ті, хто її переживатиме, будуть гідними її. Діючи, ми завжди розраховуємо та сподіваємося на таку відповідність учинку та сприйнятливості, як у найменшому, так і у найбільшому; і той, хто хоче дати, мусить потурбуватись, аби знайти отримувачів, відповідних до значення його дару. Саме тому окремий вчинок якоїсь навіть великої людини також не містить жодної величі, коли він короткий, глухий і безплідний; алже в ту мить, коли вона його здійснювала, їй, напевно, бракувало глибокого усвідомлення того, що цей вчинок необхідний саме зараз, – вона цілила не досить влучно, не досить точно розпізнала та вибрала час: випадок став її господарем, тоді як бути великим і бачити необхідність – нерозривні речі.

431

Щоби якась подія стала величчю, мусять зійтися дві речі: величність почуттів тих, хто її творить, і величність почуттів тих, хто її переживає. Жодна подія сама не містить у собі величі, навіть якщо зникають цілі сузір'я, гинуть народи, засновуються величезні держави та з неймовірними зусиллями і втратами ведуться війни: багато чого подих історії змітає, неначе пух. Але також трапляється, що якась могутня людина завдає удару, який падає на твердий камінь без наслідків: коротке різке відлуння – й усе проминуло. Історія майже нічого не може повідомити про такі, немов приглушені, події. Таким чином, кожного, хто бачить наближення якоїсь події, охоплює турбота, чи ті, хто її переживатиме, будуть гідними її. Діючи, ми завжди розраховуємо та сподіваємося на таку відповідність учинку та сприйнятливості, як у найменшому, так і у найбільшому; і той, хто хоче дати, мусить потурбуватись, аби знайти отримувачів, відповідних до значення його дару. Саме тому окремий вчинок якоїсь навіть великої людини також не містить жодної величі, коли він короткий, глухий і безплідний; алже в ту мить, коли вона його здійснювала, їй, напевно, бракувало глибокого усвідомлення того, що цей вчинок необхідний саме зараз, – вона цілила не досить влучно, не досить точно розпізнала та вибрала час: випадок став її господарем, тоді як бути великим і бачити необхідність – нерозривні речі.

432

Отож, нехай ті, хто має сумнів щодо вагнерівського бачення необхідного, і турбуються та сумніваються, чи події у Байройті відбуваються у правильний час і є необхідними. А для нас, довірливіших, усе мусить виглядати так, що він вірить як у велич свого вчинку, так і у велике чуття тих, кому слід його пережити. Цим мають пишатись усі ті, кого стосується ця віра, ті багато- чи малочисельні: адже про те, що ця віра стосується не всіх, не цілого

часу і навіть не всього німецького народу в його сучасному вигляді, він сказав нам сам у тій промові-посвяті 22 травня 1872 року, і серед нас немає жодного, хто би міг саме щодо цього стверджувати щось більш утішне. «У мене були тільки Ви, – сказав він тоді, – друзі мого особливого мистецтва, мого дуже особистого діяння і творіння, щоби я міг звернутися до Вас зі своїми начерками як до однодумців: лише Вас міг я попросити про допомогу для мого творіння, щоби могли представити це творіння чистим і неспотвореним для тих, хто виявив серйозну прихильність до мого мистецтва, та все ж дотепер міг показати його лише запечичценим і спотвореним».

Немає жодного сумніву, що глядач у Байройті також вартий того, що він споглядає. Мудрий споглядальний дух, який переходив би з одного століття в інше, щоби порівняти дивовижні порухи культури, міг би там вгледіти чимало; він мусив би відчути, що тут він раптом потрапляє в теплі води, як хтось, хто плаває в озері й наближається до течії гарячого джерела: ця течія мусить витікати з глибших пластів, говорить він собі, довколишня вода її не пояснює та має, у будь-якому разі, не такий глибокий витік. Отож, усіх тих, хто відвідує Байройтський фестиваль, сприйматимуть як невчасних людей: їхня батьківщина деінде, тільки не в цьому часі. І також деінде вони знайдуть як своє пояснення, так і своє виправдання. Мені стає все очевиднішим, що «освічений» як цілком і повністю під цього сьогоднішня може підступитися до всього того, що Вагнер робить і думає, лише через пародію – що і сталося з усім і всіма – і що він навіть Байройтську подію хоче висвітлити лише цілком немагічним ліхтарем наших жартівливих газетярських писак. І було би добре, якби пародією все це закінчилось! У ній розряджається дух відчуження та ворожості, який міг би вибрати ще й цілком інші засоби та шляхи, ніж ті, які він іноді вибирав. Ці незвичні гостроту і напруження прогилежностей також помітив би той спостерігач культури. Те, що хтось окремий протягом звичайного людського життя може створити щось цілком нове, напевно, викликає обурення в усіх тих, хто вірить у поступовість будь-якого розвитку як у якийсь вид звичаєвого закону: самі вони повільні й вимагають повільності, – а тут вони

бачать когось дуже швидкого, не розуміють, як йому це вдається, і гніваються на нього. Така подія, як Байройтська, не має жодних передвісток, жодних переходів, жодних опосередкувань: довгого шляху до мети і самої мети не знав ніхто, крім Вагнера. Це перша навколосвітня подорож у царині мистецтва: при тому, як виглядало, було відкрито не лише якесь нове мистецтво, але мистецтво загалом. Усі попередні модерні мистецтва відтак були як самі в собі занепалі або розважальні мистецтва наполовину знецінені: тепер також і нелевні, погано пов'язані між собою спогади про справжнє мистецтво, які ми, повітні, отримали від греків, можуть відійти на спочинок, якщо вони самі не зможуть засяяти в новому значенні. Для багатьох речей настав тепер час відмерти: це нове мистецтво є провидцем, який віщує наближення занепаду не лише для мистецтв. Його застережна рука мусить виглядати дуже моторошно для всієї нашої сучасної освіти від того моменту, коли стихне сміх над її пародіями, – та хай їй принаймні ще на короткий час залишаться радість і сміх!

434

Ми ж, послідовники воскреслого мистецтва, матимемо час і волю для серйозності, для глибокої святої серйозності! Балачки та галас, які здіймали довкола мистецтва дотеперішня освіта, мусимо тепер сприймати як безсоромну надокучливість; усе змушує нас до мовчання, до п'ятилітнього пітагорейського мовчання. Хто ж із нас не забруднив рук і душі в огидному ідолопоклонінні модерній освіті! Хто не потребує очисної води, хто не чув закличного голосу: мовчати і бути чистим! Мовчати і бути чистим! Лише тоді, коли ми прислухаємося до цього голосу, здобудемо той величний погляд, яким мусимо обзирати подію в Байройті, – й лише в цьому погляді полягає *велике майбутнє* тієї водії.

Коли травневого дня 1872 року було закладено фундаментний камінь на пагорбі Байройта, у зливу та під похмурих небом, Вагнер із кількома з нас поїхав назад до міста, він мовчав і при цьому довго вдивлявся всередину себе поглядом, який не можна було би передати якимось одним словом. Того дня він розпочав шістдесятій рік життя: все дотеперішнє було приготуванням до цього моменту. Відомо, що люди в момент надзвичайної небезпеки чи вза-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

галі в моменти важливого рішення в їхньому житті нескінченно прискореним внутрішнім спогляданням стискають усе прожите до купи та з рідкісною чіткістю знову розпізнають як найближче, так і найвіддаленіше. Цікаво, що саме бачив Александр Великий тієї миті, коли змусив Азію та Європу пити з одного кувала? Але те, що внутрішньо бачив Вагнер того дня – чим він був, чим він є, чим він буде, – ми, його ближні, можемо певним чином співпостерігати, і лише на основі цього Вагнерового погляду ми
435 зможемо збагнути його вчинок – *аби цим розумінням гарантувати його плідність.*

Він не був ніким іншим, крім того, що він був, і це було його життя. **2** *Він не був ніким іншим, крім того, що він був, і це було його життя.*

Було би дивно, якби те, що хтось найкраще вміє та залюбки робить, не позначилося також на всьому облаштуванні його життя; що більше, в людини з надзвичайними здібностями життя мусить бути не лише, як у всіх, відображенням її характеру, але й передусім також відображенням інтелекту і його найсокровеннішої здатності. Життя епічного поета нестиме в собі щось від епосу – як це, між іншим, сталося з Гете, в якому німці дуже несправедливо звикли бачити переважно лірика, – життя драматурга спливатиме драматично.

Драматичне ж у становленні Вагнера неможливо не помітити, – з того моменту, відколи та його панівна пристрасть усвідомила себе й охопила всю його природу: цим самим починається те намацання, блукання, розростання побічного, й у тих заплутаних шляхах і перемінах, у часто пригодницькому перекиданні його планів запановує неповторна внутрішня закономірність, одна воля, яка пояснює все це, як би іноді дивно ті пояснення не звучали. Та була і додраматична частина життя Вагнера, його дитинство і юність, і повз неї не можна пройти, не натрапивши на загадку. Він сам іще тоді, здавалося, не проявився; і те, що тепер, із огляду на минуле, можна було би зрозуміти як проявлення, виглядає спочатку сусідством рис, які мусять радше викликати сумнів, аніж сподівання: дух неспокою, дратівливості, первовий поспіх у гонитві за сонною речей, пристрасне задоволення від майже хвороб-

ливо перенапружених настроїв, раптові переміни моментів душевної тиші на насильницьке та галасливе. Його не обмежувало жодне строге спадкове чи сімейне мистецьке навчання: малярство, поезія, акторство, музика стали для нього такими ж близькими, як і вчене виховання та кар'єра; при поверховому погляді могло би здатися, що він народжений бути дилетантом. Малий світ, у колі якого він зростав, не був тим, що можна би вважати щасливою батьківщиною митця. До нього наблизилася небезпечна втіха від духовного смакування всього потрохи, рівно ж як і поширена в учених містах пов'язана з багатознайством зарозумілість: почуття злегка збуджувалися та поверхово задовольнялись, отож, скільки сягало око хлопчини, він бачив себе в оточенні дивовижно старомудрої, та рухливої істоти, смішною протилежністю до якої виглядав барвистий театр, а незрозумілою – звуки музики, які приборкували душу. Тепер знавцеві при зіставленні загалом упадає в очі те, наскільки рідко саме модерна людина, якщо вона наділена великим обдаруванням, володіє в юності й дитинстві наївністю, простою своєрідністю і самістю, наскільки мало вона може володіти ними; що більше, якщо ж хтось узагалі, як Гете і Вагнер, дійде до наївності, то володітиме нею радше у змужнілому, ніж у дитячому та юнацькому віці. Зокрема, того митця, котрому особливо притаманна здатність наслідування, мусить охопити, як важка дитяча хвороба, безсила багатогранність модерного життя; хлопчиком чи юнаком він виглядатиме подібнішим на старого, ніж на самого себе. Дивовижно чіткий праобраз юнака, Зігфріда в «Персні Нібелунгів», міг створити лише муж, і саме той муж, котрий власну юність віднайшов досить пізно. Пізно, як юність, прийшла і чоловіча пора Вагнера, тож він, принаймні в цьому, є протилежністю до його натури, яка завжди забігає наперед.

Щойно настало його духовне та моральне змужніння, тоді й почалася драма його життя. І наскільки по-іншому все виглядає тепер! Його натура здається жахливо спрощеною, розірваною на два потяги, або ж дві сфери. На самому дні вирує стрімким потоком могутня воля, яка ніби всіма шляхами, ущелинами та провалами хоче пробитися на світло і прагне влади. Лише якась зовсім

чиста й вільна сила могла б указати цій волі шлях до доброго та рятівного; в поєднанні з обмеженим духом така воля, при її необмеженому тиранічному пожаданні, могла би стати прокляттям; у будь-якому разі необхідно було негайно знайти шлях на волю, до свіжого повітря та сонячного світла. Могутнє прагнення, перед яким знову і знову постає видіння його неуспішності, робить злим; перешкодою для цього прагнення можуть бути іноді обставини, іноді – нездоланність долі, та не брак сили, – але той, хто не може позбутися прагнення, незважаючи на всі ці перешкоди, стає мовби пригніченим, а тому драгівливим і несправедливим. Або він шукає причини своєї невдачі в інших і у пристрасній ненависті може навіть звинуватити весь світ, або він уперто продирається кружними та потайними шляхами, або ж чинить насильство: так стається те, що добрі натури личавіють на шляху до краю. Навіть серед тих, хто прагнув лише власного морального очищення, серед самітників і монахів, можна знайти таких зличавілих і наскрізь хворих, спустошених і роз’їдених невдачами людей. Люб’язний дух, який промовляє м’яко, сповнений доброти і ласки, який ненавидить насильство та саморуїнування і який не хоче нікого бачити в кайданах – цей дух промовляв до Вагнера. Він зійшов на нього й утішно огорнув його своїми крильми, він указав йому шлях. Зазирнімо ж до іншої сфери Вагнерової натури, – та як нам її описати?

438 Постає, що їх творить якийсь митець, не є ним самим, утім, послідовність постатей, за яку він тримається явно з глибинною любов’ю, таки дещо промовляє про самого митця. Тепер уявімо собі Рієнці, Летючого Голландця та Сенту, Таннгойзера й Елізабет, Льюенгріна й Ельзу, Трістана та Марке, Ганса Закса, Вотана та Брюнгільду: через усіх них проходить об’єднавчий підземний потік морального ошляхетнення та зростання, який тече все чистіше і прозоріше – і тут ми стоїмо, хоч і зі сором’язливою стриманістю, перед глибинним становленням у душі самого Вагнера. У якого митця можна відчутти щось подібне в такій величі? Постає Шіллера, від розбійників до Валленштайна і Теля, проходять такий самий шлях ошляхетнення і також дещо промовляють про

становлення їхнього творця, та у Вагнера масштаб деңо більший, а шлях – довший. Усе бере участь у цьому очищенні й виражає його не лише мит, але й музика; у «Персні Нібелунгів» я вбачаю найморальнішу музику з тієї, яку знаю, наприклад, там, де Зіґфрід пробуджує Брюнгільду; тут Вагнер сягає такої висоти і такої святості настрою, що ми уявляємо собі при цьому сяйво скрижанілих і засніжених альпійських вершин: такою чистою, самотньою, важкодоступною, безтурботною, оточеною сяйвом любові постас тут природа; хмари та грози, навіть усе піднесене лежить під нею. Дивлячись із цієї висоти на Таннгойзера та Голландця, ми відчуваємо, як проходило становлення людини-Вагнера: який він був попервах темний і неспокійний, як несамовито шукав вдоволення, прагнув влади, п'янкої насолоди, часто з огидою втікаючи назад, як хотів скинути зі себе важку ношу, жадав забуття, зречення, відмови, як увесь потік падав то в одну, то в іншу долину та пробивався в найтемніші провалля, – в ніч цього напівпідземного бурління високо над ним засяяла сумним сяйвом зірка. й він назвав її так, як пізнав: *вірністю, самозреченою вірністю!* Чому вона світила йому світліше та чистіше за все інше, яку таємницю приховує слово «вірність» для всієї його сутності? Бо в усьому, про що він думав і писав, проступали образ і проблема вірності, в його творах присутній майже повний ряд усіх можливих видів вірності, й серед них найпрекрасніші та рідко помислювані: вірність брата сестрі, друга – другові, слуги – панові, Елізабет – Таннгойзерові, Сенти – Голландцеві, Ельзи – Льосенґрінові, Ізольди, Курвенала та Марке – Трістанові, Брюнгільди – найглибиннішому бажанню Вотана – все це лише початок цього ряду. Це найособистіший прадосвід, який проживає Вагнер у самому собі й ушановує як релігійну таємницю: він виражає його словом «вірність» і невтомно показує його зі самого себе в сотні форм і в цілковитій вдячності обдаровує його найпрекраснішим із усього того, що він має та вмів, – ті чудесні досвід і знання, що одна сфера його сутності залишилася вірною іншій, вірною з вільної самозречної любові, творча безвинно-ясна сфера – темнішій, неприборкуваній і тиранічній.

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

3. Сумнів у вірності митця, який шукає владу

У ставленні обох найглибинніших сил одна до одної, у відданості одна одній полягала велика необхідність, завдяки якій він зміг залишитися цілком самим собою, і яка водночас була тим єдиним, над чим він не мав влади, за чим мусив спостерігати і що мусив приймати, знову і знову бачачи наближення до себе спокуси невірності та її жахливих небезпек для себе. Тут б'є невичерпне джерело страждань для того, хто постає, – непевність. Кожен його інстинкт прагнув незмірного, всі життєрадісні обдарування намагалися вирватися і бути заловоленими, і чим більше їх ставало, тим більшою була метушня, тим ворожішим їхнє зіткнення. До того ж випадок і життя спокушали до могутності, блиску, полум'яного бажання, і ще більше мучила немилосердна потреба взагалі мусити жити: скрізь були кайдани та пастки. Як тут узагалі можливо зберегти вірність, залишитися цілісним? Цей сумнів часто опановував його та виявляв себе так, як зазвичай сумнівається якийсь митець, у мистецьких постатях: Елізабет задія Таннгойзера може лише страждати, молитись і померти, вона рятує його, неспостійного та нестримного, своєю вірністю, але вже не для цього життя. Життєвий шлях кожного справжнього митця, закинутого в модерний час, небезпечний і непевний. Він може багатьма шляхами дістатися до почесей і влади, не раз йому пропонують спокій і задоволення, та завжди лише в тій формі, яку знає модерна людина і яка для чесного митця мусить стати їдкими вишарами. Небезпеки чигають на нього як у спокусі цього, так і в униканні цієї спокуси, в огиді до модерних способів здобування радості й шани, у гніві, який звертається супроти всього егоїстичного задоволення сучасної людини. Уявімо собі його на державній службі, – адже Вагнер був змушений обіймати посаду капельмейстера в міських і придворних театрах; відчуймо те, як найсерйозніший митець намагається силоміць досягти серйозності там, де майже з принциповою легковажністю вже зведено модерні установи, і вони вимагають легковажності, яка йому почасти вдається, та переважно – ні, як його поступово охоплює огида та як він хоче втекти, як він не знаходить місця, куди би він таки зміг утекти, і знову та знову

мусить повертатися до циган і вигнанців нашої культури – як один із них. Вириваючись із якоїсь ситуації, він рідко знаходить кращу, а іноді потрапляє в найтемнішу злиденність. Так Вагнер змінює міста, приятелів, країни, і навіть важко собі уявити, як йому деякий час вдавалося зносити всі несправедливі претензії та оточення. Більшу частину його дотеперішнього життя огортає важке повітря: виглядає так, ніби він уже не має триваліших сподівань, лише віднині до завтра, і так, він хоч і не впадав у відчай, але все ж не вірив. Можливо, він почувався наче той мандрівник, котрий іде крізь ніч, із важким тягарем і глибоко втомлений, але все ж збуджений безсонням: тоді раптова смерть постає перед його поглядом не як жахіття, а як звабливий чарівний привид. Тягар, шлях і ніч – усе зникло вмить! – це звучало так звабливо. Сотню разів він зі скороминущою надією знову і знову кидався в життя, залишаючи позаду всі привиди. Та в тому, як він це робив, майже завжди проглядалася безмірність – ознака того, що він не вірив у ту надію глибоко та сильно, а лише був сп'янілий від неї. Суперечність між його прагненням і звичною частковою або ж цілковитою нездатністю його задовольнити мучила Вагнера як тернина, його уява, роздратована постійними нестатками, ставала некерованою, коли раптом скрута послаблювалася. Життя постійно ставало все запутанішим, а засоби та шляхи виходів, які він як драматург відкривав, ставали все більш відчайдушними та винахідливими, незважаючи на те, що це були тільки драматичні паліативи, підставні мотиви, що на якусь мить обманюють і винайдені лише для однієї миті. Вони в нього завжди під рукою, але так само миттєво і переводяться. Життя Вагнера, якщо дивитися на нього зблизька та безпристрасно, має в собі, якщо згадати думку Шопенгауера, дуже багато від комедії, до того ж – дивовижно гротескної комедії. Який вплив повинно би мати чуття цього, визнання гротескної нищості цілих відрізків життя на митця, котрий більш ніж будь-хто інший може вільно дихати лише в піднесеному та в найпіднеснішому, – це примушує вдумливого замислитися.

Посеред однієї з таких подій, яка лише через найточніше змалювання може навіяти той рівень співчуття, жаху та зачудуван-

ня, на який вона заслуговує, розвивається *здатність навчатися*,
 442 яка навіть серед пімців, того справжнього народу навчання, є не-
 звичною; і в цій здатності знову зросла нова небезпека, яка була
 навіть більшою, ніж небезпека позірно знекоріненого та непос-
 тійного життя, гнаного неспокійним маренням уздовж і впопе-
 рек. Вагнер перетворився з новака-експериментатора на всебічно-
 го майстра музики та сцени і на винахідника та примножувача в
 кожній із технічних передумов. Уж ніхто не заперечуватиме його
 слави того, хто всьому мистецтву подав найбільший приклад
 великого виконання. Та він став іще багато ким іншим, і аби ста-
 ти цим і тим, його найменше з усіх оминула необхідність навча-
 ючись засвоювати найвищу культуру. І як він це робив! Бачити
 це – насолода: він обростає зусібіч і зсередини, і чим більшою та
 важчою стає споруда, тим сильніше натягується тязива впоряд-
 кувального та панівного мислення. Та все ж рідко хто мав такі
 труднощі зі знаходженням доступу до наук і вмінь, який він му-
 сив не раз імпровізувати. Відновлювач простої драми, віднахід-
 ник місця мистецтв у справжньому людському суспільстві,
 поетизувальний пояснювач минулих способів бачення життя,
 філософ, історик, естет і критик Вагнер, майстер мови, мітолог і
 мітопоет, котрий уперше замкнув коло довкола чудового пра-
 давнього грандіозного творіння та законав у ньому руни свого
 духу – яку ж кількість знання він мусив об'єднати й охопити,
 щоби могли стати всім цим! І все-таки ця сума не придушила
 його волі до дії, а також не відволікло його вбік окреме та
 привабливе. Щоби виміряти незвичайність такої поведінки,
 візьмімо, наприклад, великий протилежний образ – Гете, який
 як той хто вчиться та знає виглядає розгалуженим річковим ме-
 реживом і всю свою силу не доносить до моря, а щонайменше
 стільки ж губить та розпорошує на своїх шляхах і вигинах, скільки
 443 несе в собі при витoku. Щоправда, така сутність, яку має Гете,
 містить і дарує більше задоволення, довкола нього лежить щось
 м'яке та шляхетно-марнотратне, тоді як біг і сила течії Вагнера,
 ймовірно, можуть налякати й відстрашити. Але нехай боїться,
 хто хоче: ми ж, інші, бажаємо стати ще мужнішими через те, що

можемо на власні очі бачити героя, котрий також «не навчився страху» щодо модерної освіти.

Він також не навчився знаходити спокій в історії та філософії, вибирати для себе з їхніх впливів лише те, що чудесно вмиротворює та відраджує від дії. Навчання й освіта не відволікли в ньому зіп'яту ні миття, котрий творить, ані митця, котрий бореться. Як тільки його опановує творча сила, історія стає гнучким звуком-матеріалом у його руці, а тоді він відразу ж починає ставитися до неї інакше, ніж кожен учений, радше подібно до того як грек ставився до свого міту – як до чогось, що людина формує та поетизує, хоча з любов'ю та якимось боязким трепетом, але все-таки з верховним правом творця. І саме тому, що вона для нього ще гнучкіша та мінливіша за будь-який сон, він може вкласти в якусь окрему подію типове для цілих епох і відтак досягти такої правдивості зображення, на яку не здатен жодний історик. Де ще лицарське Середньовіччя так, із плоттю і духом, перейшло в якесь творіння, як це сталося у «Льосенґріні»? І чи не розповідатимуть «Майстерзінґери» ще й у пізніші часи про німецьку сутність, ба ще більше, ніж розповідатимуть: чи не будуть вони навіть одним із найзріліших плодів тієї сутності, яка завжди хоче реформувати, а не повертати назад, і яка навіть у найширшій основі свого задоволення не забула про найшляхетнішу невдоволеність оковлювального вчинку?

І саме до цього виду невдоволення знову і знову штовхали Вагнера його заняття історією та філософією: в них він знаходив не лише зброю та обладунки, тут він відчував передусім той наснажливий подих, який віє з могил усіх великих борців, усіх великих страждальців і мислителів. Ніщо не може нас так піднести над усім нашим часом, як те, як саме ми застосовуємо історію та філософію. Так виглядає, що першій, як її зазвичай розуміють, винало тепер завдання дати можливість модерній людині, котра захекано та важко біжить до своєї мети, перевести подих, тож вона на мить може відчувати себе немов розпряженою. Те значення, яке мав єдиний Монґень для збенгезеного реформаційного духу – в-собі-до-спокою-дійти, вмиротворене бути-для-себе та передихнути, саме так,

як його сприймав найкращий його читач, Шекспір, – для модерного духу має тепер історія. Якщо німці вже вироковж століття особливо старанно займаються історичними студіями, то це свідчить, що в русі новітнього часу вони є стримувальною, сповільнювальною, заспокійливою силою. Це, можливо, дехто міг би обернути їм на похвалу. Загалом же це – загрозливе знамення, коли духовна боротьба якогось народу відбувається персважно задля минулого, це ознака послаблення, виродження та старіння, – тож тепер вони небезпечно беззахисні в разі поширення будь-якої хвороби, наприклад політичної гарячки. Такий стан слабкості, на противагу всім реформаційним і революційним рухам, виявляють в історії модерного духу наші вчені: вони поставили перед собою не найпочесніше завдання, зате забезпечили собі своєрідний вид миролюбного щастя. Кожен вільніший, мужніший крок, звичайно ж, проходить повз них, – але в жодному разі не повз саму історію! Вона має в собі ще й зовсім інші сили, про які здогадуються саме такі натури, як Вагнер, – та спершу вона мусить бути написана набагато серйозніше, суворіше, з якоїсь могутньої душі, та й узагалі вже не оптимістично, як раніше, тож по-іншому, ніж дотепер це робили німецькі вчені. В усіх їхніх працях є щось декоративне, улесливе та задоволене, і перебіг подій їх повністю задовольняє. Уже добре, коли хтось дозволяє собі зазначити, що він задоволений лише саме тому, що все могло би бути ще гірше, та більшість із цих мимоволі вірить, що дуже добре, що все сталося саме так. Якби історія не залишалась й надалі прихованою християнською теодицеєю, писалася би з більшою справедливістю і запальним співчуттям, тоді вона на правду найменше могла би надавати послуги, залишаючись тим, чим вона є тепер – опіатом для всього, що перетворює та оновлює. Схожа ситуація склалася довкола філософії, з якої більшість не хоче вчитися нічого, крім приблизного (дуже приблизного!) розуміння речей, аби тоді змиритися з ними. І навіть її найшляхетніші представники так сильно наголошують на її гамівній і втішній силі, що спрагли спокою та ледачі мусять гадати, що вони шукають того самого, що й філософія. Та найважливішим запитанням усієї філософії мені здається те, наскільки незмінні ви-

гляд і форму мають речі, щоби після того, як буде отримано відповідь на це запитання, з найнещаднішою відвагою взятися за покращення того боку світу, який був визнаний змінним. Цього навчають справжні філософи, також і ділом, працюючи над покращенням дуже мінливих поглядів людей, не притримуючи своєї мудрості для себе; цього навчають також справжні учні справжніх філософій, котрі, як і Вагнер, уміють отримувати з тих філософій саме посилені рішучість і непохитність для їхнього водіння, а не сонливі соки. Вагнер найбільше філософ там, де він найдієвіший і найгероїчніший. І саме як філософ він ішов без остраху не лише крізь полум'я різних філософських систем, але і крізь випари знання й ученості, зберігаючи вірність його вишній самості, яка вимагала від нього *всіх* учинків його багатоголосної сутності й наказувала страждати і вчитись, аби змогти здійснити ті вчинки.

446

4

Історія розвитку культури після греків доволі коротка, якщо брати до уваги лише справді пройдений шлях, узагалі не враховуючи зупинок, кроків назад, хитань і плазування. Едлінізація світу й, аби її уможливити, орієнтація едлінського – подвійне завдання великого Александра – все ще залишається останньою великою подією; старе запитання про те, чи взагалі можливо перенести чужу культуру, все ще є тією проблемою, над якою ламають собі голову новітні. Ритмічна гра тих двох чинників, один супроти другого, є тим, що головню визначало дотеперішній хід історії. Тоді, наприклад, християнство виглядає шматком орієнтальної давнини, яку люди з нестримною ґрунтовністю втілили та додумали до кінця. З послабленням його впливу знову зросла могутність едлінської культури: ми переживасмо явища такі дивовижні, що вони зависли б у повітрі без пояснення, якби їх, озирнувшись на довгий період часу, не можна було пов'язати з грецькими аналогами. Отож, між Кантом і елеатами, між Шопенгауером і Емпедоклом, між Есхілом і Ріхардом Вагнером є такі близькість і спорідненість, які майже відчутно нагадують нам про вельми відносну сутність усіх часових понять: виглядає майже так, ніби деякі речі

реформування театру: припустімо, що це йому вдасться, – а тоді яке би значення мало все це для того вищого та віддаленого завдання?

Так, це би змінило та реформувало модерну людину: в наш новітній час усе неодмінно так пов'язане з іншим, що той, хто витягне лише один швах, розхитає та завалить усю споруду. Від будь-якої іншої справжньої реформи слід очікувати того самого, що ми тут, із певним перебільшенням, говоримо про Вагнерову. Загалом, неможливо досягти найвищого та найчистішого впливу театраль-ного мистецтва, не оновлюючи й усього іншого: моралі та держа-ни, виховання та спілкування. Любов і справедливість, зміцнівши в одному пункті, а саме тут – у царині мистецтва, – мусять роз-ширювати сферу їхнього впливу за законом внутрішньої необхід-ності й не можуть знову повертатися до бездіяльності попередньо-го стану лялечки. Уже щоб досягнути те, наскільки позиція наших мистецтв щодо життя є символом виродження цього життя, на-скільки наші театри є ганьбою для тих, хто їх будує та відвідує, необхідно повністю перевчитись і стати златним бачити звичне та буденне як щось незвичне та запутане. Дивна затуманеність су-джень, погано приховане прагнення насолод і розваг будь-якою ціною, вчена запопадливість, бундючність і вдавана серйозність ставлення до мистецтва з боку виконавців, брутальна жадоба при-бутків з боку підприємців, убогість і бездумність суспільства, яке згадує про народ лише тоді, коли той йому корисний або небез-печний, та відвідує театри і концерти, навіть не згадуючи при цьо-му про свої обов'язки, – все це разом творить затхле та зіпсує повітря нашого сучасного стану мистецтва. Якщо людина вже звик-ла до цього, як і наші освічені, тоді вона вважатиме, що це повітря 449
 необхідне для її здоров'я та почуватиметься зле, коли з якихось причин буде змушена на якийсь час відмовитися від нього. На-справді ж є лише один спосіб, аби швидко пересвідчитися, на-скільки низькопробні, до того ж ливно та покручено низькопробні, наші театральні установи: нумо лише протиставмо їм колишню дійсність грецького театру! Припустімо, що ми нічого би не знали про греків: тоді наш стан узагалі не було би з чим порівняти, а такі

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

закиди, які у високому стилі вперше зробив Вагнер, вважалися би мрійництвом людей, чия батьківщина – країна Ніде. Можна було би заперечити, що такого мистецтва досить і воно відповідає таким людям, якими вони зараз є – і ніколи не були іншими! Звичайно ж, вони були інші, ба навіть зараз є люди, котрих не задовольняють теперішні установи. – саме це і доводить факт Байройта. Тут ви знайдете підготовлених і посвячених глядачів, схвилюваних людей, котрі перебувають на вершині щастя й відчувають, що саме в ньому збирається на силі вся їхня сутність для подальшого та вищого воління; тут ви знайдете найвідданішу жертвовність митців і гру всіх ігор, переможного творця шедевру, котрий сам є втіленням повноти переможних мистецьких учинків. Чи не виглядає майже чарами зустріч із таким явищем у сьогоденні? Чи не мусять бути ті, хто має право тут допомагати і споглядати, вже перетвореними й оновленими, щоб і надалі, в інших галузях життя, перетворювати й оновлювати? Чи не віднайдено причал після пустельної широчині моря, чи не простяглася тут тиша над водами? Чи не мав би той, хто повернеться з глибини та самоти настрою, які панують тут, назад, у зовсім інші площини та низини життя, невлицно, наче Ізольда, занитувати себе: «Як я це знесла? Як знов це знесу?» І якщо він не зможе еґоїстично приховати в собі власне щастя і власне нещастя, то він відтепер користатиме з кожної нагоди, щоби засвідчити це вчинками. «Де ті, що страждають від теперішніх установ?» – запитує він. Де наші природні союзники, з котрими ми можемо боротися проти потужного та гнітючого наростання нинішньої освіченості? Адже поки що ми маємо лише одного ворога – поки що! – а саме тих «освічених», для кого слово «Байройт» означає одну з їхніх найглибших поразок: вони не допомагали, вони були несамовито проти цього або виявляли ту, ще дієвішу, глухоту, яка нині стала звичною зброєю найуспішніших супротивників. Та завдяки саме тому, що вони навіть їхньою ворожістю й підступністю не змогли зруйнувати сутності Вагнера, перешкодити його творчості, ми знаємо ще одне: цим вони зрадили свою слабкість і те, що опір сучасних можновладців уже не витримає постійного натиску. Настав час для тих,

хто прагне численних завоювань і перемог, багато царств лежить відкритими, і знак питання стоїть поруч із іменами володарів там, де лише йдеться про будь-яке володіння. Так, наприклад, будівлю освіти визнано хисткою, і скрізь зустрічаємо тих, хто тихцем уже покинув той дім. Якби тільки можна було підштовхнути до відкритого обурення та протесту тих, хто насправді вже зараз невдоволеній цією буловою! Якби їх можна було звільнити від їхнього нерішучого невдоволення! Я впевнений: якби вилучити зі здобутків усієї нашої системи освіти тихий внесок саме цих натур, то це стало би найвідчутнішим кровопусканням, яке би знесило саму цю освіту. З-поміж учених, наприклад, вірними старому режиму залишилися би тільки заражені політичними глупствами, а також різношерста літературна публіка. Огідна будова, що тепер черпає свої сили, спираючись на сфери насильства та несправедливості, держави та суспільства і має користь із того, що робить їх все злішими та нещаднішими, без цієї опори є чимось слабким і виснаженим: слід лише виявити до неї належну зневагу, як вона вже і сама розвалюється. Хто бореться за справедливість і любов серед людей, той не має ані найменшого права боятися її: адже справжні вороги постануть перед ним лише тоді, коли він закінчить боротьбу, яку зараз веде проти їхнього передового загону – нинішньої культури.

451

Для нас Байройт має значення вранішнього освячення в день битви. Не можна було би завдати нам більшої образи, ніж припускаючи, що нам ідеться виключно про мистецтво: так ніби воно мало би бути засобом зцілення та знечуження, з допомогою якого можна було би позбутись усіх інших злигоднів. Ми, в образі того трагічного творіння мистецтва Байройта, бачимо саме боротьбу окремої особи з усім, що виступає проти неї як нездоланна необхідність, із владою, законом, походженням, домовленістю й усім порядком речей. Загалом, індивід не може жити краще, ніж коли він у боротьбі за справедливість і любов дозріває для смерті й жертвує собою. Погляд, яким дивиться на нас загадкове око трагедії, не є жодними чарами, що знесилоють і обшлутують наші кінцівки, хоча вона і вимагає спокою, допоки дивиться на нас: адже мистец-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

тво існує не для самої боротьби, а для пауз спочинку перед нею та посеред неї, для тих хвилин, коли ми, озираячись чи перелчуваючи, розуміємо символічне, бо почуття легкої втоми наближає до нас оживлений сон. День і боротьба починаються одночасно, святі тіні розливаються, і мистецтво знову далеке від нас; але його втіха спочиває на людях з уранішньої години. Індивід усюди зустрічається з його особистим невдоволенням, його частковою або цілковитою неспроможністю: звідки би йому було взяти мужності для боротьби, якби він перед тим не був посвячений у щось надособисте!

452 Найбільші з можливих страждань окремої особи, неспільність знання в усіх людей, непевність остаточних висновків і нерівність здатностей – усе це викликає в неї потребу мистецтва. Не можна бути щасливим, допоки все довкола нас страждає та призводить до страждань; не можна бути моральним, допоки плін людських речей визначають насильство, обман і несправедливість; не можна бути навіть мудрим, допоки все людство не перезмагається за мудрість і наймудрішим способом не введе індивіда в життя і знання. І як можна було би витримати в цьому потрібному почутті невдоволення, якби людина не могла вглядіти щось піднесене та значуще вже в її боротьбі, прагненні та загибелі й не навчилась у трагедії радіти від ритму великої пристрасті й від жертвування нею. Звичайно, мистецтво не навчас та не виховує безпосередньо для вчинку; в цьому сенсі митець ніколи не є вихователем чи порадиником; об'єкти прагнень трагічного героя – це не ті речі, що самі собою вже відразу гідні прагнення. Оцінка речей змінюється, наче вві сні, поки ми почувасмося зачарованими мистецтвом: те, що ми в той час вважаємо гідним прагнення, що ми погоджуємося з трагічним героєм, коли той готовий радше вмерти, ніж відмовитися від мети, – все це для дійсного життя рідко має таку саму вартість і рідко заслуговує на таку саму силу вчинку, – саме тому мистецтво – це діяння того, хто відпочиває. Битви, які воно показує, – це спрощення справжніх битв життя; його проблеми – скорочення нескінченно заплутаного рахунку людських учинків і воління. Та саме в тому й полягають велич і незамінність мистецтва, що воно збуджує *видимість* простішого світу, коротшого ви-

рішення загадок життя. Ніхто з тих, хто страждає від життя, не може обійтися без цієї видимості, як ніхто не може обійтися без сну. Чим важчим стає пізнання законів життя, тим сильніше прагнемо видимості того спрощення, бодай лише на мить. Тим більшим стає напруження між загальним пізнанням речей і духовно-моральною спроможністю індивіда. Мистецтво існує для того, *щоби не зламався лук.* 453

Окремий має бути посвячений у щось надособове – цього хоче трагедія; він має забути про жахливий страх, який навіюють на індивіда смерть і час: адже навіть у найменшій миті, в найменшому атомі ходи його життя йому може зустрітися щось святе, що легко переважить усю боротьбу й усю потребу, – не називається *бути трагічно налаштованим*. І якщо все людство мусить колись загинути (хто міг би засумніватись у цьому!), то як найвище завдання на всі прийдешні часи його метою стає настільки зростися в одне та спільне, щоби воно як *ціле з трагічною налаштованістю* зустріло майбутню загибель; у цьому найвищому завданні полягає все ошляхетнення людей; через остаточну відмову від цього завдання перед нами постало би найсумніше видовище з тих, які лише міг би уявити собі друг людства. Так я це відчуваю! Існує лише одна надія та одна запорука майбутнього для людства: вона полягає в тому, *що трагічна налаштованість не відмерла*. Над Землею мусив би пролуhati нечуваний жалібний крик, якби люди її повністю втратили; і знову ж таки не існує натхненнішої радості, ніж знати те, що знаємо ми: трагічна думка знову відродилася на Землі. Адже ця радість цілком надособиста і загальна, вона є тріумфом людства, яке вледіло запоруку своєї пов'язаності й подальшого існування людського загалом.

5

Вагнер пересунув сьогоденне життя і минуле під промінь світла пізнання, досить сильний, аби завдяки йому можна було дивитися на незвичну для нас відстань, а тому він є спрощувачем світу: адже спрощення світу завжди полягає в тому, що погляд того, хто пізнає, знову опановує ту величезну повноту і пус-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

тельність видимого хаосу та збирає разом те, що раніше було розділене як несумісне. Вагнер здійснив це, віднайшовши зв'язок між двома речами, які, здавалося би, співіснували відчужено та холодно, немов у розділених сферах: між *музикою та життям*, а також між *музикою та драмою*. Цих зв'язків він не винайшов і не створив: вони існують і лежать насправді в кожного під ногами: подібно, як велика проблема завжди схожа на коштовний камінь, який обмипають тисячі, допоки врешті хтось його підбере. Яке значення, запитує себе Вагнер, має те, що в житті новітньої людини з такою незрівнянною силою постало саме мистецтво музики? Не слід бути низької думки про це життя, щоби помітити тут проблему; ні, якщо зважити на всі притаманні цьому життю великі сили та поставити перед собою образ існування, яке могутньо прагне вгору і бореться за *свідому свободу та незалежність думки*, тоді музика виглядатиме в цьому світі ще більшою загадкою. Чи не слід сказати: з цього часу не могла виникнути музика?! Чим же тоді є її екзистенція? Випадковістю? Звичайно, один-єдиний митець міг би бути випадковістю, але поява цілого ряду великих митців, як це показує новітня історія музики і як щось подібне сталося дотепер лише раз, у час греків, змушує замислитися над тим, що тут панує не випадок, а необхідність. Саме ця необхідність і є проблемою, на яку дає відповідь Вагнер.

455 Спочатку в нього з'явилось усвідомлення нужденного стану, який тепер поширився так далеко, як узагалі сягають народи, зв'язані цивілізацією: скрізь тут захворіла мова, й увесь людський розвиток гнітить тягар цієї жахливої хвороби. Оскільки мова постійно мусила підніматися на останні сходинки досяжного їй, аби – якомога далі від сильного поруху відчуття, якому вона в усій своїй простоті була здатна попервах відповідати, – охопити протиставлене відчуттю царство думки, то за короткий проміжок часу новітньої цивілізації через цю надмірну розтягнутість її сила вичерпалась, і тепер вона вже не може робити саме те, виключно заради чого вона існує: щоби стражденні порозумілися щодо найпростіших життєвих негараздів. Людина вже не може розповісти про себе у скруті з допомогою мови, а отже – правдиво повідомити

себе: в цьому туманно відчутому стані мова скрізь стала окремою силою, яка тепер, немов руками привида, хапаста щтовхає людей туди, куди вони насправді не хочуть; як тільки хтось намагається порозумітись із кимось і об'єднатися для одного творіння, то їх охоплює безум загальних понять, ба навіть чистих словесних звуків, і внаслідок цієї нездатності повідомити себе їхні спільні творіння несуть на собі знак непорозуміння, якщо не відповідають справжнім потребам, а лише порожнесті тих насильницьких слів і понять, – таким чином, людство додає до всіх своїх страждань іще і страждання *конвенції*, тобто узгодженості слів і вчинків без узгодженості почуттів. Як і при занепаді кожного мистецтва досягається пункт, коли його хворобливо збільшені засоби та форми здобувають тиранічну перевагу над молодими душами митців і роблять їх своїми рабами, так і ми стали тепер, при занепаді мови, рабами слів; під цим примусом ніхто вже не може показати себе, говорити наївно, і дуже мало хто взагалі здатен зберегти власну індивідуальність у боротьбі з освітою, яка вважає достатнім доказом свого успіху не те, що вона, формуючи, йде назустріч виразним відчуттям і потребам, а те, що вона обплутує індивіда сіткою «виразних понять» і навчає правильно думати: так, ніби якусь вартість має перетворення когось на істоту, котра правильно думає та робить висновки, якщо перед тим не вдалося зробити його істотою, котра правильно відчуває. Якщо ж тепер, у настільки зраченому людстві, лунає музика наших німецьких майстрів, то що в ній, власне, звучить? Лише *правильне відчуття*, ворог будь-якої конвенції, всього штучного відчуження та нерозуміння між людьми: ця музика – повернення до природи, а водночас – і очищення та перетворення природи: адже ж примус до того повернення зародився в душах найлюб'язніших людей, і в їхньому мистецтві звучить перетворена на любов природа.

Приймімо це як першу відповідь Вагнера на запитання про те, яке має значення музика в наш час, – але він має ще і другу. Відношення між музикою та життям – це не лише відношення одного виду мови до іншого, це також відношення досконалого світу звуків до світу образів. Але як зорове явище порівняно з поперед-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

німи явищами життя екзистенція новітньої людини виявляє не-
вимовні бідність і виснаженість, незважаючи на неймовірну бар-
вистість, яка може ошчасливити лише поверховий погляд. Якщо
трохи пильніше придивитись і розкласти для себе враження від
її дуже рухливої гри кольорів, то чи не виявиться все це лише
мерехтінням і спалахуванням незліченних камінчиків та уламків,
запозичених від попередніх культур? Чи не є тут усе пеналезною
розкішшю, змавпованим рухом, привласненою зовнішністю? Оде-
457 жиною з барвистих клатиків для голого та змерзлого? Удаваним
танком радості, який примусили танцювати стражденного? Гри-
масами бундючної гордості, за якими ховається глибоко пораше-
ний? А поміж усім цим лише прикриті й приховані за швидкістю
руху та кружляння сіре безсилля, гнітюче невдоволення, найпра-
цьовитіша нудьга, ганебна жалюгідність! Вигляд модерної людини
перетворився на цілковиту видимість: те, що вона тепер зображає,
не промовляє про неї, а радше приховує; і залишок мистецької ви-
нахідливості, який іще зберігся в якомусь народі, наприклад у фран-
цузів та італійців, використовується для цієї мистецької гри в хо-
ванки. Скрізь, де тепер вимагають «форми», в суспільстві й у
спілкуванні, в письменницькому стилі, в міждержавних стосун-
ках, під нею мимоволі розуміють догідливий вигляд, протилежність
істинного розуміння форми як необхідного оформлення, яке не
має нічого спільного з «догідливим» чи «недогідливим», бо є не-
обхідним, а не довільним. Але також і там, де тепер між народами
цивілізації форма не є виразною вимогою, відсутнє те необхідне
оформлення, хіба що тут люди, в їхньому прагненні до догідливо-
го вигляду, не настільки щасливі, як там, навіть якщо і такі самі
старанні. Те, яким *догідливим* тут і там є вигляд і чому кожному має
подобатися, що модерна людина намагається принаймні вигляда-
ти, кожен відчуває рівно настільки, наскільки він сам є модерною
людиною. «Тільки галерні раби знаються між собою, – говорить
Тассо, – ми ж увічливо *не розпізнаємо* інших, аби ті також не роз-
пізнали нас».

У цьому світі форм і бажаного нерозпізнавання з'являються
тепер сповнені музики душі: навіщо? Вони рухаються у велико-

му вільному ритмі, у шляхетній чесності, в надособистій при- 458
 страсті, вони спадають від могутньо-спокійного полум'я музи-
 ки, яке струменить на світ із їхньої певничерпної глибини: навіщо
 все це?

За посередництвом цих душ музика викликає свою рівноправ-
 ну сестру – *гімнастику* – як власне необхідне оформлення в царстві
 видимого: в пошуку та викликанні її музика стає суддею всього
 облудного сучасного світу видовищ і видимості. Це – друга
 відповідь Вагнера на запитання, яке значення має музика в наш
 час. Допоможіть мені, так волає він до всіх, хто може чути, допо-
 можіть мені віднайти ту культуру, що її пророкує моя музика як
 віднайдена мова правильного відчуття, уявіть собі, що душа музи-
 ки хоче зараз сформуванню собі тіло, що через усіх вас вона шукає
 шлях до вияву в русі, вчинку, установі та звичаї! Є люди, котрі
 розуміють цей заклик, і їх стає все більше; вони також уперше знов
 усвідомлюють те, що може означати заслуга держави на му-
 зиці, – щось таке, що давні сліди не лише осягнули, але й вима-
 гали від самих себе, – втім, ті самі сповнені розуміння неодмінно
 винесуть остаточний вирок сучасній державі, як більшість людей
 не вже зробила щодо церкви. Шлях до такої нової, та все ж не такої
 вже й у всі часи нечуваної мети веде до визнання перед собою того,
 в чому полягають найганебніша вада нашого виховання та справж-
 ня причина його нездатності вийти з варварства: йому бракує
 русійної форматворчої душі музики, його ж вимоги та настанови
 є продуктом часу, коли ще взагалі не народилася та музика, до якої
 тут ми виявляємо таку багатозначну довіру. Наше виховання –
 найвідсталіший витвір сучасності, й відстале воно саме з огляду на
 єдину нову виховну силу, яка надає перевагу сучасним людям пе- 459
 ред тими, з попередніх століть, – або ж могла би надавати, якби
 вони не бажали і надалі жити так легковажно-сьогоденно під на-
 гайкою миті! Оскільки вони дотепер не дозволяють душі музики
 оселитись у них, то вони ще не здогадались і про *гімнастику* в
 грецькому та вагнерівському сенсі цього слова; і це знову ж таки
 причина того, чому їхні митці приречені на безнадійність, допоки
 вони саме так, як і тепер, хочуть обходитися без музики, тієї про-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

відниці в новий видовишний світ, – хай яке обдарування там би не зростало, воно приходиме запізно чи зарано, у будь-якому разі – в неправильний час, адже воно зайве та недієве, бо навіть і досконале та найвище попередніх часів, зразок для нинішніх образотворців, є зайвим і майже недієвим та не кладе майже жодного каменя на камінь. Якщо ви у вашому внутрішньому спогляданні не бачите жодних нових постатей перед собою, а завжди лише старі поза собою, то ви служите історії, а не життю і мертві ще до своєї смерті: чи зміг би той, хто тепер відчуває в собі справжнє, плідне життя, тобто, в сучасному розумінні, виключно музику, дозволити чомусь, присутньому у вимучених образах, формах і стилях, звабити себе хоча би на мить до подальших сподівань? Він перебуває поза всім марнославством такого гатунку та настільки ж мало дбас про те, щоби знайти поза своїм ідеальним світом звуків якісь образотворчі чудеса, як і про те, щоби від наших зужитих і вицвілих мов іще очікувати великих письменників. Замість прислухатися до якихось марних утішань, він радше спрямовуватиме глибоко невдоволений погляд на нашу модерну сутність: нехай він наповниться жовчю та ненавистю, якщо його серце не досить тепле для співчуття! Навіть злість і глум кращі, ніж якби він, як наші «друзі мистецтва», віддався оманливому вдоволенню і тихому сп'янінню! Та навіть якщо він і здатен на щось більше, ніж заперечення та глум, якщо він може любити, співчувати і співтворити, то він таки *мусить* спершу заперечувати, щоби цим прокласти шлях його готовій допомагати душі. Щоби музика колись змогла багатьох людей налаштувати на трепетне вшанування та зробити їх повіреними її найвищих намірів, спершу мусить бути покінчено з усім хтивим використанням такого священного мистецтва: слід позбутись саме того «друга мистецтва» – фундаменту тих наших мистецьких розваг, театрів, музеїв, концертних товариств; державну прихильність, із якою сприймаються його бажання, слід перетворити на неприхильність; публічну думку, яка надає особливої ваги саме сприянню тій дружбі з мистецтвом, слід замінити іншим, кращим переконанням. Поки що навіть *заятого ворога мистецтва* маємо вважати справжнім і корисним союзником, адже тим,

РІХАРД ВАГНЕР У БАЙРОЙТІ. РОЗДІЛ 5

ворогом чого він себе визнає, є саме лише таке мистецтво, яким його розуміє «друг мистецтва», – жодного іншого він не знає! Нехай він дорікає цьому другові мистецтва принаймні за бездумне марнування грошей на побудову його театрів і публічних пам'яників, винайм його «знаних» співаків і акторів, утримання його цілком безплідних мистецьких шкіл і збірок картин, – не кажучи вже про те, скільки сили, часу та грошей викидають у кожному домі на виховання позірних «мистецьких зацікавлень». Там немає ні голоду, ні насичення, але завжди лише млява гра з видимістю обох, вигадана для наймарнославішого самовиставляння з метою обману інших щодо себе; або ж іще гірше: якщо мистецтво тут сприймають порівняно серйозно, то від нього навіть вимагають створення певного виду голоду та потреби, і його завданням стає саме це штучно створене збудження. Немов боячись загинути через себе саму від огиди і тупості, людина викликає всіх злих демонів, аби ті гнали її, як мисливці дичину: вона жадає страждання, гніву, ненависті, розпалу, раптового череляку, напруження, що переходить у подих, і кличе миття як заклинача цього полювання духів. Мистецтво в душевному господарстві наших освічених тепер є цілком брехливою чи ганебною потребою-неславою, або нічим, або чимось злим. Митець, кращий і рідкісніший, мовби охоплений якимось запаморочливим маренням, він не бачить усього цього і невпевненим голосом поволі повторює примарно-гарні слова, які він, здається, чує з дуже віддалених місцин, утім, чує їх не досить виразно; натомість цілком модерний митець крокує з цілковитою зневагою до мрійливого намацування та промовляння його шляхетнічних товаришів і веде зі собою на ланцюзі зв'язану гавку чу зграю пристрастей і мерзот, аби, за наказом, натравити їх на модерних людей: вони ж бо хочуть, аби їх радше гнали, ранили та шматували, ніж змушували залишатись у тиші на самоті зі собою. Зі самим собою! – ця думка струшує модерні душі, це їхній страх і боязнь привидів.

461

Коли спостерігаю, як у багатолюдних містах тисячі проходять повз мене з виразом отупіння або поспіху, то знову і знову промовляю до себе: їм мусить бути погано. Та для них мистецтво існує

лише для того, щоби їм стало ще гірше, щоби вони стали ще тупіші та безсенсовніші, ще квалітивіші та жадібніші. Адже *неправильне відчуття* невпинно скаче на них, і прищпорює, і взагалі не дозволяє, щоби вони визнали перед собою власну жалюгідність; якщо вони хочуть говорити, тоді конвенція нашіптує їм щось на вухо, через що вони забувають, що вони, власне, хотіли сказати; якщо вони хочуть порозумітися між собою, то їхній розум ніби паралізується чаклунські заклинання, тож вони називають шастям те, що є їхнім нещастям, і – на власну біду – об'єднуються між собою ще тісніше. Так вони зовсім опускаються та перетворюються на безвольних рабів неправильного відчуття.

462

6

Лише на двох прикладах я хочу показати те, яким викривленим стало відчуття в наш час і як цей час не усвідомлює цієї викривленості. Колись на людей, котрі займаються грошовими справами, дивилися з благородною зверхністю, навіть якщо вони і були потрібні: будь-яке суспільство мусить мати свої пупроці. Тепер вони є панівною силою в душі модерного людства як його найбажаніша частина. Колись найбільше застерігали від надто серйозного сприйняття лян, миттєвості її рекомендували ніі admiragі й турботу про вічні речі; нині ж у модерній душі залишився тільки один вид серйозності, вона стосується новин, які приносять газета чи телеграф. Використовувати миттєвість і, аби мати з неї користь, якомога швидше оцінювати її! – можна було би подумати, що в сучасних людей залишилася також лише одна чеснота – присутність духу. На жаль, це насправді радше всюди-присутність брудної ненаситної хтивості та цікавості кожного, яка зазирає скрізь. Чи взагалі *дух тепер присутній* – залишмо дослідження цього майбутнім суддям, котрі спершу перепустять через сито модерну людину. Те ж, яка ница ця епоха, можна побачити вже тепер, бо вона вшановує те, що попередні, шляхетніші, епохи зневажали; та коли вона тепер іще її заволоділа всіми цінностями минулих мудрості й мистецтва та крокує в цьому найбагатшому з усіх убрань, то вона зраджує моторошну самосвідомість її ницості тим, що по-

требує цієї мантиї не для того, щоби зігрітись, а щоби обдурити щодо себе. Потреба маскуваннн та приховуваннн виглядає для неї нагальнішою, ніж захист від холоду. Так і теперішні вчені та філософи застосовують мудрість індійців і греків не для того, щоби стати в собі мудримн та спокійнимн: їхнн працн має слугувати лише для того, щоби надати сьогоднішньому оманливій слави мудрості. Дослідники історії тваринного світу намагаються подати звірячі вибухи насильства, підступності та метивості в нинішніх міждержавних і міжлюдських стосунках як незмінні закони природи. Історики з боязкою старанністю прагнуть довести положення про те, що кожен час має своє власне право, свої власні умови, – щоби одразу ж підготувати головну думку захисту для прийдешнього судового процесу, який спаде на наш час. Ученнн про державу, народ, економіку, торгівлю, право – все це тепер має той *підготовчо-апологетичний* характер: виглядає навіть так, що єдине завдання всього того, що ще залишилося дієвого в душі, не зужитого у пристрої великого механізму наживи та влади, – це захист і виправданнн сучасності.

Перед яким обвинувачем? – запитуємо з подивом. Перед власним нечистим сумлінням.

І тут нараз стає очевидним завдання модерного мистецтва: отупіннн або сп'яління! Присипляннн або знечуженнн! Перетворити, в той чи інший спосіб, совість на безсовісність! Допомогти модерній душі подолати почуття провини, а не повернутися до невинності! І це бодай на мить! Захищати людину від її самої, змушуючи до мовчаннн та глухоти! У тих небагатьох, хто хоча би раз по-справжньому збагне це найганебніше завдання, це жахливе позбавленнн мистецтва гідності, душа нановннється по самі вінця жалем та милосердям і залишиться такою, – але також і новою надмогутньою тугою. Хто хоче звільнити мистецтво, відновити його неспаплюжану святість, той мусив би спершу звільнитися від модерної душі; та лише як невинний він міг би відшукати невинність мистецтва, він має пройти два нечувані очищеннн й освяченнн. Якби йому це вдалося, якби він зі звільненої душі промовляв своїм звільненнм мистецтвом до людей, щойно тоді він потрапив би в найбільшу небезпеку, в найжахливішу боротьбу;

люди радше пошматували б і його самого, і його мистецтво, ніж визнали те, якими осоромленими вони є поряд із ними. Можливо, що звільнення мистецтва, єдиний очікуваний світлий момент у новітньому часі, затиниться подією для кількох самотніх душ, тоді як більшість і надалі підносить погляд у мерехтливе та задимлене полум'я свого мистецтва: вони ж бо *хочуть* не світла, а засліплення, вони ж бо *ненавидять* світло, яке освітлює їх самих.

Тож вони сахаються від пового носія світла, але той іде за ними, примушений любов'ю, з якої він народився, і хоче змусити їх. «Ви повинні пройти крізь мої містерії, – закликає він їх, – ви маєте очиститись і стрепенутися. Наважтеся на це задля вашого ж спасіння та обличте, врешті, той тьмяно освітлений шматок природи і життя, який, здається, знаєте лише ви одні; я поведу вас у володіння, яке також справжнє, і ви самі скажете, коли повернетеся з моєї печери у свій день, яке життя реальніше і де насправді день, а де – печера. Природа всередині значно багатша, потужніша, блаженніша, жакливіша, ви її не знаєте з огляду на те, як зазвичай живете, – навчіться знову стати природою і дозвольте тоді змінити вас разом із нею та в ній моїми чарами любові й вогню».

Це – голос *Вагнерового мистецтва*, який так промовляє до людей. Те, що ми, діти такої жалюгідної епохи, першими змогли почути його звучання, показує, наскільки гідною співчуття мусить бути саме ця епоха й узагалі що справжня музика є частиною факту та празакону; адже ж зовсім неможливо саме зараз вивести її звучання з порожнього, позбавленого сенсу випадку; випадкового Вагнера розчавила би перевага іншого елемента, в який його було закинуто. Але на становленні справжнього Вагнера лежить
465 необхідність, що змінює та перетворює. Його мистецтво, побачене під час його виникнення, – найчудесніше видовище, яким би сповненим страждань не було це становлення: адже скрізь проявляються розум, закон, мета. Споглядач, у щасті цього видовища, славитиме саме це страждання становлення та з радістю помітить, що для правизначених природи і обдарування все мусить стати благословенням і здобутком, яку важку школу вони не проходили би; що кожна небезпека робить їх відважнішими, кож-

на перемога – розважливішими. Як вони харчуються отрутою та нещастям і при цьому стають здоровими та сильними. Насміхання та суперечності довколишнього світу є для цієї природи захопленням і терниною: якщо вона заблукає, то з блукань і загубленості повертається додому з найдивовижнішою здобиччю; якщо вона спить, то «вона лише набуває нової сили». Вона сама робить тіло сталевим і дужим; вона не виснажується від тривалого життя; вона панує над людиною як окрилена пристрасть і дає їй змогу летіти саме тоді, коли її ноги втомилися на піску та зранилися на камінні. Вона не може не ділитися, кожен має творити разом із нею, вона не шкодує своїх дарів. Відкинута, вона обдаровує ще багатше, додає ще і найкоштовніший скарб, коли нею зловживають обдаровані – і ще ніколи обдаровані не були цілком гідні її дарів, про що свідчить найдавніший і найновіший досвід. Тому вона і є правизначеною природою, через яку промовляє музика до світу явищ, найзагадковішою річчю під сонцем, безоднею, в якій спочивають спаровані сила та доброта, мостом між самістю і не-самістю. Хто зможе виразно назвати мету, для якої вона взагалі існує, навіть якби і можна було здогадатися про її доцільність із того, як вона постала? Та в найблаженнішому передчутті можна запитати: чи справді більше має існувати задля меншого, найбільше обларування – задля найменшого, найвищі чеснота і святість – задля кволик? Чи мусила справжня музика 466 зазвучати саме тому, що люди її *найменше заслужили, та найбільше потребували?* Занурмося хоча раз у незмірне чудо цієї можливості: якщо звідти озирнемося на життя, то воно сяятиме, яким би похмурим та імлистим не виглядало перед тим.

7

Інакше неможливо: споглядач, перед чим поглядом стоїть така природа, як Вагнерова, мусить мимоволі час від часу згадувати про свою мізерність і кволість і запитувати себе: що тобі до неї? Для чого, власне, *ти* існуєш? Імовірно, йому тоді бракуватиме відповіді, й він здивовано та засмучено зупиниться перед власною сутністю. Нехай він задовольниться тим, що взагалі пережив

таке; нехай почує відповідь на те запитання саме в тому *почутті відчуженості від своєї сутності*. Адже саме цим почуттям він причащається до найпотужнішого життєвого вияву Вагнера, до центру його сили, тієї демонічної *передаваності* й самозречення його природи, яка може повідомляти себе іншим так, як вона приймає інші сутності, велична як у даванні, так і у прийманні. Коли споглядач позірною програє природі Вагнера, яка струменить через край, тоді він запричащається самою її силою і відтак ніби стає *через нього* могутнім *супроти нього*; і кожен, хто пильно вдивляється в себе, знає, що навіть для споглядання потрібен тасмничий спротив зустрічного погляду. Якщо його мистецтво дозволить нам пережити все те, чого зазнає душа, яка йде в мандрівку, причащається до інших душ і їхнього жеребу, вчиться дивитися на світ багатьма очима, то ми, з такого відчуження та відстані, зможемо зараз також услідити і його самого, після того як ми пережили його самого. Тоді ми відчуваємо дуже виразно: у Вагнері все видиме світу хоче поглибитися до чутного та перетворитися на внутрішнє, шукаючи власну втрачену душу; у Вагнері також усе чутне світу хоче вийти на світло як явище для ока, ніби прагнучи набути тілесності. Його мистецтво завжди веде його подвійним шляхом, зі світу як три звуків у загадково споріднений світ три явищ і навпаки: він постійно змушений – а разом із ним і споглядач – перекладати видиму рухомість назад у душу та пражиття і знову ж таки бачити найпотаємніше плетиво внутрішнього як явище, надаючи йому позірної плоти. В усьому цьому полягає сутність *дитирамбічного драматурга*, в найширшому розумінні, яке охоплює водночас і актора, і поета, і музиканта. – як воно мало би бути перебрано від єдиного довагнерівського досконалого вияву дитирамбічного драматурга, від Есхіла та його грецьких товаришів по мистецтву. Якщо були спроби пояснити найвеличніші досягнення внутрішніми перешкодами та невдачами, коли, наприклад, для Гете постизування вважалося певним засобом розради від невдачі у прагненні стати малярем, коли про драматурга Шіллера можна говорити як про відкинутого народного оратора, коли навіть сам Вагнер намагається витлумачити собі зацікавлення музикою з боку німців, зокрема, тим, що вони,

позбавлені звабливого потягу природного мелодійного обдаруван-
 ня, були змушені сприймати мистецтво звуку з такою ж глибокою
 серйозністю, як і реформатори – християнство, – коли б ми подіб-
 но захотіли пов'язати досягнення Вагнера з такою внутрішньою
 перешкодою, то ми би могли визнати присутність у ньому акторсь-
 кого первинного обдарування, яке було змушене відмовитися від
 заволодіння коротшим тривіальнішим шляхом і знайшло свої роз-
 раду та порятунок у залученні всіх мистецтв для одного великого 468
 епічного одкровення. Але тоді ми мусили би мати таке саме право
 сказати, що найпотужніша музична природа, у відчаї від того, що
 змушена промовляти до наївмузикантів чи немужикантів, си-
 ломіць пробилася до інших мистецтв, аби таким чином зі стократ-
 ною виразністю нарешті повідомити себе та домогтися розуміння
 себе, народного розуміння. Так само можна було би тепер уявити
 досягнення драматурга, котрий у його зрілості й досконалості
 є витвором без жодної перешкоди та невдачі – справді вільний
 митець, котрий узагалі не може мислити інакше, ніж одночасно в
 усіх мистецтвах, посередник і примирювач позірних розділених
 сфер, відновлювач єдності й цілісності мистецької здатності, які
 взагалі не можна розгадати чи вирахувати, а лише показати через
 учинок. Але того, хто неочікувано здійснить цей вчинок, він од-
 разу ж заповнить, як наймоторошніші, найпривабливіші чари:
 нараз той постане перед силою, що долає спротив розуму й усе те,
 чим дотепер жила людина, перетворює для неї на нерозумне та нез-
 багненне, – вирвані зі самих себе, ми пливемо в загадково-полу-
 м'яному елементі, вже не розуміємо самих себе, не впізнаємо
 найзнайомішого. Ми вже не маємо жодного мірила в руках, усе
 узаконене, все устійнене починає рухатися, кожна річ спалахує
 новими барвами, промовляє до нас новими письменами: потрібно
 бути Платоном, аби в цій сум'їні могутнього блаженства та страху 472
 змогли наважитися на те, що робить він, і промовити до драматур-
 га: «Коли в нашу громаду прийде чоловік, котрий завдяки своїй
 мудрості міг би стати ким завгодно та наслідувати всі речі, ми вша-
 нуємо його як щось святе і дивовижне, поллємо його голову ми-
 ром і покриємо вовняним полотном, але спробуємо переконати

перейти в іншу громаду». Можливо, що член платонівської громади може та мусить зробити щось подібне, – ми ж інші, ми живемо
 469 взагалі не в цій, а в цілком інших громадах, ми прагнемо та вимагаємо, щоби до нас прийшов чарівник – хоч і боїмося його, – якраз для того, щоби цим наші громадськість, злий розум і влада, втіленням яких вона є, були заперечені. Можливо, що стан людства, його спільноти, звичаю, способу життя, загального укладу, який міг би обійтися без митця-наслідувача, не є зовсім неймовірним, але все ж саме це «можливо» належить до найвідчайдушніших із усіх існуючих станів і має однакову вагу з «неможливо». Говорити про це мав би право лише той, хто би зміг пророчо відтворити і пережити найвищу мить усього прийдешнього і тоді мусив би відразу ж, як Фауст, осліпнути – і мав би на це право, – ми ж не маємо права навіть на цю сліпоту, тоді як, наприклад, Платон мав право бути сліпим щодо всього дійсно-еллінського після того єдиного погляду, який він кинув в ідеально-еллінське. Ми ж інші, ми цю потребуємо мистецтва насамперед, бо у нас *відкрились очі саме перед обличчям дійсного*, – і ми потребуємо саме універсального драматурга, щоби він хоч на голину звільнив нас від того жахливого напруження, яке тепер відчуває між собою та покладеними на неї завданнями зряча людина. З ним ми піднімаємося на найвищі сходинки відчуття і шойно там знов уявляємо себе посеред вільної природи й у володіннях свободи. Звідтіля ми бачимо, немов у величезних повітряних віображеннях, нас і подібних до нас у боротьбі, перемозі та загибелі як щось підвешене та значуще, ми відчуваємо ралість від ритму пристрасі та її жертви, ми чуємо при кожному могутньому кроці героя приглушене відлуння смерті й у близькості до неї розуміємо найвищу принаду життя. Перетворившись у такий спосіб на трагічних людей, ми повертаємось, у дивно-втішеному
 470 настрої, назад до життя, з новим почуттям безпеки, ніби ми шойно, після найбільших небезпек, шаленств і екстазів, знайшли шлях назад до тісного домашнього кола – туди, де можна поводитися гордовито-поблажливо й у будь-якому разі шляхетніше, ніж перел тим; бо все, що тут виглядає серйозністю і необхідністю, прямунням до мети, порівняно з нами самими пройденим шляхом – навіть

якщо пройденим лише вві сні – подібне тільки на дивно розפור-
 шені уламки того загального пережиття, яке ми з жахом усвідом-
 люємо. Так, нам навіть загрожує небезпека спокуси надто легкого
 сприйняття життя, і саме тому, що ми сприйняли його з такою
 надзвичайною серйозністю в мистецтві, – використовуючи вислів
 Вагнера про його власні життєві долі. Адже якщо вже для нас як тих,
 хто таке драматичне дитирамбічне мистецтво лише переживас, а не
 творить, сон має виглядати більш дійсним порівняно з дійсністю
 бадьорості, то як тоді має оцінити цю протилежність творець! Ось
 він і сам стоїть посеред усього того гамору закликів і надокучливості
 дня, життєвої потреби, суспільства, держави – як що? Можливо,
 так, наче саме він є єдиним недремним, єдиним палацтованим на
 істину та дійсність посеред сплюхів, котрі заплуталися та знесили-
 лися, посеред зм'ячзілих і страждених; іноді ж він і сам відчувається
 охопленим тривалим безсонням, ніби мусить тепер провести все
 його таке недремне, ясне та свідоме життя разом зі сновидами та
 примарно серйозно заклопотаними істотами, – тож усе те, що для
 інших буденність, для нього виглядає моторошним, і він відчуває
 в собі спокусу зустріти зі зневажливою насмішкою враження від
 цього явища. Та яке дивовижно схрещене це відчуття, коли до яс-
 ності його жахливої погорди приєднується цілком інший потяг,
 туга з висоти за глибиною, любляче тяжіння до землі, до щастя
 спільності – тоді, коли він згадує про все те, чого йому, самотньо-
 му творцеві, бракує, так наче він мав би тепер, як Бог, що сходить
 на Землю, «вогненними руками підняти до неба» все слабе, 471
 людське, втрачене, щоб, урешті, знайти любов, а вже це поклонін-
 ня, й у любові повністю зректися себе! Та саме схрещення, про яке
 ми тут говорили, є справжнім чудом у душі дитирамбічного дра-
 матура, і якщо його сутність десь мала би також бути схоплена
 якимось поняттям, то це має статися саме тут. Адже тоді, коли
 його нап'ято в цьому схрещенні відчуттів, коли спаровується те
 моторошно гордовите відчуження та зачудування світом із тим
 тужливим любовним прагненням наблизитися до цього світу, на-
 стає зачаття його мистецтва. Які би тоді погляди він не кидав на
 Землю та життя, вони завжди будуть сонячним промінням, яке

«притягує води», згущує туман, збирає грозові хмари. *Прозорливо помірковано та водночас любовно самовіддано* падає його погляд униз, і все, що він тепер освітлює цією полвінною просвітеновальною силою його погляду, із жахливою швидкістю жене природу до розрядження всіх її сил, до відкриття її найсокровенніших таємниць: а саме – через *сором*. Це буде не лише образний вислів, коли скажемо, що він цим поглядом застав природу зненацька, що він її побачив оголеною – і ось вона сором'я зливо хоче сховатись у її протилежностях. Дотепер невидиме, внутрішнє, рятуються у сфері видимого та стає явищем: дотепер лише видиме тікає в темне море звуків: *так природа, бажаючи сховатися, знімає покров зі сутності її протилежностей*. У несамовито ритмічному її усе-таки легкому танці, в екстатичних рухах прадраматургі розповідає про те, що тепер відбувається в ньому її у природі: дитирамб його рухів – це не лише доволі трепетне розуміння, відчайдушне прозріння, але і любовне зближення та радісне самозречення. Слово зачаровано іде за рухом цього ритму, разом зі словом лунає мелодія, а мелодія знову ж таки кидає іскри далі – в царство образів і понять. Наближається видіння сну, подібно-неподібно до образу природи та її нареченого, воно згущується до подоби людських постатей, воно розширюється до послідовності цілого героїчно-відчайдушного воління, сповненої блаженства загибелі та зречення волі, – так виникає трагедія, так життя отримує в дар його найчудовішу мудрість – мудрість трагічної думки, врешті, так зростає найбільший чарівник і благодійник з-поміж смертних, дитирамбічний драматург.

8

Справжнє життя Вагнера, тобто поступове опроявлення в ньому дитирамбічного драматурга, водночас було непогамовною боротьбою зі самим собою там, де він був не лише цим дитирамбічним драматургом: боротьба з ворожим йому світом стала для нього такою гнітючою та моторошною тільки тому, що він чув, як голос цього «світу», цього привабливого ворога, промовляв із нього самого, і тому, що він дав у собі притулок потужному демонові спротиву. Коли в ньому зросла *головна думка* його

життя про те, що через театр можна здійснювати незрівнянний вплив, найбільший вплив усього мистецтва, то водночас із цим він штовхнув свою сутність у найсильніше сум'яття. Це не давало одразу ж чіткої, прозорої відповіді, що надалі слід прагнути і робити: вперше ця думка з'явилася майже виключно у знадливій формі як вияв тієї темної, ненаситно-спраглої *влади та блиску особистої волі*. Вплив, незрівнянний вплив – але з допомогою чого? на кого? – відтепер це стало невпинним запитуванням і пошуком для його голови та серця. Він хотів перемагати і завойовувати, як жоден інший митець, і, можливо, одним ударом досягнути тієї тиранічної всевлади, до якої його так несвідомо несло. Заздрісним, проникливим поглядом він змірював усе, що було успішним, і ще пильніше придивлявся до тих, на кого слід було впливати. Чарівним оком драматурга, котрий читає в душах, наче в найзнайомішому творі, він вивчас глядача та слухача, і хоча через це розуміння його досить часто охоплював неспокій, усе ж він одразу вживав засобів для того, щоби підкорити їх, цих глядача та слухача. Ці засоби були в нього під рукою; те, що мало сильний вплив на нього, він хотів і міг здійснити; на кожній сходинці становлення він брав у своїх зразків саме те, що і сам міг відтворити, він ніколи не сумнівався, що може зробити те, що йому подобається. Можливо, в цьому він іще самовпевненіша натура, ніж Гете, який колись сказав про себе: «Я завжди гадав, що все вже належить мені; на мене можна було б одягнути корону, і я би вірив, що це само собою зрозуміло». Здатність Вагнера, його «смак» і його намір – усе це завжди так добре пасувало одне до одного, як ключ до замка; все це водночас *стало* великим і вільним – але тоді воно ще не було таким. Що йому до слабкого, проте шляхетнішого й усе-таки егоїстично-самотнього чуття, яке мав той чи інший літературно й естетично вихований приятель мистецтва на відміну від великої маси! Але ті потужні буревії душ, які велика маса здійсмає при окремих злетах драматичного співу, те раптове наростання сп'яніння душ, наскрізь щире та безкорисливе – це було відлунням його власного досвіду та відчуттям, при якому його охоплювало полум'яне сподівання на найбільші владу та вплив! Таким

473

474 чинном, він убачав у великій опері свій засіб, через який він міг би виразити свою головну думку; власне пожелання гнало його до неї, до її батьківщини був спрямований його погляд. Тривалий відрізок його життя з усіма пайвідважнішими змінами його планів, студій, місць перебування, знайомств можна пояснити лише цим пожеланням і зовнішнім спротивом, які мусив пережити вбогий, неспокійний, пристрасно-наївний німецький митець. Проте, як можна стати паном у цій сфері, краще знав інший митець; а тепер також, оскільки поступово стає відомо, завдяки якому, доволі мистецьки сплетеному, мереживу впливів усіх видів Масрбер зумів підготувати і досягнути кожну з його великих перемог, наскільки ретельно продумував послідовність «ефектів» у самій опері, можна зрозуміти той ступінь гіркового сорому, який охопив Вагнера, коли в нього відкрились очі на цей майже необхідний «мистецький засіб» виборювання успіху в публіки. Я сумніваюся, чи в історії був хоча би ще один великий митець, котрий би розпочав із такої жадливої помилки і так нерозважливо та щиросердно віддався би найобурливішій формі мистецтва, – але все ж, те, як він це зробив, мало щось величне і тому виявилось дивовижно плідним. Бо він, із відчаю від усвідомлення помилки, зрозумів підстави модерного успіху, модерну публіку й усю брехливість модерного мистецтва. Ставши критиком «ефекту», він стрепенувся від передчуття власного очищення. Це було так, мовби дух музики відтепер став промовляти до нього з цілком новими душевними чарами. Так, ніби він знову вийшов на світло після тривалої хвороби, він не довіряв уже рукам і очам, він прокрадався власним шляхом; отож, він сприйняв як чудове відкриття те, що він усе ще є музикантом, митцем, ба навіть що він лише тепер ним став.

Кожна подальша сходинка у становленні Вагнера була прикметна тим, що обидві основні сили його сутності все тісніше спліталися: слабшає боязнь однієї перед іншою, відтепер вища самість уже не обдаровує нестримного земного брата службою, а *любить* його та мусить йому прислуговувати. Урешті, найтендітніше та найчистіше, наприкінці розвитку, стає присутнім і в наймогутнішому, несамовитий потяг мчить далі, та вже іншими шляхами,

гуди, де батьківщина вищої самості; і знову вона спускається на Землю й у всьому земному розпізнає свою подобу. Якби можна було в такий спосіб говорити про останні мету і результат того розвитку й усе ще залишатися зрозумілим, то слід було б ужити образний зворот, яким змалювати довгу проміжну сходинку того розвитку: та в мене є сумнів щодо першого, а тому і не намагаюся робити друге. Ця проміжна сходинка історично відмежовується від попередньої та наступної двома словами: Вагнер стає *революціонером суспільства*, Вагнер визнає єдиного дотеперішнього митця – *народ, який поетизує*. Головна думка, яка, після того відчаю та покути, з'явилась у нього в новій іпостасі та могутніше, ніж будь-коли раніше, привела його до одного та другого. Вплив, незрівнянний вплив із допомогою театру! – але на кого? Його трусило при згадці про те, на кого він дотепер хотів впливати. Виходячи зі свого пережиття, він розумів повноту ганебного становища, в якому перебувають мистецтво та митці: коли бездушне і твердодушне суспільство, яке називає себе добрим, але насправді є злим, долучає мистецтво та митців до свого рабського почту для вдоволення *позірних потреб*. Модерне мистецтво є люксом: він це усвідомив, як і те, що воно існуватиме та загине разом із правом суспільства люксу. Як воно через найчерствосердніше та найраціональніше використання своєї влади зуміло зробити безсилим, народ, усе послужливішими, приниженішими та ненароднішими і перетворити їх на модерних «робітників», так само воно позбавило народ найбільшого та найчистішого, що він створив для себе в найглибшій скруті й у чому він як правдивий і єдиний митець м'якосердно виливав свою душу: його міту, його наспіву, його танцю, його мовотвору, щоби з цього видистилювати хтивий засіб супроти виснаження та пудьги свого існування – модерні мистецтва. Те, як виникло це суспільство, як воно зуміло з позірної протилежних сфер влади втягнути в себе нові сили, як, наприклад, занепале в лице-мірності й половинчастості християнство дозволило використати себе для захисту від народу як зміцнення того суспільства та його власності і як наука й учені вже аж надто радо подались у це кріпацтво, – все це від початків простежив Вагнер, аби наприкінці своїх

роздумів вибухнути від огиди та люті: він став революціонером через співчуття до народу. Відтєлер він любив його і тужив за ним так, як він тужив за його мистецтвом, адже ж, ах! лише в ньому, лише у зниклому, майже не помітному, нтучно усунутому народі він бачив тепер сдиного глядача та слухача, котрий би міг бути гідним його мистецького творіння та здатним витримати його могутність так, як він це собі вимріяв. Отож, його роздуми крутилися довкола запитання: як виникає народ? як він знову відроджується?

Він завжди знаходив лише одну відповідь: якби багато людей страждали від тієї ж потреби, від якої страждає він, то це був би народ, – так говорив він собі. І де така ж потреба вела би до таких самих натиску та пожадання, там слід було би шукати такого ж вдоволення, і мусили би знайти таке саме щастя в цьому вдоволенні. Коли він роздивлявся, шукаючи того, що в його потребі найглибше втішало та випростувало його самого, що найспівчутливіше йшло назустріч цій його потребі, то він зі шасливою певністю усвідомлював, що цим є лише міт і музика, міт, який він знав як витвір і мову народної потреби, музика – подібного, хоч і ще загадковішого походження. У цих двох елементах він омивав та зцілює свою душу, їх він потребує напристрасніше: звідси він має право зробити висновок про те, яка споріднена його потреба з потребою народу, коли він виникає, і як народ мусить знову віродитися, коли існуватиме *багато Вагнерів*. Але як жили міт і музика в модерному суспільстві, якщо вони ще не ставали його жертвою? Їм випав подібний жереб, що засвідчило їхній загадковий зв'язок: міт було глибоко понижено та спотворено, він виродився до «казки», до розважально-радісної власності дітей і жінок занепалого народу, цілком втративши свою чудову, серйозно-священну чоловічу природу; музика збереглася серед бідних і простих, серед самотніх, а німецькому музикантові не вдалося шасливо влаштуватись у підприсметві мистецтв люкеусу, він сам перетворився на страхітливу замкнену казку, словнену зворушливих звуків і знаків, на безіорядного запитувача, на щось геть заворожене та з потребою звільнення. Тут ми-

тець виразно чув наказ, який стосувався лише його одного – повернути міт назад до чоловічого та зняти чари з музики, змусити її заговорити: він умить відчув, як розкувалася його *драматична* сила, як встановилося його панування над іще не відкритим середзем'ям міту і музики. Свій новий витвір мистецтва, в якому він поєднав усе відоме йому могутнє, впливове, ошасливлене, він поставив тепер перед людьми разом зі своїм великим, болісно-гострим *запитанням*: «Де ви, хто однаково зі мною страждає та потребує? Де ви, численні, котрих я прагну бачити народом? Я хочу вас розпізнати за тим, що ви матимете спільні зі мною щастя й утіху: нехай у вашій радості відкриється для мене ваше страждання!» Тож «Тангойзером» і «Льосенгріном» він закликав і шукав собі подібних; самотній прагнув багатьох.

Але як він себе почував? Ніхто не відповів, ніхто не зрозумів запитання. Не те щоб узагалі запанувала тиша, навпаки, було дано відповіді на тисячу запитань, які він узагалі не ставив, щебетали про нові мистецькі твори так, наче вони зумисне були створені для того, щоби їх заговорили. Естетична писанина та балаканина поширилася серед німців, немов гарячка, мистецькі твори й особу самого митця вимірювали та обмацували з тим браком сором'язливості, який німецьким ученим властивий не менше, ніж німецьким газетярям. Вагнер намагався посприяти розумінню свого запитання трактатами: нове замішання, нове гуління – музикант, котрий нише та думас, був у той час нечуваною річчю для всього світу; тепер уже кричали: це теоретик, котрий хоче змінити мистецтво на основі вимудруваних понять, каменуйте його! Вагнер був як приголомшений; його запитання не зрозуміли, не збагнули його потреби, його мистецький витвір був схожий на повідомлення для глухих і сліпих, його народ – на гру уяви; він здригнувся та захитався. Перед його очима зринає можливість цілковитого перевороту всіх речей, він уже не лякається цієї можливості: ймовірно, по той бік перевороту і спустошення можна звести нову надію, а ймовірно, що ні – й у будь-якому разі «ніщо» краще від огидного «чогось». Незабаром він уже був політичним біженцем і потрапив у злидні.

І щойно тепер, саме з цього жахливого повороту його зовнішньої та внутрішньої долі, починається період життя великої людини, оповитий сяйвом найвищої майстерності, неначе блиском рідкого золота! Щойно тепер геній дитирамбічного драматурга скидає зі себе останній покров! Він самотній, час став для нього неважливим, він уже не сподівається, – так його погляд опускається у світову глибочінь, іще раз, але тепер – до самого дна: там він бачить страждання в сутності речей і відтепер, немов ставши більш знеособленим, приймає свою частину страждань спокійніше. Жадоба найвищої влади, той спадок минулих станів, повністю переходить у мистецьку творчість; своїм мистецтвом він промовляє вже лише до самого себе, а не до публіки чи народу і намагається, задля такого могутнього діалогу, надати мистецтву найбільшої виразності та спроможності. У мистецькому творінні попереднього періоду все було ще інакше: також і в ньому він турбувався, хоч і витонченіше та шляхетніше, про негайний вплив, – бо ж те мистецьке творіння було запитанням, яке мало би викликати негайну відповідь. І так Вагнер, часто бажаючи полегшити розуміння себе для тих, кого він запитував, ішов назустріч їм і їхній невмілості у відповілях, схиляючись до давніших мистецьких форм і засобів вираження; де він мав боятися того, що не зможе переконати своєю власною мовою і стати зрозумілим, там він намагався вмовити і проголосити своє запитання напівчужою, та більш знайомою його слухачам мовою. Тепер це було вже нічого, що могло би спонукати його до такої турботи, тепер він хотів лише одного – порозумітися зі самим собою, думати про сутність світу у процесах, філософувати у звуках; усе, що залишилося з його *намірів*, тепер спрямовується на найглибші *прозріння*. Хто вартий знання про те, що тоді відбувалось у ньому, про що він вів розмову зі собою в найсвятеннішій темряві своєї душі – а гідних небагато, – той нехай слухає, дивиться та переживає «Трістана та Ізольду», цей справжній *opus metaphysicum* усього мистецтва, твір, на якому спочиває заламаний погляд умираючого з його невгамовною найсоліднішою тугою за таємницями ночі та смерті, дуже далеко від життя, яке сяє як зле, оманливе, яке розлучає в жаскому, примарному

ранковому світлі та ясності, – до того ж, це драма найсуворішої чіткості форми, вражача в її простій величі й саме завдяки цьому – відповідна тій таємниці, про яку вона розповідає, про буття мертвим при живій плоті, про єдність у роздвоєності. Але все ж існує ще щось чудовіше за цей твір – сам митець, котрий невдовзі після цього твору зміг подати світообраз найрізноманітнішого забарвлення, «Майстерзінгерів із Нюрнберга», ба навіть котрий у цих двох творах немов лише відпочивав і набирався сил, аби зі стриманим поспіхом завершити зведення запланованої та розпочатої ще перед тими творами чотиричастинної велетенської будови – його розмірковування та поетизування впродовж двадцяти років, його байройтський мистецький витвір, «Перстень Нібелунгів»! Хто може почуватися здивованим через сусідство «Трістана» та «Майстерзінгерів», той не зрозумів життя і сутності всіх істинно великих німців в одному важливому пункті: він не знає того, виключно на якому ґрунті може зрости та справжня і єдина *німецька веселість* Лютера, Бетговена та Вагнера, якої взагалі не розуміють інші народи і яку, здавалося би, втратили навіть сучасні німці, – та золотаво-світла виброджена суміш простоти, проникливої любові, споглядального чуття і лукавості, якою Вагнер, як найціннішим трупком, частував усіх тих, хто глибоко страждав через життя і знову повертався до нього, неначе з посмішкою одужання. І коли він сам так замирено вдивлявся у світ, коли його все рідше стали охоплювати понурість і отида, коли в сумі та любові він став радше відмовлятися, аніж сахатися від влади, коли він так спокійно просував своє найбільше творіння та клав партитуру за партитурою, тоді сталося дещо, що змусило його прислухатися: прийшли *друзі*, щоби повідомити його про глибинні порухи багатьох умів – те, що тут зрушилось і повідомило про себе, ще далеко не було «народом», а можливо, зародком і першим життєвим джерелом правдиво людського суспільства, яке довершиться в майбутньому; спершу це було тільки запорукою того, що його велике творіння колись може бути віддане до рук і під опіку вірних людей, котрі мали б оберігати цей найчудовіший заповіт для нащадків і були би гідні цього; любов друзів зробила барви днів його життя

480

яскравішими і теплішими; його найцляхетнішою турботою, щоби ще до вечора дійти до мети свого творіння та знайти для нього притулок, переймався тепер не лише він сам. І тут сталася подія, яку він міг зрозуміти лише символічно та яка означала нову втіху для нього, щасливу прикмету. Велика війна німців примусила його поглянути вгору, війна тих німців, котрих він знав настільки глибоко виродженими, настільки далекими від такого високого німецького чуття, яким він його з найглибшою свідомістю дослідив і розпізнав у собі, а також в інших великих німцях історії. Він побачив, що в цілком жахливому становищі ці німці виявили дві справжні чесноти – просту відвагу та розважливість, – і, глибоко щасливий, почав вірити в те, що він, можливо, таки не є останнім німцем і що колись таки ще потужніша сила, ніж жертовна, проте невелика сила кількох друзів, підтримає його творіння в тому довгому проміжку часу, коли воно очікуватиме на призначене йому майбутнє як мистецьке творіння цього майбутнього. Можливо, ця віра не могла довго опиратися цьому сумніву тоді, коли вона намагалася підвестися до надії на негайний успіх, – досить що він відчув могутній поштовх для згадки про той, іще не здійснений, високий *обов'язок*.

Його творіння не було би готове, доведене до кінця, якби він його залишив нащадкам лише як мовчазну партитуру: він мусив публічно показати найпотаємніше, навчити того, що знав лише він, того нового стилю виконання, представлення його мистецтва, щоби подати приклад, який не міг подати ніхто інший, і відтак заснувати *традицію стилю*, яка записана не знаками на папері, а впливом на людські душі. Це стало для нього найсерйознішим обов'язком, коли його інші твори, в міжчассі, саме з огляду на стиль виконання спіткала найприкріша та найабсурдніша доля: вони були відомі, оспівані та – спотворені. Й це, здавалося, нікого не обурювало. Аджэ, як би це не виглядало дивним, саме тоді, коли він, на основі проникливої оцінки його сучасників, усе принциповіше став відмовлятися від успіху серед них і відкидати думку про владу, до нього прийшли й «успіх», і «влада», – принаймні весь світ розповідав йому про це. Не допомогло і те, що він знову і

знову якнайрішучіше вказував на те цілком незрозуміле, ба навіть ганебне для нього в тих «успіхах»: люди були так мало при звичаєні до того, що якийсь митець чітко розрізняє види його впливів, що не довіряли навіть його найсерйознішим запереченням. Після того, як він зрозумів зв'язок сутності нашого сучасного театру і театрального успіху з характером сучасної людини, його душа не мала вже нічого спільного з ним театром, йому вже не йшлося про естетичне мрійництво і тріумф збуджених мас, його навіть мусив засмутити вигляд того, як усе його мистецтво нерозбірливо поглинає роззявлена пащека ненаситної нудьги та жадоби розваги. Те, наскільки поверховою та бездумною мусила бути тут будь-яка дія, наскільки насправді важливішим було тут угамування ненаситного, ніж насичення голодного, він зрозумів особливо з однієї регулярного явища: скрізь, навіть із боку тих, хто представляє та виконує, його музику сприймали, як і будь-яку іншу сценічну музику, на основі огидної книги рецензії оперного стилю, його твори навіть, через учених канцельмейстерів, просто обрізали та обрубували, підпасовуючи до опери, а співаки вважали, що можуть зрозуміти їх лише після старанного знедуховлення; і коли хтось хотів виконати все це досить добре, то він підходив до приписів Вагнера з невправністю і пихатою скутістю, приблизно так, ніби бажаючи представити пічне зібрання народу на вулицях Нюрнберга, яке Вагнер приписав у другому акті «Майстерзінгерів», штучними рухами балетних танцюристів, – і при всьому цьому вони, здавалося, вірили, що чинять це без злих сторонніх намірів. Жертовні спроби Вагнера вчинком і прикладом вказати принаймні на просту точність і досконалість постановки й ознайомити окремих співаків із зовсім іншим стилем виконання знову і знову змивало болото панівної бездумності та звички; крім того, вони завжди змушували його займатися саме тим театром, уся сутність якого стала йому огидною. Чи ж не втратив навіть Гете бажання бути присутнім на виставах його «Іфігенії»: «Я жахливо страждаю тоді, – сказав він для пояснення, – коли мушу боротися з цими привидами, які проявляються не так, як мали би». При цьому постійно зростав «успіх» у

483

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

цьому огидному для нього театрі: врешті, дійшло до того, що саме великі театри стали жити переважно з великих прибутків, які їм приносило Вагнерове мистецтво в його спотворенні до оперного мистецтва. Замішання від цієї зрослої пристрасті театральної публіки поширилося навіть на деяких друзів Вагнера: він був змушений терпіти найіркіше – великий страждалець! – і бачити своїх друзів сп'янілими від «успіхів» і «перемог» там, де його сдино висока думка була переламана навпіл і відкинута. Виглядало майже так, наче народ, багато в чому серйозний і ваговитий, щодо свого найсерйознішого митця не хоче дати занепасти принциповій легковажності, ніби саме тому на ньому мусить віді ратись усе підле, бездумне, незграбне та зле німецької сутності. Коли тепер, під час німецької війни уми, здавалося би, захопила величніша, вільніша течія, Вагнер згадав про свій обов'язок вірності, щоби принаймні своє найбільше творіння врятувати від цих сумнівних успіхів і ганьби та виконати його, як приклад для всіх епох, у найвластивішому йому ритмі, – так він прийшов до думки про *Бай-роит*. Під впливом тієї течії умів він вважав, що бачить, як у тих, кому він хотів довірити його найцінніше володіння, прокидається підвищене почуття обов'язку, – з цієї двосторонності обов'язків постала подія, що, наче дивовижне сонячне сяйво, вкриває ряд попередніх і наступних за нею років, – вигадана задля далекого, тільки можливого, та не доведеного майбутнього, для сьогодення і лише сьогоденних людей, ніщо інше, як загадка чи жахіття, а для небагатьох тих, хто міг їй сприяти – передчуття насолоди, прийдешнє життя найвищого гатунку, завдяки якому вони почуваються натхненними та натхненниками і плідними поналі їхній час, для Вагнера ж – тягар важкої праці, турбот, роздумів, скорботи, нове оскаженіння ворожих елементів, – але все це – приглушене сяйвом зорі *самозречної вірності* й у цьому світлі перетворене на невимовне щастя!

484

Навряд чи потрібно говорити, що на цьому житті лежить подих трагічного. І кожен, хто зі своєї власної душі може здогадатися про щось із цього, кожен, для кого гніт трагічної оманливості життєвої мети, переміни та розбиття намірів, зречення й очищення через

любов не є зовсім чужими речами, мусить у тому, що тепер показує нам Вагнер у мистецькому творінні, відчуті снополібний відгомін героїчного існування цієї великої людини. Здалека нам видаватиметься, ніби Зіґфрід розповідає про власні вчинки: в найзворушливішому шасті сногалів снується глибокий сум пізнього літа, й уся природа завмерла в жовтому вечірньому сяйві.

9

Розмірковування про те, чим є *Вагнер-митець*, а також споглядання видовища на правду звільнених уміння та можливості його здійснення потребуватиме для власного зцілення кожен, хто розмірковував і страждав ол того, як постав *Вагнер-людина*. Якщо мистецтво взагалі є тільки спроможністю повідомляти інших про власні пережиття, якщо кожен твір мистецтва супречить сам собі, коли він не може дати себе зрозуміти, тоді велич Вагнера-митця мусить полягати саме в тій демонічній повідомлюваності його природи, яка ніби всіми мовами розповідає про себе та з найбільшою виразністю дозволяє розпізнати внутрішнє, найзаповітніше пережиття; його поява в історії мистецтв схожа на вулканічний вибух усієї неподільної мистецької спроможності самої природи, після того як людство звикло до вигляду розділеності мистецтв, як до якогось правила. Тому можна вагатися щодо того, як слід було би його назвати: чи поетом, чи образотворцем, чи музикантом – при якнайширшому розумінні кожного з цих слів, – чи для нього слід було би спершу створити нове слово.

485

Поетичне у Вагнері проявляється в тому, що він мислить видимими та відчутними процесами, а не поняттями, тобто він мислить мітично, саме так, як завжди мислив народ. Думка не лежить в основі міту, як гадають діти штучної культури, а він сам є думанням; він повідомляє якесь уявлення про світ, але через певну послідовність процесів, учинків і страждань. «Перстень Нібелунгів» – неймовірна мисленнева система без понятійної форми думки. Можливо, що філософ зміг би поставити поряд із ним щось цілком відповідне, але позбавлене образів і вчинків, що промовляло би до нас лише в поняттях, – тоді щось однакове було би пода-

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

но у двох окремих сферах: для народу та для протилежного народу – теоретичної людини. Тож Вагнер до неї не звертається, адже теоретична людина розуміє у справді поетичному, в міті, саме стільки, скільки глухий у музиці, тобто обоє бачать рух, який виглядає для них безсенсаєвим. З однієї з тих окремих сфер не можна зазирнути до іншої: доки ми перебуваємо під чарами поета, доти ми думаємо разом із ним, ніби ми істота, котра лише відчуває, бачить і чує, а висновки, які ми робимо, – це сув'язь процесів, які ми бачимо, а відтак – фактичні, а не логічні каузальності.

Якби боги та герої тих мітичних драм, які творить Вагнер, мали виражати себе також словами, то найближчою небезпечною стало би ніщо інше, як те, що ця *словесна мова* розбудила б у нас теоретичну людину і цим самим перенесла нас до іншої, немітичної сфери, – тож, урешті, ми би через слово розуміли не краще, а навпаки, взагалі би не розуміли нічого з того, що перед нами відбувається. Тому Вагнер змусив мову повернутися до первісного стану, де вона майже ще нічого не мислить у поняттях, де вона сама є ще поезією, образом і почуттям; безстрашність, із якою Вагнер узявся за це геть жаске завдання, зраджує те, з якою силою вів його поетичний дух – як того, хто мусить іти слідом, який би шлях не обрав його примарний провідник. Кожне слово цих драм ми мали би змогти проспівати, це також мали би зробити боги та герої, – ось яка була та нечувана вимога, що її Вагнер висунув для своєї мовної фантазії. Будь-хто інший упав би у відчай, адже наша мова виглядає чи не надто старою та надто спустошеною, щоби можна було вимагати від неї того, що вимагав Вагнер, – але все-таки його удар у скелю вивільнив щедре джерело. Саме Вагнер більше від інших любив цю мову та більше вимагав од неї, а також більше від будь-кого з німців страждав від її виродження й ослаблення, отож – від різноманітних втрат і спотворень форм, від обтяженої частками будови наших речень, від допоміжних дієслів, які неможливо проспівати, – бо ж усе це речі, які проникли в мову через гріхи та падіння. Але все ж він почував глибоку гордість за ту ще й дотепер наявну нервинність і невичерпність цієї мови, повнозвучної сили її коренів, із яких

він, на відміну від цілком вторинних, штучно-риторичних мов романських племен, здогадувався про чудову схильність і готовність до музики, до справжньої музики. Поезія Вагнера пронизана насолодою від німецької мови, сердечністю і ширістю ставлення до неї, чого не можна відчутти в жодному іншому шімці, крім Гете. Образність вислову, відважна стислість, могутність і ритмічна різноманітність, дивовижне багатство сильних і багатозначних слів, спрощення будови речень, майже неповторна винахідливість у висловлюванні збентеженого почуття і переліччя, іноді цілком чистий потік народності й загальнодосугупності – ось ознаки, які слід було би перерахувати, але все ж і тоді залишилася би ще одна, наймогутніша та найдивовижніша. Хто прочитає один за одним два такі творіння, як «Трістан» і «Майстерзінгери», той відчус схожий подив і сумнів як щодо словесної мови, так і щодо музики: як стало можливим творчо панувати над двома світами, такими різними як за формою, кольором, поєднанням, так і за душею? Це і є наймогутнішим в обдаруванні Вагнера, чимось таким, що вдається лише великому майстрові: для кожного твору викарбувати нову мову і новій внутрішності надати також нову плоть, нове звучання. Де проявляється така надзвичайно рідкісна могутність, там докір завжди залишатиметься тільки дріб'язковим і неплідним, завжди стосуватиметься чогось окремого, зухвалого та дивакуватого або частих туманних виразів і завуальованих думок. Що більше, тим, хто дотепер найголосніше дорікав, насправді огидні та невідчутні як мова, так і душа, весь спосіб страждання та відчуття. Зачекаймо, доки вони самі матимуть іншу душу: тоді вони також говоритимуть іншою мовою, і тоді, як мені видається, з німецькою мовою справи будуть загально кращі, ніж тепер.

488

Але передусім нехай той, хто розмірковує про Вагнера, поета і мовотворця, не забуває про те, що жодна з його драм не призначена для читання, а отже, і не слід висувати до неї вимоги, які ставлять до словесної драми. Остання хоче впливати на почуття виключно поняттями та словами: з цим наміром вона потрапляє під владу риторики. Та пристрасть у житті рідко буває красномовна: у

словесній драмі вона мусть бути такою, щоб узагалі якось себе повідомити. Коли ж мова народу вже перебуває у стані занепаду та виродження, словесний драматург потрапляє у спокусу незвичного розмальовування та перебудовування мови і думок: він хоче підняти мову, щоби вона знову змогла примусити зазвучати піднесені почуття, і при цьому йому загрожує те, що його взагалі не зрозуміють. Так само він намагається надати приєдрані трохи висоти з допомогою піднесених висловів та неочікуваних ідей і через це потрапляє в іншу небезпеку: він виглядає неправдивим і штучним. Адже справжня пристрасть життя не говорить сентенціями і, поетизована, легко викликає недовіру щодо власної ширості, коли суттєво відрізняється від дійсності. Натомість Вагнер, який перший розпізнав внутрішні вади словесної драми, передає кожен драматичний процес у потрібному з'ясуванні – словом, рухом і музикою, а саме: музика передає головні порухи в нутрі драматичного персонажа безпосередньо душам слухачів, котрі тепер у руках того ж персонажа сприймають першу опроявленість тих внутрішніх процесів, а у словесній мові – ще другий, зблідлий їхній вияв, перекладений мовою свідомого воління. Усі ці дії відбуваються одночасно, взагалі не заважаючи одна одній, і примушують того, хто

489 споглядає таку драму, до цілком нового розуміння та співпереживання, так ніби його чуття стають нараз одухотворенішими, а його дух – чуттєвішим, і немовби все, що хоче вирватися з людини та жадає пізнання, с тепер вільним і блаженним у тріумфі пізнання. Завдяки тому, що кожен процес Вагнерової драми повідомляє про себе глядача з найвищою зрозумілістю, освітленим і розпаленим зісередини завдяки музиці, її автор зміг обійтися без усіх тих засобів, яких потребує словесний поет, аби надати своїм процесам тепла та яскравості. Уся будова драми могла бути простішою, ритмічне чуття зодчого могло знову наважитися проявити себе у великих загальних пропорціях споруди: адже тепер немає жодної потреби в тих навмисних ускладненості і приголомшливій строкатості будівельного стилю, завдяки яким словесний поет намагається, на користь його творінню, викликати почуття зачудування та напруженої зацікавленості, щоби потім піднести його до

рівня щасливого зливування. Враження ідеалізаційної відстані та висоти не можна було викликати з допомогою мистецьких засобів. Мова повернулася з риторичної широти назад, до замкненості й сили мови почуттів; і незважаючи на те, що театральний митець набагато менше, ніж раніше, говорив про те, що він робив і відчував під час вистави, внутрішні процеси, які страх словесного драматурга перед позірно недраматичним не пускав на сцену, тепер примушували слухача пристрасно співпереживати. тоді як супровідна мова рухів могла з'являтися лише в найм'якших модуляціях. Загалом, тепер співана пристрась часово депо довша, ніж промовлена; музика неначе розтягус відчуття, – звідси впливає взагалі те, що театральний митець, котрий є водночас співаком, му-
 сить подолати наїто велику непластичну схвильованість руху, від якої страждає виконувана словесна драма. Він відчуває в собі по-
 тяг до облагородження рухів, – ще сильніше тоді, коли музика
 занурила його відчуття в купіль чистого етеру і цим самим мимово-
 лі наблизила до краси.

490

Надзвичайні завдання, які Вагнер поставив перед акторами та співаками, на цілі покоління розпалять змагання між ними за те, щоб, урешті, подати образ кожного Вагнерового героя в найтілеснішій видимості й досконалості – такій, якою ця досконала тілесність уже є заздалегідь сформована в музиці драми. Услід за цим провідником око пластичного митця нарешті побачить чуда нового видовищного світу, які до нього вперше вгледів тільки автор такого творіння, як «Перстень Нібелунгів», – як *образотворець* найвищого класу, котрий, подібно до Есхіла, вказує шлях прийдешньому мистецтву. Чи не мусили б уже ревності пробудити великі обладування, коли мистецтво пластика порівнює свою дію з дією такої музики, як-от Вагнерової, музики, словненої найчистішого, сонячно-яскравого щастя; що той, хто її слухає, почуватиметься так, мовби майже вся попередня музика говорила поверховою, скутою, невільною мовою, так, ніби дотепер із нею хотіли бавитись у гру перед тими, хто не був гідний серйозності, або наче на її прикладі слід було навчати тих, хто не гідний навіть і гри. З цією попередньою музикою на нас лише на короткі години схо-

дять те щастя, яке ми при музиці Вагнера відчуваємо завжди. — не, здавалося би, рідкісні моменти забуття, які немов охоплюють її, коли вона розмовляє сама зі собою та спрямовує погляд догори, наче Цецілія Рафаеля, геть від слухачів, котрі вимагають від неї розваги, насолоди або вченості.

491 Про Вагнера-музиканта слід було би загалом сказати те, що він дав мову всьому тому у природі, що не хотіло дотепер говорити: він не вірить у те, що мусить існувати щось німе. Він також занурюється в ранкову заграву, діє, туман, провалля, гірську височінь, нічний трепет, місячний блиск і помічає в них потаємні жадання: вони також хочуть звучати. Коли філософ говорить, що в живій і неживій природі прагне існування Одна воля, то музикант долає: і ця воля хоче, на всіх сходинках, існувати у звуках.

Загалом, музика до Вагнера мала вузькі кордони; вона стосувалася незмінних станів людини, того, що греки називають етосом, і шойно з Бетговеном почала віднаходити мову патосу, пристрасного воління, драматичних процесів у внутрішньому людини. Раніше настрій, стриманий, чи веселий, чи замислений, чи готовий до покути стан, мав проявити себе через звуки; слухача хотіли — через певну виразну одноманітність форми та через довгу тривалість цієї одноманітності — змусити до тлумачення цієї музики та, врешті, викликати у слухачів однаковий настрій. Для всіх таких образів настроїв і станів потрібні були окремі форми, усе ж решта стало звичним у них завдяки конвенції. Долю тривалості вирішувала обережність музиканта, котрий хоч і бажав викликати у слухачів певний настрій, але не хотів бути набридливим через надто довгу тривалість. Було зроблено крок іще далі, коли почали компоувати образи протилежних настроїв один услід за другим і відкрили принадність контрасту, і ще один крок — коли один і той самий музичний твір приймав у себе протилежність етосу, наприклад, через протидію чоловічої та жіночої тем. Усе це ще сирі та нервинні сходинки музики. Страх перед пристрасною дає одні закони, а перед нудьгою — інші. Усі поглиблення та проривання почуття сприймалися як «неестичні». Але після того як мистецтво етосу у стократному повторенні подає ті самі звичні стани та на-

492

строї, воно, врешті, вичерпалося, незважаючи на чудесну винахідливість його майстрів. Бетговен перший змусив заговорити музику новою мовою, дотепер забороненою мовою пристрасті, - але оскільки його мистецтво виростало із законів і конвенцій мистецтва етосу та було змушене намагатися мовби виправдовуватися перед ним, його мистецьке становлення мало в собі якісь ускладненість і невиразність. Внутрішній, драматичний процес – адже кожна пристрасть має драматичний перебіг – хотів пробитися до нової форми, але традиційна схема музики настрою чинила опір і майже з гримасою моральності виступала проти появи неморальності. Іноді виглядає так, наче Бетговен поставив перед собою суперечливе завдання дати патосу змогу висловитися засобами етосу. Та для найзначніших і найпізніших творів Бетговена цього уявлення не вистачає. Щоби відобразити велику вигнуту дугу пристрасті, він справді винайшов новий засіб: він узяв кілька пунктів із її траєкторії та вказав на них із найбільшою точністю, щоби відтак завдяки їм дати слухачеві можливість здогадатися про цілу лінію. Коли дивитися ззовні, нова форма виглядала поєднанням багатьох музичних творів, кожен із яких представляв, здавалося, стійкий стан, а насправді ж – лише миттєвість у драматичному перебігу пристрасті. Слухачеві могло здатися, що він слухає стару музику настрою, що лише співвідношення окремих частин стало незрозумілим і його вже не можна було тлумачити за канонам протилежності. Навіть серед музикантів поширилася зневага до вимоги цілісності мистецької будови; послідовність частин у їхніх творах стала свавільною. Через непорозуміння винахід великої форми пристрасті призвів до виділення окремої частини з довільним змістом, і напруження між частинами зникло взагалі. Саме тому симфонія після Бетговена є таким дивовижно невиразним витвором, особливо тоді, коли вона подекуди ще й лепече мовою Бетговенового патосу. Засоби не пасують для наміру, і весь намір стає взагалі незрозумілим для слухача, тому що все це навіть у голові автора ніколи не було зрозуміле. Та якраз вимога говорити про щось цілком визначене та якомога ясніше стає тим нагальнішою, чим вищий, важчий і претензійніший рід творіння.

493

Тому зусилля Вагнера були спрямовані на те, щоби знайти всі засоби, які би слугували ясності; для цього йому передусім потрібно було звільнитися від усіх упереджень і вимог давнішої музики станів і вкласти в уста своєї музики, того звукового процесу почуття і пристрасті, цілком недвозначну мову. Якщо ми поглянемо на те, чого він досягнув, то зрозуміємо, що в царині музики він зробив те саме, що в царині пластики – винахідник вільної групи. Порівняно з Вагнеровою вся попередня музика виглядає штивною чи боязкою, її мовби не можна оглянути з усіх боків, і їй соромно за це. Вагнер вловлює кожен рівень, кожен барву почуття з найбільшою силою та впевненістю; він бере в руку найтепліший, найвіддаленіший і найпервісніший порух, не боячись втратити його, й утримує, як щось таке, що стало твердим і стійким, навіть якщо будь-кому іншому воно видаватиметься вразливим метеликом. Його музика ніколи не є невизначною, залежною від настрою; все, що промовляє через неї, людина чи природа, володіє чітко індивідуалізованою пристрасстю; буря та полум'я набувають у нього панівної могутності особистої волі. Над усіма звуковими індивідами та боротьбою їхніх пристрастей, над цілим виром протилежностей і лине, з найвищою розважливістю, всемогутній симфонічний розум, який із війни постійно породжує злагоду: музика Вагнера в її цілісності є відображенням світу таким, як його збагнув великий ефеський філософ, – як гармонію, що народжується в супереччі, як єдність справедливості й ворожості. Мене захоплює можливість вирахувати велику лінію загальної пристрасті з великої кількості пристрастей, які розбігаються в різні біч, – підтвердження того, що таке можливе, я помічаю в кожному акті драми Вагнера, який послідовно розповідає окрему історію різних індивідів разом із загальною історією їх усіх. Уже від самого початку ми відчуваємо, що перед нами струменять окремі потоки, які протидіють одні одним, але також і могутніший від усіх єдиний потік із одним потужним руслом: він рине спочатку неспокійно, над прихованими рифами, іноді здається, що течія хоче розділитись і розбігтись у різних напрямках. Поступово ми помічаємо, що внутрішній

загальний потік став потужнішим, стрімкішим; рвучкий неспокій перейшов у спокій широкого загрозливого руху до ще не відомої мети; і раптом, наприкінці, потік шугає вниз, у глибочінь, у всій його широчині, в демонічній жадобі гуркітливої прірви. Вагнер ніколи не буває більше Вагнером, аніж тоді, коли труднощі зростають удесятеро й він із радістю законодавця може керувати великими масштабами. Приборкувати несамовиті, бунтівливі маси до простих ритмів, проводити Одну волю крізь зашугане різноманіття вимог і прагнень – це ті завдання, для яких він почуввається народженим, у яких він переживає свою свободу. При цьому йому ніколи не забивас подих, він ніколи не досягає мети захеканим. Коли інші намагаються полегшити собі нопу, він завжди прагне накласти на себе найважчі закони; життя і мистецтво тиснуть на нього, коли він не може бавитися з їхніми найскладнішими проблемами. Погляньмо бодай раз на співвідношення співаної мелодії та мелодії неспіваної мови: він ставиться до висоти, сили та часового виміру людини, котра пристрасно промовляє, як до природного прообразу, який він має перетворити на мистецтво; погляньмо тоді знову ж таки на розміщення такої співаної пристрасі в цілому симфонічному зв'язку музики, щоб познайомитися з ливом подолання труднощів: його винахідливість при цьому, в малому та великому, всюдиприсутність його духу та його старанності є такою, що при вигляді Вагнерової партитури можна подумати, що до нього не існувало жодної справжньої праці та зусилля. Здасться, що і про мистецькі муки він міг би сказати, що справжня чеснота драматурга полягає в самозреченні, та, ймовірно, він би відказав: є лише Одна мука – того, що ще не звільнилось, а чеснота і добро – легкі.

Якщо розглянути митця загалом, то Вагнер, аби нагадати про відомий тип, має в собі щось від Демостена: жахливу серйозність щодо справи та силу схоплення, завдяки чому він щоразу вловлює саму суть; він миттєво охоплює її своєю рукою, яка тримає так міцно, ніби вона зі сталі. Він, як і Демостен, приховує своє мистецтво або ж примушує забути про нього, наказуючи думати про суть; і все-таки він, як і той, є останнім і найвищим явищем після

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

цілого ряду потужних мистецьких геніїв, а отже, має більше що приховувати, ніж перший у цьому ряді; його мистецтво діє як природа, як відновлена, знову віднайдена природа. Він не несе нічого аподиктичного, на відміну від усіх попередніх музикантів, котрі принагідно також грають зі своїм мистецтвом у гру та виставляють напоказ свою майстерність. При Вагнеровому мистецькому творінні ніхто не думає ні про цікаве, ні про розважальне, ні про самого Вагнера, ні про мистецтво взагалі – відчувається лише *необхідне*. Які суворість і врівноваженість волі, яке самоподолання митця були необхідні в час його становлення, щоби насамкінець, у зрілості, з радісною свободою в кожному мить творіння робити *необхідне*, – цього ніхто й ніколи не зможе належно оцінити; досить буде і того, коли ми в окремих випадках відчусмо, як його музика, з певною жорсткою рішучістю, підкоряється ході драми, невблаганній, мов доля, тоді як полум'яна душа цього мистецтва прагне бодай раз безперешкодно та вільно помандрувати несходженими краями.

10.

Митець, котрий має над собою таку владу, підкорює собі, навіть не бажаючи цього, всіх інших митців. Тим часом його друзі та прибічники, підпорядковані лише йому, не стають небезпекою чи перепорою, – тоді як слабші характери, намагаючись опертися на друзів, зазвичай втрачають через це свою свободу. Надзвичайно цікаво спостерігати, як Вагнер упродовж усього життя уникав будь-якого формування партій, але як за кожною фазою його мистецтва замикалося коло прибічників, здавалося би, для того, щоб утримати його в цій фазі. Він завжди проходив посередині крізь них і не дозволяв себе прив'язати; до того ж його шлях був надто довгий, аби хтось зміг легко йти разом із ним від самого початку, і такий незвичний та стрімкий, що навіть і найвірнішому іноді забивало подих. Майже в усі життєві періоди Вагнера його друзі залюбки хотіли би його догматизувати; цього, хоч і з інших причин, хотіли би також і його вороги. Якби чистота його мистецького характеру була бодай на крихту поступливіша, тоді він

би зміг набагато раніше стати вирішальним господарем сучасних мистецтва та музики, – ним він тепер, урешті, і став, але у значно вищому сенсі, тож усе, що відбувається в якійсь галузі мистецтва, мимоволі постає перед суддівським кріслом його мистецтва та його мистецького характеру. Він підпорядкував собі найбільших супротивників: немає вже жодного обдарованого музиканта, котрий би внутрішньо не прислухався до нього та не вважав би, що Вагнер вартий уваги більше, ніж він сам і вся інша музика загалом. Дехто, хто дуже вже хоче хоча би щось важити, просто-таки бореться з цією нездоланною звабливістю, втікаючи з боязким завзяттям до кола давніших майстрів і намагаючись оперти свою «самостійність» радше на Шуберта чи Генделя, ніж на Вагнера. Марно! Борючись проти їхньої кращої совісті, вони як митці самі стають меншими та дріб'язковішими: вони псують свій характер тим, що мусять терпіти ноганих союзників і друзів, – але після всіх цих жертв із ними таки трапляється – можливо, вві сні – те, що їхнє вухо прислухається до Вагнера. Ці супротивники жалюгідні: вони вважають, що втратять багато, втрачаючи себе, та помиляються при цьому.

Але очевидно, що Вагнерові мало залежить на тому, чи відтепер музиканти писатимуть музику по-вагнерівськи і чи вони взагалі писатимуть музику; ба навіть він намагається робити все, від нього залежне, щоби зруйнувати ту згубну віру, що до нього мусять знову приєднатися школа композиторів. Наскільки безпосередній вплив він має на музикантів, настільки ж намагається навчати їх мистецтва великого виконання; йому видається, що вже настав великий момент у розвитку мистецтва, коли добра воля стати стараним майстром показу та виконання більш гімна поціновування, ніж хотіння «творити» самому за будь-яку ціну. Адже фатальним наслідком такого творіння на нинішньому етапі мистецтва є нівелювання справді великого в його діях тим, що його розмножують настільки, наскільки це можливо, і через щоденне застосування зношують засоби та мистецькі прийоми генія. Навіть щось добре в мистецтві є зайвим і шкідливим, якщо воно постало з наслідування найкращого. Вагнерові мета і засоби утво-

рюють цілість: не потрібно нічого іншого, крім мистецької чесності, щоби це відчути, і є нечесністю перебірання в нього засобів для цілком інших, дріб'язковіших цілей.

Отже, якщо Вагнер відмовляється жити надалі в оточенні гурту музикантів, котрі пишуть музику по-вагнерівськи, то він усе наполегливіше ставить перед усіма обдаруваннями нове завдання: разом із ним знайти закони стилю драматичного виконання. Найглибинніша потреба штовхає його до того, щоби заснувати для його мистецтва *традицію стилю*, завдяки якій його творіння, в чистій формі, могло би продовжувати жити тривалий час – доти, доки нарешті буде досягнуте те *майбутнє*, для якого це творіння і було заздалегідь призначене його творцем.

Вагнер володіє невгамовним прагненням до того, щоби повідомити все, що стосується цього заснування стилю, а отже, і продовження існування його мистецтва. Зробити його творіння, говорячи словами Шопенгауера, священним депозитом та істинним плодом свого існування, власністю людства, відкладаючи його для прийдешнього світу, який оцінюватиме краще, – це стало його метою, яка передує *всім іншим цілям* і за яку він несе терновий вінець, що колись має перетворитися на лавровий. Його зусилля так рішуче зосередилися на збереженні його творіння, як і зусилля комахи на останній стадії її розвитку – на збереженні її кладки й убезпеченні виводка, якого вона вже ніколи не побачить: вона відкладає яйця там, де знає, що колись її виводок точно зможе вижити і прохарчуватися, та спокійно помирає.

Ця мета, яка передує всім іншим цілям, спонукає його до все нових відкриттів; він черпає їх із джерела його демонічної здатності повідомляти себе тим більше, чим виразніше він відчувається поглинутим боротьбою з найворожішою епохою, яка найменше воліє його чути. Але поступово і ця епоха починає піддаватися його невтомним спробам, м'якому наполяганням і починає прислухатися. Де хоча б оддалік маячила мала або ж значна нагода пояснити на прикладі його думки, Вагнер одразу ж був готовий скористатися нею: він вкладав свої думки в тогочасні обставини та змушував їх промовляти навіть із найжальогіднішого втілення.

Де йому відкривалася бодай трохи сприйнятлива душа – туди він кидав свою насінину. Він снує сподівання там, де холодний спостерігач лише знизує плечима; він стократно обманюється, щоби хоча раз бути правим перед цим спостерігачем. Як мудрець спілкується з живими людьми насправді лише тоді, коли ті можуть примножити скарб його пізнання, так і мистець, як виглядає, не зміг би ніяк спілкуватися з людьми його часу, не вимагаючи від них увічнення його мистецтва, – його можна любити, лише люблячи це увічнення, і також він чутливий тільки до Одного виду спрямованої проти нього ненависті, а саме тієї, яка хоче зруйнувати мости до майбутнього його мистецтва. Учні, котрих виховував собі Вагнер, окремі музиканти й актори, котрим він сказав одне слово, продемонстрував один жест, малі та великі оркестри, якими він керував, міста, які бачили його в серйозності його заняття, князі та жінки, котрі напівсором'язливо-напівлюбляче брали участь у його планах, різні європейські країни, до яких він був періодично причетний як суддя та нечисте сумління їхніх мистецтв – усе поступово перетворилося на відлуння його думки, його невідомого прагнення до прийдешньої плідності; але якщо це відлуння часто поверталось до нього створене та заплутане, все ж надмогутності його потужного голосу, яким він стократно гукав у світ, мусить таки, врешті, відновісти надмогуття луна: незабаром буде вже неможливо не почути її чи зрозуміти її неправильно. Ця луна вже і тепер змушує здригатися мистецькі місця модерних людей, і щоразу, коли подув його духу долинає до цих салів, починає хитатись усе відмерле та всохле: це красномовніше за це дрижання свідчить присутній повсюдно сумнів: уже ніхто не може сказати, де ще здатний неочікувано проявитися вплив Вагнера. Він цілком неспроможний розглядати бодадь мистецтва окремо від якоїсь іншої благодаті чи нещастя: всюди, де лише модерний дух чаїть у собі якісь небезпеки, він також схоплює проникливим поглядом недовіри небезпеку для мистецтва. У своїй уяві він розбирає споруду нашої цивілізації, не пропускаючи нічого ветхого, нічого аби-як змайстрованого: коли при цьому він настовхується на стійкі

500

мури чи взагалі на тривкі фундаменти, тоді відразу ж злогодується про те, яким чином їх можна використати для його мистецтва як бастіони та прикриття. Він живе, як той утікач, котрий намагається зберегти не себе, а якусь тасмнію, як нещаслива жінка, котра хоче врятувати не власне життя, а життя дитини, яку вона носить у своєму лоні, – він живе, як Зіглінде, «тільки для любові».

Адже, звичайно, це життя сповнене різноманітних страждань і сорому: поневіряючись у світі, бути в ньому не вдома, та все ж промовляти до нього, висувати вимоги до нього, зневажати його й усе ж потребувати те, що зневажаш, – це справжня біда митця майбутнього; він не може, за прикладом філософа, в якомусь темному закутку гнатися за пізнанням, адже потребує людських душ – як посередників між ним і майбутнім, публічних установ – як запоруки цього майбутнього, мосту між «тепер» і «колись». Його мистецтво не можна персвезти човном письмен, як це може зробити філософ: для своєї передачі мистецтво потребує *вмілих*, а не літер і нот. Упродовж цих відрізків життя Вагнера звучить страх від того, що він не зустрінеться з такими вмілими, а замість прикладу, який мав би їм подати, буде змушений обмежитися письмовими натяками, замість того, щоби першим зробити вчинок, – показати найслабший відблиск учинку тим, хто читає книги, а це, по суті, означає – тим, що не є жодними митцями.

Вагнер-письменник перебуває у скрутному становищі відважної людини, котрій розбито праву руку і котра фехтує лівою: він завжди страждає, пишучи, тому що через тимчасово нездоланну необхідність його позбавлено відповідного для нього способу повідомлення у формі блискучого та звитяжного прикладу. Його трактати не містять нічого канонічного, суворого – зате канон лежить у музичних творах. Це спроби збагнути інстинкт, який гнав його до його творінь, і неначе поглянути в очі самому собі; він сподівається на те, що як тільки він зуміє перетворити свій інстинкт на пізнання, в душах його читачів почнеться зворотний процес; із цим сподіванням він і пише. Якби виявилось, що то була

спроба досягнути неможливого, Вагнер мав би лише таку саму долю, як і всі ті, хто роздумував про мистецтво: та він має перед більшістю з них ту перевагу, що в ньому знайшов притулок найпотужніший загальний інстинкт мистецтва. Я не знаю жодних естетичних трактатів, які би несли стільки світла, як трактати Вагнера; з них узагалі можна дізнатись усе те, що відомо про народження мистецького твору. Тут виступає свідком один зі справді великих, котрий довгі роки все більше покращує, звільняє, робить виразнішим і підносить над невизначеним свос свідчення; навіть якщо він як пізнавач спотикається, то викрешує полум'я. Такі трактати, як «Бетговен», «Про диригування», «Про акторів і співаків», «Держава та релігія», змушують замовкнути кожне бажання суперечити і виборюють для себе тихе внутрішнє шанобливе споглядання, яке личить при відчненні коштовних скринь. Інші ж, особливо з попереднього періоду, включно з твором «Опера та драма», збуджують, породжують неспокій: у них присутня нерівномірність ритму, через яку вони як проза викликають замішання. Діалектика в них досить часто порушена, через стрибки почуття хода радше сповільнена, ніж прискорена: на них, наче тінь, лежить авторова нехіть, немовби митець соромиться понятійних доказів. Для мало знайомого з ним найобтяжливішим, можливо, буде той вираз авторитетної гідності, який у повні притаманний йому і який важко описати: складається враження, що Вагнер часто *говорить* наче *перед ворогами* – адже всі ці трактати написані в розмовному, а не писемному стилі, й вони виглядатимуть значно яснішими, якщо почути їх у доброму виконанні, – перед ворогами, з котрими він не хоче мати довірливих стосунків, а тому показує себе стриманим, відстороненим. Усе ж нерідко крізь це навмисне драпірування проривається захоплива пристрасність його почуття; тоді зникає штучний, важкий і роздутий численністю побічних слів період, і з його уст зриваються речення та цілі сторінки, які належать до найкращого, що має німецька проза. Та навіть якщо припустити, що в таких частинах своїх творів він говорить до друзів і привид його супротивника вже не стоїть поряд із його кріслом, усе-таки всі друзі та вороги, до котрих звертається Вагнер-письменник,

502

503 мають щось спільне, що суттєво відділяє їх від того народу, для якого він творить як митець. У витонченні та безплідності їхньої освіти вони цілком *ненародні*, а той, хто бажає, щоби вони його зрозуміли, мусить говорити *ценоародно*: так, як робили наші найкращі прозаїки, так, як це також робить Вагнер. Можна лише здогадуватися – з якими зусиллями. Та потужність того турботливого, не-
 наче материнського поривання, якому він приносить кожну жертву, тягне його самого назад, у морок кола вчених і освічених, із яким він як творець назавжди попрошався. Він підкоряється мові освіти й усім законам її висловлювання, незважаючи на те, що він був першим, хто відчув невдоволення від цього способу вислову.

Адже якщо його мистецтво щось і підносить над усім мистецтвом новітнього часу, то цим є те, що воно вже не говорить мовою освіти однієї касті й узагалі вже не знає різниці між освіченими та неосвіченими. Цим самим воно протиставляє себе всій культурі Ренесансу, яка дотепер огортала нас, новітніх людей, своїм світлом і своєю тінню. Оскільки мистецтво Вагнера на мить виносить нас із неї, то ми взагалі щойно тепер здатні охопити поглядом її однорідний характер: тоді Гете і Леонарді здаються нам останніми великими нащадками італійських філологів-поетів, «Фауст» – зображенням *ненародної* загалки, яку новітні часи поставили перед собою в образі спраглої життя теоретичної людини; навіть і пісня Гете є переспівом народної пісні, а не її зразком, і її творець знав, чому він із такою серйозністю намагався прищепити своєму послідовникові думку: «Мої речі не можуть стати популярними; а хто думає про це та прагне цього, той помиляється».

504 Те, що взагалі можливе існування якогось мистецтва, настільки сонячно світлого і теплого, щоби як освітити своїми променями низьких і бідних духом, так і розтопити пиху знаючих, – це потрібно пережити, про це не можна здогадатись. Але в душі кожного окремого, хто це тепер переживає, мусять перевернутись усі поняття про виховання та культуру; тому видається, що перед ним відкрилася завіса майбутнього, в якому вже не існує жодного ви-
 шого добра та щастя, які би не були спільні для сердець усіх. Тоді

образа, яка дотепер була притаманна слову «загальнодоступне», зніметься з нього.

Коли передчуття такою мірою наважується на таку далечинь, тоді свідоме бачення схоплює моторошну соціальну непевність нашого сьогодення і не приховує перед собою загрозу для мистецтва, яке, здавалося б, узагалі не має коренів, якщо не в тій далечині й у майбутньому, і яке нам радше покаже своє квітуче гілля, ніж фундамент, із якого воно виростає. Як можна врятувати це бездомне мистецтво для того майбутнього, як можна приборкати потік революції, яка скрізь видається неуникною, так аби разом із тим усім, що приречене на загибель і заслугує її, не зміло також і того запалу провіщення та запоруки кращого майбутнього, вільнішого людства?

Хто себе так запитує і про це турбується, той причастився до турботи Вагнера: той почуватиме спільне з ним поривання до того, щоби шукати ті сили, які існують і мають добру волю до того, щоб у часи землетрусів і переворотів бути духами-хоронителями найшляхетніших здобутків людства. Тільки в цьому сенсі Вагнер через його трактати звертається до освічених із запитанням про те, чи вони його заповіт, коштовний перстень його мистецтва, хочуть також сховати в їхніх скарбницях; і навіть та надзвичайна довіра, яку Вагнер мав до німецького духу, також у його політичних поглядах, як мені видається, походить із того, що він у народі Реформації бачить ті сили, м'якість і візвагу, які необхідні, щоби «приборкати море революції в руслі спокійної течії людства», – і я майже переконаний, що саме це й ніщо інше він хотів висловити символікою його «Цісарського маршу».

Та загалом, готовий допомагати натиск творчого митця є надто великий. горизонт його любові до людини – надто неохопний для того, щоби його погляд залишився висіти над огорожами національної сутності. Його думки, як і думки кожного доброго та великого німця, є *наднімецькими*, і мова його мистецтва говорить не до народів, а до людей.

Втім, до людей майбутнього.

Вільгельм Діттельманн, «Вісник мистецтва», 1900, № 1, с. 10.

Це і є притаманна йому віра, його мука та його вілзнака. Жоден митець із якоїсь давнини не отримав такого дивовижного посагу від свого генія, ніхто, крім нього, не мусив пити цієї краплі найтерпкішої гіркоти з кожним нектарним трунком, яким пригощало його натхнення. Цим митцем, котрий здобув для себе цю віру для самозахисту, не є, як може видатися, нерозізнаний, скривджений митець, немов утікач у своєму часі: успіх чи неуспіх серед сучасників не могли її знищити чи заспувати. Він належить не до цього покоління, незважаючи на те, чи воно його прославляє, чи відкидає, – це присуд його інстинкту; а те, що до нього колись належатиме якесь покоління, не можна довести тому, хто не хоче в це вірити. Але і цей невірний може поставити запитання про те, яким мусило би бути те покоління, в якому Вагнер розпізнав би свій «народ» як утілення всіх тих, хто відчуває спільну потребу та хоче звільнитися від неї спільним мистецтвом. Звичайно, Шіллер був більш віруючим і більш сповненим надії: він не запитував, як виглядатиме майбутнє, адже інстинкт митця, котрий його пророкує, мав би бути правий, що більше, від митців він *вимагає*.

Злітайте на сміливих крилах
Ген понад плином ваших літ!
Народжується у джерелах
Прийдешнього століття світ!

II

Нехай добрий розум убереже нас від віри в те, що людство колись таки знайде остаточний ідеальний порядок і що тоді щастя, як сонце у тропічних країнах, буде змушене палити постійно однаковим промінням таких упорядкованих. – Вагнер не має нічого спільного з такою вірою, він не є жодним утопістом. Якщо він не може обійтися без віри в майбутнє, то це говорить лише про те, що в сучасній людині він помічає такі риси, які не належать до незмінного характеру та скелета людської істоти, а є змінними, навіть тлінними, і що саме *через ці риси* мистецтво є

серед них безломним, і він сам мусить бути першим провісником іншого часу. Не золотий вік, не безхмарне небо судилося цим прийдешнім поколінням, на які вказує йому його інстинкт і про щі приблизні риси можна здогадатися з потаємного письма його мистецтва настільки, наскільки взагалі можливо з вигляду вдоволення зробити висновки про вигляд потреби. Також і надлюдські добро та справедливість не простягатимуться над цим майбутнім, як нерухома веселка над полями. Можливо, те покоління виглядатиме загальом злішим за теперішнє, – адже воно як у поганому, так і в доброму буде *відкритишми*: ба навіть можливим було би також те, що його душа, якби вона якось висловила себе на повний вільний голос, приголомшила б і налякала наші душі подібно, як і тоді, коли би голосно пролунав голос якогось дотепер прихованого злого духа природи. Чи ж не так звучать для нашого вуха висловлювання про те, що пристрасть краща за стоїцизм і лицемірство, що чесність, навіть у злому, краща за втрату себе задля моральної традиції, що вільна людина може бути як доброю, так і злою, та що невільна людина – це ганьба природи і не причетна ні до небесної, ні до земної втіхи: врешті, що кожен, хто хоче стати вільним, мусить стати таким через самого себе, і що свобода не падає нікому в руки, паче чудесний дарунок. Як би пронизливо та моторошно це не звучало, та це – звуки з того майбутнього світу, який *справді потребує мистецтва* і може очікувати від нього справжнього задоволення: це – мова природи, яка була відновлена навіть і в людському, це – саме те, що я раніше називав правильним відчуттям на відміну від панівного сьогодні неправильного відчуття.

507

Справжні ж задоволення та порятункі існують лише для природи, а не для неприроди та неправильного відчуття. Неприроді, якщо вона колись усвідомить сама себе, залишається тільки туга за нічим, природа ж прагне перетворення через любов: та *не* хоче бути, а ця хоче бути *іншою*. Хто це осягнув, той нехай у тиші душі перегляне прості мотиви Вагнерового мистецтва, щоби запитати себе, природа чи неприрода прагне в них до своєї мети, яка щойно була визначена.

Зневіренні у блуканнях знаходить порятунком від своєї муки завдяки милосердній любові жінки, котра бажає краще померти, ніж бути йому невірною, – мотив «Летючого Голландця». Закохана, котра відмовляється від усього власного щастя, стає завдяки небесному перетворенню кохання на любов святою і рятує душу коханого – мотив «Таннгойзера». Найпрекрасніше, найвище сходиться до людини з вимогою і не хоче, щоби його запитували: «Звідки?» Коли ставиться згубне запитання, воно з болісним примусом повертається назад у своє вище життя – мотив «Льоенгріна». Закохана душа жінки, як і народ, із готовністю приймає нового блаженного генія, хоч опікуни традиційного та звичного відштовхують його від себе та ганьблять -- мотив «Майстерзінгерів». Двоє закоханих не знають про свою закоханість, що більше, вважають себе глибоко пораненими та зневаженими, вимагають один від одного смертного тунку, наче як покути за образу, насправді ж – через несвідомий порив: завдяки смерті вони хочуть звільнитися від розлуки та будь-якого вдавання. Гадана близькість смерті звільняє їхні душі й уводить у коротке моторошне щастя, так наче вони і справді вирвалися з дня, омани, навіть із життя – мотив «Трістана й Ізольди».

У «Персії Нібелунгів» трагічний герой – бог, який усіма почуттями прагне влади та, намагаючись здобути її різними способами, зв'язує себе домовленостями, втрачає власну свободу й підпадає під прокляття, яке лежить на владі. Свою несвободу він розпізнає в тому, що вже немає жодного засобу, щоби заволодіти золотим перснем, утіленням усієї земної влади та водночас найбільших небезпек для нього самого, допоки він перебуватиме у власності його ворогів, – бога охоплює страх перед смертю і сутінками всіх богів, а також відчай від того, що він може лише бачити наближення цього кінця, проте не здатний якийсь зарадити цьому. Йому потрібна вільна безстрашна людина, котра – без його поради та допомоги, ба навіть у боротьбі проти божественного ладу – сама від себе здійснить учинок, у якому відмовлено богам: він її не бачить, і саме тоді, коли з'являється нова надія, він мусить скоритися примусові, що його зв'язує: власною ру-

кою він мусить знищити найдорожче, і найчистіше співчуття до його скрути мусить бути покаране. Урешті, тоді йому стає огидною влада, що у своєму доні несе зло та несвободу, його воля ламається, він сам вимагає загибелі, яка загрожує йому здалеку. І щойно тепер стається вимріяне раніше: з'являється вільний безстрашний чоловік, він постав із опору всьому звичному; його батьки покутують те, що їхній союз виник супроти природи та звичаю: вони гинуть, але Зігфрід живе. При вигляді його чудового становлення та розквіту зникає огида з душі Вотана, поглядом батьківської любові та страху він стежить за долею героя. Як він кує собі меч, вбиває дракона, здобуває перстень, уникає найзукавішого обману, будить Брюнгільду, як прокляття, що лежить на перені, не щадить і його, підступає до нього все ближче, як його, вірного в невірності, котрий із любові ранить наймиліше, огортають тіні й туман провини, та врешті, як він вириває, чистіший за сонце, і падає, щоби запалити все небо своїм полум'яним сяйвом і очистити світ від прокляття, – все це бачить бог, правлячий спис якого зламався у боротьбі з найвільнішим і який через це втратив свою владу, сповнений благодаті від власної поразки, сповнений сніврадості та співпережиття зі своїм звитяжцем: його око зі сяйвом болісного блаженства дивиться на останні події, в любові він став вільним, вільним від самого себе.

А тепер запитайте самі себе, ви, люди нинішнього покоління! Чи це було написано *для вас*? Чи маєте ви мужність, аби власною рукою вказати на зорі всієї цієї небесної тверді краси та доброти і сказати: чи це *наше* життя Вагнер підніс до зір?

Де серед вас ті, хто зміг би божественний образ Вотана витлумачити на основі свого життя і хто сам стає тим більшим, чим більше, як і він, відступає? Хто з вас готовий відмовитися від влади, знаючи та бачачи, що влада погана? Де ті, котрі, як Брюнгільда, з любові жертвують власним знанням і все ж, урешті, зі свого життя черпають знання найвище: «Найглибше страждання сумної любові очі відкрило мені». І вільні, безстрашні, котрі в невинній самоті зростають і квітнуть самі зі себе, Зігфріди серед вас?

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV

510 Хто так запитує, і запитує марно, той буде змушений шукати майбутнє; і якщо його погляд у якійсь далині ще відкриє той «народ», який має право зчитувати власну історію зі знаків Вагнерового мистецтва, то він, урешті, зрозуміє також і те, чим для цього народу буде Вагнер, – чимось, чим він не може бути для нас усіх, а саме: не провидцем майбутнього, яким він може здаватися нам, а тлумачем і пояснювачем минулого.

В. Вагнер
В. Вагнер
В. Вагнер

В. Вагнер
В. Вагнер

В. Вагнер
В. Вагнер
В. Вагнер

В. Вагнер
В. Вагнер
В. Вагнер

В. Вагнер
В. Вагнер
В. Вагнер

ТВОРИ СПАДКУ
1870–1873

ДВІ ПУБЛІЧНІ ДОПОВІДІ ПРО ГРЕЦЬКУ ТРАГЕДІЮ

1897

1897

1897

1897

1897

1897

1897

1897

1897

Перша доповідь ГРЕЦЬКА МУЗИЧНА ДРАМА

515

У нашому сьогоднішньому театрі можна знайти не лише відлуння та спогади про *драматичні мистецтва Греції*: ні, його *основні форми* закорінені в *еллінському ґрунті*, чи то в *природному* рості, чи то внаслідок *штучного* запозичення. Тільки *назви* неодноразово змінювалися та пересувалися: подібно як середньовічне звукове мистецтво насправді володіло ще грецькими гами, навіть із грецькими назвами, лише, наприклад, те, що греки називали «лок-рійським», у церковних мелодіях позначалося як «дорійське». Схожі непорозуміння зустрічаємо й у галузі драматичної термінології: те, що атеняннин розумів під «*трагедією*», ми зможемо підвести хіба що під поняття «*великої опери*», – принаймні це зробив Вольтер в одному листі до кардинала Квіріні. У нашій же трагедії атеняннин не розпізнав би майже нічого, що відповідало би його трагедії; проте він, напевно, здогадався би, що вся будова та головний характер трагедії Шекспіра запозичені з його *новітньої комедії*. Та і справді, за величезні проміжки часу *вона* розвинулася до римської драми, романо-германської містерійної та повчальної вистави й, урешті, до трагедії Шекспіра: подібно як і в зовнішній формі *сцени* Шекспіра не можна не розпізнати *генеалогічну спорідненість* із новітньою аттичною комедією. Якщо тут ми маємо визнати *природний* розвиток, що крокує вперед, триваючи тисячоліттями, то справжня трагедія давнини, мистецький витвір Есхіла і Софокла, була свавільно прищеплена модерному мистецтву. Те, що ми сьогодні називаємо *оперою* – той викривлений образ античної музичної драми, – виникло через пряме *мавпування* давнини: без несвідомої сили природного інстинкту, побудована за абстрактною теорією, вона, як штучно створений *homunculus*, набула вигляду злого кобальда нашого модерного музичного розвитку. Ті вишу-

516

кані й учено-освічені флорентійці, котрі на початку XVII століття спричинилися до виникнення опери, мали виразно висловлений намір оповити дію музики, яку вона, згідно з численними красномовними свідченнями, мала в давнину. Дивно! Вже перша думка про оперу була гонитвою за ефектом. Через такі експерименти обрізаються або принаймні сильно нівечаться корені несвідомого, зрослого з народного життя мистецтва. Таким чином, у Франції народна драма була виштовхнута так званою класичною трагедією, тобто тим видом мистецтва, яке виникло суто вченим шляхом і мало містити квінтесенцію трагічного без будь-яких домішок. Також у Німеччині, після Реформації, був підірваний природний корінь драми – карнавальна комедія, – після того практично не робили жодних спроб відтворення національної форми, а навпаки мислили та поетизували за відомими зразками чужих націй. Для розвитку модерних мистецтв ученість, свідоме та широке знання є справжнім гальмом: увесь ріст і становлення в царині мистецтва мусять відбуватися темної ночі. Історія музики вчить нас, що здоровий подальший розвиток грецької музики в ранньому Середньовіччі раптом стали надзвичайно сильно стримувати і перешкоджати йому, коли до давнини, в теорії та практиці, підійшли з ученістю. Результатом стало неймовірне погіршення смаку: в постійній суперечності між уявним переданням і природним слухом дійшло до того, що музику стали писати не для вух, а для очей. Очі мали захоплюватися контрапунктивною вправністю композитора: вони мали віддати належне вправному вираженню музики. Як це можна було влаштувати? Поти зафарбовували кольором речей, про які йшлося у тексті, тобто зеленим, коли згадували рослини, поля, винні гори, пурпурно-червоним – коли згадували про сонце та світло. То була літературна, читацька музика. Те, що для нас виглядає очевидним абсурдом тут, у тій царині, про яку я хочу говорити, видається таким, напевно, лише небагатьом. Адже я стверджую, що Есхіл і Софокл відомі нам лише як автори текстових книг, як лібретисти, тобто що вони, швидше за все, залишаються невідомими для нас. Бо ж тоді, коли в царині музики вже давно занедбали вчений театр тієї читацької музики, в ца-

рині поезії неподільно панує така неприродність написання книг, що лише після тривалих роздумів можна зізнатися собі, в якому саме сенсі ми є несправедливими до Піндара, Есхіла та Софокла, ба навіть чому ми їх, власне, не знаємо. Коли ми називаємо їх поетами, то маємо на увазі авторів книг; але саме через це ми втрачаємо бачення їхньої сутності, яке відкривається нам лише тоді, коли – якоїсь могутньої, сповненої фантазії миті – *опера* постає перед нашою душею настільки ідеалізованою, аж перед нами розкриється бачення античної музичної драми. Адже якими би спотвореними не були всі обставини в так званій великій опері, наскільки би вона сама не була продуктом розсіювання, а не збирання, рабиною найгірших віршунань і найнегіднішої музики; якою би брехнею та непристойністю все тут не було, та все ж не існує жодного іншого засобу зрозуміти Софокла, ніж, намагаючись здогадатися з цієї карикатури про праобраз, у якусь натхненну годину подумки відкинути все викривлене та спотворене. Той образ фантазії слід тоді ретельно обстежити і – почастиною – зіставити з традицією давнини, щоби ми, наприклад, еллінське не перееллінізували та не вигадували мистецького твору, який ніде у світі не має батьківщини. Ця небезпека не є незпачною. Чи ж не вважали ще донедавна безумовною мистецькою аксіомою те, що вся ідеальна пластика має бути безколірною, що антична скульптура не припускає вживання фарби. Дуже повільно і при найзапеклішому опорі тих гіпереллінів пробіло собі шлях поліхромне бачення античної пластики, згідно з яким її слід уявляти вже не голою, а вдягненою в барвисті шати. Подібно втіщається загальною любов'ю естетична теза про те, що поєднання двох або більше мистецтв не може спричинити посилення естетичної насолоди, ба більше, що це є варварським збаламученням смаку. Та цей вислів доводить лише погане модерне призвичаєння до того, що ми не можемо насолоджуватися як цілісні люди: ми немовби пошматовані окремими мистецтвами і саме тому насолоджуємося як шматки, то як люди-вуха, то як люди-очі тощо. Цьому слід протиставляти те, як античну драму уявляє собі натхненний Ансельм Фюєрбах. «Не слід дивуватися, – говорить він, – коли при глибоко закоріненій спо-

рідності окремі мистецтва, врешті, знову зливаються в неподільне ціле як нову мистецьку форму. Олімпійські ігри звели до політико-релігійної єдності розрізнені грецькі племена, а драматичний фестиваль подібний до свята об'єднання грецьких мистецтв. Його зразком були ті храмові свята, де пластичну появу бога перед благоговійною юрбою святкували з танцем і співом. Як там, так і тут обрамлення та базис утворює архітектура, завдяки якій вищі поетичні сфери видимо відгороджуються від дійсності.

519 Декорацією займається маляр, а вся принадність барвистої гри фарб розгортається в розкоші костюму. Душею ж усього цього заволоділо поетичне мистецтво, та і воно – не як окрема поетична форма, як-от, наприклад, гімн у храмовій службі. Ті, такі властиві для грецької драми повідомлення *angelos* й *exangelos*, або самого персонажа, повертають нас до епосу. Місцем ліричної поезії на всіх її рівнях, від безпосереднього вибуху почуття у вигуках, від найтендітнішої квітки пісні аж до гімну та дитирамбу, є пристрасні сцени та хор. У речитативі, співі, флейтовій грі й тактовому кроці танцю коло ще не є до кінця замкнутим. Адже ж якщо поезія утворює найглибинніший основний елемент драми, то вона в цій новій для себе формі зустрічає пластику». Так сказав Фоєрбах. Невним є те, що стосовно такого мистецького твору ми мусли би спершу навчитися, як слід насолоджуватися будучи цілою людиною, – хоч і слід боятися того, що навіть і перед обличчям такого твору людина розпадеться на шматки, намагаючись оволодіти ним. Я навіть гадаю, що той із нас, хто би рангом був перенесений на атенську святкову виставу, спершу мав би враження цілком чужорідного та варварського видовища. І то з дуже багатьох причин. Під найяскравішим денним сонцем, без різних тасмнічих впливів вечора та лампового світла, в найразючішій дійсності він побачив би величезне нереповнене людьми відкрите приміщення: всі погляди спрямовані на юрбу замаскованих чоловіків, що дивно рухається у глибині, та на кількох більших за людину ляльок, які вкрай повільно ходять туди-сюди в довгому вузькому просторі сцени. Бо ж як іще інакше, ніж ляльками, ми мали би назвати тих істот, котрі стояли на високих котурнах-ходулях, із велетенськи-

ми, більшими від голови, яскраво розмальованими масками перед обличчями, груди й тулуби, руки та ноги яких були чимось набиті й напхані аж до неприродного, через що вони ледве могли рухатися, знесилені вагою довгого шлейфу та важезного головного убору. При тому ці постаті мусили якнайгучніше говорити і співати крізь широко розкриті ротові отвори, щоби їх зрозуміла більш як 20-тисячна маса глядачів: на правду героїське, гілне марафонського борця завдання. Та ще більше зростає наше захоплення, коли ми чуємо, що кожен із цих акторів-співаків у 10-годинному напруженні мусив промовляти приблизно 1600 строф, серед них принаймні шість великих, а також безліч менших пісенних творів. І це перед публікою, яка нещадно карала кожен надмір у звуці, кожен неправильний акцент, – в Агенах, де, за висловом Тессіпа, навіть і плесб був златний на вигончене та влучне судження. Яке зосередження та відточення сил, яку тривалу підготовку, які серйозність і ентузіазм у сенсі мистецького завдання ми мусимо тут припустити, коротко – яку ідеальну гру! Тут ставили завдання для найшляхетніших громадян, тут не втрачав гідності марафонський борець, навіть у разі невдачі, тут актор, зображаючи у своєму вбранні піднесення над буденною людською поштаттю, відчував піднесення також у собі, тож патетично-важкі слова Есхіла мусили би бути для нього природною мовою.

Але святково, як і актор, прислухався також слухач, також і на нього поширювався незвичний довгоочікуваний святковий настрій. Не боязка втеча від нудьги, воля будь-що на кілька годин позбутися себе та своєї жалюгідності гнала тих чоловіків до театру. Грек утік із такої звичної йому публічності, яка розпоршувала, з життя на базарній вулиці й у суддівській залі до святковості театрального дійства, яка налаштувала на спокій, запрошувала до зосередження, – на відміну від давнього німця, котрий, прагнучи розвіятися, розтинав коло свого внутрішнього існування та знаходив відповідну веселу розвагу в суловій суперечці, яка тому і визначала форму й атмосферу його драми. Душа ж атенянина, котрий приходив дивитися на трагедію під час Великих Діонісій, мала в собі ще щось від того елемента, з якого народилася трагедія. Ним є весняний порив,

що могутньо пробивається назовні, буря та нестяма у змішаному почутті, як його знають усі наївні народи й уся природа при наближенні весни. Як відомо, також наші карнавали та маскаради первісно були такими весняними святкуваннями, хіба що дати їх, виходячи з церковних підстав, дещо зміщені назад. Тут усе є найглибшим інстинктом: ті печувані діонісійні процесії мрійників у давній Греції мають у Середньовіччі аналогію в танцівниках Св. Йогана та Св. Віта, котрі великою юрбою, що постійно зростала, співаючи, витанцьовуючи та стрибаючи, йшли від міста до міста. Нехай нілішня медицина і говорить про те явище як про середньовічну народну пошесть – запам'ятаймо лише те, що антична драма розквітла саме з такої народної пошесті і що лихом модерних мистецтв є те, що їхнім витокom *не* є таке загадкове джерело. Не є грайливістю і свавільною нестримністю, коли на самих початках драми дикі юрби, перевдягнуті сатирами чи силенами, з вимашеними сажею, свинцевим суриком і якимись рослинними соками обличчями, з квітчастими вінками на голові блукали полями та лісами, – всевладний, такий раптовий вияв дії весни збуджує тут також і життєві сили до такого надміру, що скрізь ширяться екстатичні стани, видіння та віра у власну зачарованість, і юрмиця однаково налаштованих істот блукають по країні. Саме тут колиска драми. Бо ж вона починається не з того, що хтось маскується і хоче викликати в інших оманливе враження, – ні, ба більше: з того, що людина є поза собою та вважає себе саму перетвореною і зачарованою. В тому стані «буття поза собою», екстазу, необхідний тільки ще один крок: ми не повертаємося знову до самих себе, а переходимо в іншу істоту, так що поводимося, як зачаровані. Врешті, тому зростає глибоке здивування при спогляданні драми: захитується ґрунт, віра в неподільність, ненорушність індивіда. І саме так, як діонісійний мрійник, на відміну від Цеттеля у «Сні літньої ночі», вірить у своє перетворення, і драматичний поет вірить у справжність його постатей. Хто не має цієї віри, той, хоч і може належати до дилетантів, котрі розмахують тирсом, утім – не до справжніх служників Діоніса, Бахуса.

У час розквіту античної драми в душі слухачів ще було щось від цього діонісійного природного життя. Вони не були тією лінивою,

втомленою, щовечірньо-абонементною публікою, яка приходить до театру з утомленими загнаними почуттями, щоби тут перенестися в емоцію. На відміну від цієї публіки, яка є гамівною сорочкою нашого сьогоденного театру, атенський глядач мав ще свіжі, ранкові, святково збуджені почуття, коли сідав на сходишках театру. Просте було для нього ще не надто простим. Його естетична вченість полягала у спогадах про раніші щасливі дні театру, його довіра до драматичного генія свого народу була безмежною. Та найважливіше те, що він пив трунок трагедії так рідко, що кожного разу насолоджувався ним, ніби вперше. У цьому сенсі я хочу навести слова найвизначнішого з-поміж живих архітекторів, де він висловлює власну думку про настельні фрески та розмальовані куполи. «Ніщо не є догіднішим, – твердить він, – мистецькому творінню, ніж відсторонення від вульгарного безпосереднього логіку з найближчим і від звичайної лінії бачення людини. Через звичку зручного бачення зоровий нерв настільки знечулюється, що приналежність і співвідношення барв та форм він розпізнає лише немовби за серпанком». Щось аналогічне, звичайно, може бути властиве і для рідкісної насолоди драмою: для картин і для драм корисно, коли їх споглядають із деякою незвичними настановою та почуттями – навіть якщо це і не є ще порадою для запровадження давньоримських звичаїв у театрі.

523

Дотепер ми розглядали тільки актора та глядача. Третім вивчатимемо поета: тут я розумію це слово в найширшому сенсі, як його розуміли греки. Очевидно, що грецькі трагіки мали величезний вплив на новітнє мистецтво лише як лібретисти; коли ж це так, то я живу в переконанні, що справжнє та повне усвідомлення Есхілової трилогії, з аттичними акторами, публікою та поетами, мусило би мати на нас нищівний вплив, оскільки вони відкрили би нам мистецьку людину в такій досконалості й гармонії, супроти якої наші великі поети виглядали би гарно розпочатими, та все ж незавершеними статуями.

У грецькій давнині перед драматургом ставилось настільки важке завдання, наскільки це тільки було можливо: свобода, якою насолоджуються наші сценічні поети у виборі матеріалу, кількості акторів і багатьох інших речей, виглядала би для аттичного мис-

тецького судді розпустою. Через усе грецьке мистецтво проходить гордий закон, що лише найважче є завданням для вільного чоловіка. Тому авторитет і слава пластичного мистецького творіння дуже залежали від важкості опрацювання, твердості використуваного матеріалу. До особливих складностей, завдяки яким шлях до драматичної слави ніколи не став надто широким, належить обмежена кількість акторів, застосування хору, обмежене коло мітів і передусім та чеснота п'ятиборців – необхідність, як поет і музикант, бути обдарованим в оркестриці її режисурі, врешті, як актор – у продуктивності. Рятівним якорем для наших драматичних поетів завжди є повизна, а отже – цікаве в їхньому матеріалі, який вони обрали для своєї драми. Вони мислять подібно до італійських імпровізаторів, котрі розповідають нову історію до її кульмінаційного моменту і до найбільшого загострення напруження, а тоді переконані, що вже ніхто не піде від них перед закінченням. Утримування до кінця з допомогою привабливості цікавого було чимось нечуваним у грецькій трагедії: матеріали їхніх шелеврів були добре знані й у ліричній та епічній формах відомі слухачам із дитинства. Героїчним вчинком було вже викликати справжнє співчуття до Ореста й Еліпа, – та якими обмеженими, якими довільно звуженими були засоби, які можна було вживати для збудження цього співчуття! Тут передусім береться до уваги хор, який для античного поета був таким самим важливим, як для французького трагіка шляхетні персони, котрі мали свої місця з обох боків сцени та перетворювали театральний кін на такі собі князівські передпокої. Як французький трагік із люб'язності до цього дивного, залученого та водночас бездіяльного «хору» не мав права міняти декорації, як відповідно до нього моделювалися на сцені мова та жести, так і античний хор вимагав для всього дійства кожної драми публічності дії, відкритого простору як місця дії трагедії. Це надто відважна вимога: адже трагічний вчинок і підготовка до нього зазвичай відбуваються не на вулиці, а найкраще зростають у прихованості. Усе публічно, все під яскравим світлом, усе у присутності хору – це була жорстка вимога. І цю вимогу не висловив хтось, виходячи з якоїсь естетичної винахідливості – швидше за все цієї

ДВІ ПУБЛІЧНІ ДОПОВІДІ... ДОПОВІДЬ І

сходинок було досягнуто у тривалому процесі розвитку драми, й цієї вимоги почали дотримуватися з інстинктивним чуттям, що тут неабиякий геній має вирішити неабияке завдання. Адже ж відомо, що трагедія первинно була нічим іншим, як великим хоровим співом, а це історичне знання і справді дає ключ до тієї дивовижної проблеми. Головна та загальна дія античної трагедії ґрунтувалась у найкращі часи все ще на хорі: він був тим чинником, із яким слід було рахуватися насамперед, який не можна було залишити осторонь. На сходинок, на якій перебувала драма, приблизно від Есхіла до Евріпіда, хор був витіснений рівно настільки, щоби він міг лише надавати загального забарвлення. Ще один крок далі – і сцена вже запаувала над оркестрою, колонія – над материнським містом; діалектика сценічних персонажів і їхні окремі співи виступили наперед і здолали чинне до того часу хоро-музичне загальне враження. Цей крок було зроблено, і його сучасник, Арістотель, зафіксував це у відомому, надто заплутаному визначенні, яке взагалі не влучило в сутність Есхілової драми.

Тож при створенні начерку драматичного поетичного твору першою думкою мусить бути вигадування групи чоловіків і жінок, котрі тісно пов'язані з дійовими особами, а далі слід шукати приводи, завдяки яким міг би пробитися масовий лірично-музичний настрій. Поет, а разом із ним і атенська публіка, в певній мірі дивився на сценічних персонажів із хору, – ми ж, хто володіє лише libretto, дивимося на хор зі сцени. Значення цього не вичерпується алегорією. Коли Шлегель називає хор «ідеальним глядачем», то він хоче сказати лише те, що поет тим способом, яким схоплює події хор, дає нам зрозуміти те, як, за його бажанням, має розуміти їх глядач. Але цим самим правильно підкреслено таки лише один бік: передусім важливим є те, що актор, котрий зображає героя, через хор, так як його почуття – через музичну тростину, в колосальному побільшенні крокує до глядача. Як сукупність багатьох персонажів хор усе-таки музично не представляє жодної маси, а лише нечувану, обдаровану надприродними легенями окрему істоту. Тут не місце вказувати на те, яка етична думка лежить в унісонній хоровій музиці греків: остання утворює найсильнішу проти-

лежність до християнського музичного розвитку, в якому гармонія, той справжній символ більшості, тривалий час настільки домінувала, що мелодія була майже придушена і мусила бути наново відкритою. Хор є тим, хто приписав межі опроявлюваній у трагедії постичній фантазії: релігійний хоровий танок із його святковим анданте обмежував зазвичай такий запальний винахідницький дух поета; тоді як англійська трагедія з її фантастичним реалізмом, без такої перепони, поводить ся значно несамовитіше, діонісійніше, та все-таки насправді тужливіше, приблизно так, як алегро Беттовсена. Те, що хор мав кілька великих нагод для лірично-патетичного виголошення, є, власне, найважливішим положенням в економії давньої драми. Та цього можна легко досягнути також у пайкоротшій частині саги, – і тому тут цілком відсутнє все заплутане, все інтриганське, все витончене та штучно комбіноване, коротко: все те, що складає характер саме модерної трагедії. В античній музичній драмі не було нічого, що мусило би вираховуватися: навіть і хитрість окремих мітичних героїв має в собі щось просто-чесне само по собі. Ніколи, навіть і в Еврпіда, сутність акторської гри не перетворювалася на шахову, тоді як риси шахової гри стали головними в так званій новітній комедії. Тому окремі драми давніх подібні, за їхньою простою будовою, до *сдиного* акту наших трагедій, і найбільше – до п'ятого акту, який короткими швидкими кроками веде до катастрофи. Французька класична трагедія, оскільки вона свій зразок, грецьку музичну драму, знала тільки як *libretto*, з уведенням хору потрапила в незручне становище та мусила прийняти в себе цілком новий елемент, аби лише наповнити приписані Горациєм 5 актів, – цим баластом, без якого та місцевська форма не наважувалася вийти в море, була інтрига, тобто загадка для розуму та місце притлумлення *малих*, по суті нетрагічних пристрастей, через що її характер значно наблизився до нової аттичної комедії. Давня трагедія була порівняно з нею бідною на дію та напруження; можна навіть сказати, що на її ранніх шаблях розвитку важливим було не діяння *δράσθαι*, а страждання *πάσχειν*. Дія додалася тоді, коли виник діалог, і всі справжні та серйозні вчинки не показувалися на відкритій сцені навіть у час найвишого

розквіту драми. Первісно трагедія не була нічим іншим, як об'єктивною лірикою, піснею, співаною зі стану певних мітичних істот і до того ж – у їхніх костюмах. Спершу мусив сам дитирамбічний хор із перевдягнених на сатирів і силенів чоловіків дати зрозуміти, що саме привело його в таке збудження: він указував на легко зрозумілу для слухачів рису з історії боротьби та страждань Діоніса. Пізніше вводилося саме божество, з подвійною метою: з одного боку, щоб особисто розповісти про власні пригоди, в яких воно є собою та через які воно збуджує свій почет до жвавої участі. З іншого боку, під час тих пристрасних хорових співів Діоніс є певним чином живим образом, живою статуєю бога: і справді, античний актор має в собі щось від Камінного Гостя Моцарта. Один новіший музичний письменник робить стосовно цього таке слушне зауваження: «У нашому перебраному акторі, – каже він, – перед нами виступає природна людина, тоді як перед греками у трагічній масці виступала мистецька, якщо хочете – героїчно-стилізована людина. Наші глибокі сцени, на яких часто групуються до ста осіб, перетворюють вистави на барвисті *картини*, живі настільки, наскільки це лише можливо. Вузька антична сцена з близько підсунутою задньою стіною перетворювала тих небагатьох фігур, котрі розмірено рухалися, на живі барельєфи, живі мармурові картини храмового фронтона. Якби якесь чудо вдихнуло життя в ті мармурові статуї представлені на фронтоні Партенону суперечки між Атеною та Посейдоном, то вони би, напевно, розмовляли мовою Софокла».

528

Я повертаюся до вже раніше проголошеного погляду, що у грецькій драмі акцент лежить на стражданні, а не на діянні. – тепер буде легше зрозуміти, чому я вважаю, що ми є, *швидше за все*, несправедливими щодо Есхіла та Софокла, що ми їх по-справжньому і не *знаємо*. Адже ми не маємо жодного масштабу, щоби проконтролювати судження аттичної публіки про якесь поетичне творіння, бо не знаємо або ж знаємо тільки дуже мало про те, як страждання, взагалі емоційне життя в його вибухах було доведено до захопливого враження. Ми некомпетентні стосовно грецької трагедії, бо її головний вплив значним чином ґрунтувався на сле-

менті, який був втрачений для нас, – на музиці. Для відношення музики до давньої драми є чинним те, що Глюк у відомій передмові до його «Альцести» проголошує як вимогу. Музика мала підтримувати поезію, посилювати вираження почуттів і цікавість ситуації, не перериваючи дії, не заважаючи їй непотрібними прикрасами. Вона мала бути для поезії тим, чим є жвавість фарб і вдала суміш тіні та світла для бездоганного і добре побудованого малюнка: вони служать лише для того, щоби оживити фігури, не руйнуючи обрисів. Отож, музику використовували тільки як засіб для досягнення мети: її завданням було перетворити страждання бога та героя на найсильніше співчуття слухачів. Тепер це завдання також має слово, та здійснити його буде значно важче, причому можливо тільки обхідними шляхами. Слово діє спершу на понятійний світ і шойно звільти – на почуття, а досить часто воно навіть узагалі не досягає мети через довжину шляху. Музика ж потрапляє
 529 безпосередньо в серце як справжня, скрізь зрозуміла загальна мова.

Звичайно, ще і зараз ширяться такі уявлення про грецьку музику, неначе вона аж ніяк не була тією загальнозрозумілою мовою, ба більше: означувала вченим шляхом винайдення, із акустичних учень абстрагований, цілком нам чужий світ звуків. Полскуди, наприклад, іще існують упередження, начебто велика терція у грецькій музиці сприймалася як дисонанс. Ми ж мусимо цілком звільнитися від таких уявлень і завжди пам'ятати, що для нашого почуття музика греків значно ближча, ніж музика Середньовіччя. Ті давні композиції, які збереглися до нашого часу, різкою ритмічною будовою дуже нагадують наші народні пісні, – але ж із народної пісні і проросло все античне постичне мистецтво та музика. Хоча чиста інструментальна музика й існує, та в ній проявляється лише віртуозність. Справжній грек почував при ній щось моторошне, щось імпортоване з азійської чужини. Справжня грецька музика – це цілком вокальна музика (природний зв'язок словесної та звукової мови ще не розірвався), і то до такої міри, що поет також обов'язково був композитором власної пісні. Греки інакше і не вивчали пісню, як через спів; але також під час слухання вони відчували глибинну єдність слова та звуку. Ми ж, котрі вирости під впливом модерного мис-

тецького виродження, відокремлення мистецтв, уже майже не спроможні насолоджуватися текстом і музикою водночас. Адже ми звичайлися насолоджуватись окремо: текстом – читаючи (тому-то ми вже не довіряємо судженню, коли слухаємо вірш, споглядаємо драму, а вимагаємо книги) і музикою – слухаючи. Ми вважаємо стерпним навіть абсурдний текст, якщо музика є гарною – щось таке, що грекові видалося би справжнім варварством.

Окрім щойно наголошеної спорідненості поезії та звукового мистецтва, для античної музики характерні ще дві речі: її простота, ба навіть бідність у гармонії, та багатство її ритмічних засобів вираження. Я вже раніше вказував на те, що хоровий спів відрізнявся від сольного тільки кількістю голосів і що лише для супровідних інструментів дозволялося дуже обмежене багатоголосся, тобто гармонія в нашому сенсі. Найпершою вимогою було *розуміння* змісту виконуваної пісні: і якщо людина дійсно зрозуміла Піндарову чи Есхілову хорову пісню з її зухвалими метафорами та мисленнєвими стрибками, то передумовою цього було подиву гідне мистецтво виконання і водночас украй характерна музична акцентуація та ритміка. Поряд із музично-ритмічною *періодичною* будовою, яка рухалася суворо паралельно з текстом, з іншого боку йшла – як крайній засіб вираження, як танцювальний рух – оркестрика. В еволюції хоревтів, яка, на широкій площині оркестри, вимальовувалась перед очима глядачів наче арабеска, відчувалась, у певній мірі, опрорявлена музика. Коли музика посилювала дію поезії, оркестрика пояснювала музику. Таким чином, для поета, звукового поета, водночас постало ще і завдання бути продуктивним балетмейстером.

Тут слід сказати ще одне слово про межі музики у драмі. Глибше значення цих меж, як Ахїллові п'яти античної музичної драми, з яких починається процес розкладу, сьогодні не буду роз'яснювати, оскільки маю на меті обговорити занепад античної трагедії і цим самим також щойно зачеплений пункт у моїй наступній доповіді. Тут буде достатнім лише такий факт: не все, що було написано, могло співатися, й іноді, як і в нашій мелодрамі, промовлялося під супровід інструментальної музики. Але те промовляння ми завжди маємо уявляти собі як напівречитатив, тож властиве йому

531 гудіння не вносило жодного дуалізму в музичну драму, ба більше: домінування музики стало впливовим навіть у мові. Певне відлуння цього речитативного тону присутнє в так званому лекційному тоні, з яким у католицькій церкві виголошують Євангелія, Послання, деякі молитви. «Читаючи, священник при знаках пунктуації та закінченнях речень робить певну зміну голосу, чим гарантується виразність промови та водночас уникається монотонності. Але у важливі моменти священнодійства голос духівника здійснюється. *Pater noster*, *Präfation*, благословення стають декламаційним співом». Та й загалом, ритуал *Hochamt* багато в чому нагадує грецьку драму, тільки що у Греції все було значно світліше, сонячніше й узаталі гарніше, а також водночас менш заглиблено та безтієї загадкової нескінченної символіки християнської Церкви.

Тут, вельмишановне зібрання, я підійшов до завершення. Перед тим я порівняв творця античної музичної драми з пентатлосом, п'ятиборцем; інший образ наблизить до нас значення такого музично-драматичного п'ятиборця для всього давнього мистецтва. Для історії античного вбрання Есхіл мав надзвичайне значення завдяки тому, що він увів вільне спадання складок, витонченість, розкіш і вишуканість головного олягу, тоді як до нього греки були варварами щодо їхнього вбрання і не знали того вільного спадання складок. Грецька музична драма для всього давнього мистецтва є тим вільним спаданням складок: із нею було подолано все невольне, все ізольоване в окремих мистецтвах, – під час спільного жертвового свята співаються гімни красі *та* – водночас – відвазі. Пов'язаність, але все ж граційність; різноманітність, але все ж єдність; численність мистецтв у найвищій діяльності, але все-таки *одне* мистецьке творіння – це і є антична музична драма. А хто при її вигляді згадає ідеал нинішнього реформатора мистецтв, той водночас муситиме зізнатися собі, що те мистецьке творіння майбутнього є аж ніяк не осяйною, а все ж оманливою фата-морганою: те, що ми сподіваємося від майбутнього, вже було колись дійсністю – в тому, більш ніж двохтисячолітньому минулому.

Друга доповідь СОКРАТ І ТРАГЕДІЯ

Грецька трагедія загинула інакше, ніж усі давніші споріднені з нею роди мистецтва: вона пішла з життя трагічно, тоді як усі інші спочили найкращою смертю. Якщо взагалі щасливому природному стану відповідає те, щоби видихнути життя, маючи прекрасних напалків і без агонії, то скін тих давніх родів мистецтва показує нам такий ідеальний світ: вони тихо відходять у небуття, тоді коли гарне потомство вже могутньо підносить угору голову. Зі смертю ж грецької трагедії виникла жахлива, всюди глибоко відчутна пустка: говорили, що зникла навіть поезія, а захирілих висхлих епігонів із насмішкою посиляли до Гадеса, щоби вони там наїлися крихт колишніх майстрів. Була відчутною, за словами Арістофана, така глибинно-гаряча туга за останнім із тих великих мертвих, неначе когось охоплював рантowo-сильний голод на кислу капусту. Але коли все ж таки розцвів новий рід мистецтва, який шанував трагедію як свою попередницю, тоді з жахом помітили, що він справді має риси своєї матері, але ті, які проявились у її тривалій передсмертній боротьбі. Ця передсмертна боротьба трагедії зветься Евріпідом, а той пізніший рід мистецтва відомий як новітня аттична комедія. У ній продовжувала жити вироджена постать трагедії – як пам'ятник її нагло виснажливого та важкого скону.

Відомо, яку надзвичайну шану мав Евріпід у постів новітньої аттичної комедії. Один із найіменитіших, Філемон, заявив, що пегайно би повісився, щоб у підземному світі побачити Евріпіда – за умови, що він був би переконаний у тому, що покійник усе це при своєму розумі. Але те, що спільного має Евріпід із Менандром і Філемоном та що для останніх було таким вартим наслідування, можна найкоротше підсумувати формулою: вони вивели глядача

на сцену. До Евріпіда персонажами сцени були героїчно стилізовані люди, в постаті яких можна було відразу помітити їхнє походження від богів і напівбогів найдавнішої трагедії. Глядач бачив у них ідеальне грецьке минуле та завдяки цьому дійсність усього того, що в піднесенні моменти жило також і в його душі. З Евріпідом на сцену вдерся глядач, людина з дійсності буденного життя. Дзеркало, яке раніше відбивало тільки риси величі та сміливості, стало точнішим і тому – більш простацьким. Розкішне вбрання стало певним чином прозорішим, маска – напівмаскою: виразно проявилися форми буденності. Той справді типовий образ елліна, образ Одиссея, Есхіл підніс до величного, хитро-цляхетного характеру Прометея: під руками новіших поетів ця роль знизилася до ролі добросердно-хитруватого домашнього раба, котрий так часто стоїть у центрі всієї драми як зухвалий інтриган. Те, що Евріпід, у «Жабах» Арістофана, вважає своєю заслугою, а саме що він водяним лікуванням розбавив трагічне мистецтво мергелем і зменшив його вагу – це стосується насамперед фігур героїв: глядач бачив і чув на Евріпідовій сцені головно свого двійника, хоч і загорнутого в розкішний одяг риторики. Ідеальність закрилась у слові й утекла з думки. Та саме тут ми торкаємося яскравого і помітного боку Евріпідового нововведення: в нього народ навчився говорити; він сам вихваляється цим у змаганні з Есхілом: завдяки йому народ вмів

до віршів прикладать
 ліпійки й кутоміри,
 Дивитись, думать, розуміть,
 кохати, удавати,
 підозрювати, міркувать про все.

Завдяки йому розв'язався язик у новітньої комедії, тоді коли до Евріпіда не знали, як можна зробити так, аби буденність пристойно розмовляла на сцені. Міщанський середній клас, на який Евріпід покладав усі свої політичні сподівання, зловив тепер право слова, тоді як до того часу мовними вчителями були у трагедії напівбог, а в комедії – п'яний сатир чи напівбог.

Звичайні справи в драму ввів, все,
чим живемо й дишем,
Що кожен перевірить міг. І, все
збагнувши, кожен
Міг викривить помилки мої.

Так, він вихвалявся:

Аякже, учнів я своїх
Навчив помислити й про це,
В мистецтво розум я завів
І міркування, щоб усі
Могли розглянути як слід
Діла й громадські, і свої
І їм надати кращий лад,
Допитуючись – як це так?
А де ж воно? Хто взяв його?

У такий спосіб підготовлена та просвічена маса була тим, із чого народилася новітня комедія, та драматична шахова гра з її безмежною радістю від хитрих вигівок. Для цієї новітньої комедії Евріпід став у певній мірі хоровим учителем, – тільки що цього разу слід було навчати хор *слухачів*. Як тільки вони спроматалися співати по-евріпідівськи, починалася драма паничів-боржників, легковажно-добросердних старих, гетер Коцебу, прометеївських домашніх рабів. А Евріпіда, цього хорового вчителя, невпинно вихваляли і навіть були готові вбити себе, щоби навчитись у нього ще більшого, якби не знали, що трагічні поети такі самі мертві, як і трагедія. Та з нею еллін утратив віру у своє безсмертя, не лише віру в ідеальне минуле, але й віру в ідеальне майбутнє. Слова відомого могильного напису: «Старим – став легковажним і химерним», – справедливі і щодо старечого еллінізму. Мить і жарт стали його найвищими божествами, а п'ятий стан, раби, приходить тепер до панування, принаймні у способі думання.

При такому ретроспективному баченні можна легко піддатися спокусі висунути проти Евріпіда як позірною народного слокусника несправедливі, проте гарячі обвинувачення і, можливо, за-

кінчити їх такими Есхіловими словами: «Яке лише зло *не* веде себе від нього?» Та які би погані впливи ми не виводили від нього, слід завжди пам'ятати, що Евріпід керувався найкращими міркуваннями й у величній спосіб пожертвував своє життя ідеалові. У тому, як він боровся зі жакливим злом, яке, вважав він, розпізнав; як він сам один могутністю свого таланту і життя опирається цьому злу, ще раз проявляється героїчний дух давнього маратонського часу. Можна навіть сказати, що в Евріпіда поет став напівбогом, після того як він вигнав його з трагедії. А тим жакливим злом, яке він вважав, що розпізнав, супроти якого він так героїчно боровся, був занепад музичної драми. Але де Евріпід побачив занепад музичної драми? У трагедії Есхіла та Софокла, його старших сучасників. Це дуже дивно. Чи він бува не помилюся? Чи не був він несправедливим щодо Есхіла та Софокла? Чи не була, ймовірно, його реакція проти гаданого занепаду початком кінця? Усі ці запитання миттєво постають перед нами.

Евріпід був самотнім мислителем, узагалі не подобався панівній толі масі, в якій він викликав сумніви як непривітний дивак. Щастя було до нього таким самим мало прихильним, як і маса, й оскільки для трагедійного поета того часу саме маса гарантувала щастя, то стає зрозуміло, чому він за життя здобув так мало – тільки честь трагічної перемоги. Що ж так гнало обдарованого поета супроти загальної течії? Що збило його зі шляху, на якій стали такі мужі, як Есхіл і Софокл, і над яким сяяло сонце народної прихильності? Одне-єдине – саме та віра в занепад музичної драми. А її він набув на глядацьких лавах театру. Тривалий час він надзвичайно прискіпливо спостерігав, яке провалля відкривається між трагедією та атенською публікою. Те, що для поета було найвищим і найважчим, глядач сприймав не як таке, а як щось байдуже. Щось випадкове, взагалі не наголошене постом, мало на масу раптово дію. Розмірковуючи про це розходження між поетичним наміром і дією, він поступово прийшов до мистецької форми, головним законом якої було: «Все мусить бути зрозумілим, аби все можна було зрозуміти». Тепер усе окреме було приведене до суддівського стільця цієї раціоналістичної естетики: передусім міт, головні пер-

сонажі, драматургічна побудова, хорова музика, а наостанок і най-
 рішучіше – мова. Те, що ми порівняно зі Софокловою трагедією
 так часто мусимо сприймати в Евріпіда як брак поетичності та
 крок назад, є результатом того енергійного критичного процесу,
 тієї відчайдушно зрозумілості. Можна було би сказати, що тут не- 538
 ред нами приклад того, як рецензент може стати поетом. Тільки
 щодо слова «рецензент» не можна керуватися враженнями тих
 слабких нахабних істот, котрі напій нинішній публіці взагалі не
 дають слова у справах мистецтва. Евріпід же намагався зробити
 краще, ніж ті, оціновані ним поети; і хто не може так, як він, слово
 підтвердити вчинком, той має мале право на те, щоби публічно
 здійсмати критичний галас. Я хочу чи можу навести тут лише один
 приклад тієї продуктивної критики, хоча, власне, було би необ-
 хідно показати той аспект у всіх диференціях Евріпідової драми.
 Ніщо не може більше суперечити нащій сценічній техніці, як *пролог*
 у Евріпіда. Те, що окремих персонаж, божество чи герой у своєму
 виступі на початку вистави розповідає, ким він є, що передує дії,
 що дотепер трапилось, навіть що відбудеться впродовж вистави,
 модерний театральний поет означив би як зумисну відмову від
 ефекту напруження. Адже ж відомо все, що сталося, що станеться!
 Хто захоче дочекатися кінця? Евріпід же рефлектував зовсім іна-
 кше. Дія античної трагедії ніколи не ґрунтувалася на напруженні,
 на збудливій непевності щодо того, що ж станеться тепер, а пере-
 дусім на тих великих, широко побудованих патетичних сценах, у
 яких знову звучав головний музичний характер діонісійного ди-
 тирамбу. Але тим, що найбільше утруднює насолоду від таких сцен,
 є відсутня ланка, прогалина у плетиві передісторії: доки слухач
 іще мусить вираховувати, який сенс має та чи інша особа, той чи
 інший вчинок, доти неможливе повне занурення у страждання та
 діяння головного героя, трагічне співпереживання. В Есхіло-Со-
 фокловій трагедії це було влаштовано переважно дуже майстерно
 через те, що в перших сценах глядачеві нібито вицалково вклада-
 ли до рук усі ті необхідні для розуміння нитки; навіть і в цій ролі 539
 виявлялася та пляхетна майстерність, яка пеначе маскує необхід-
 не, формальне. Та все ж Евріпід, здавалося, помітив, що глядач під

час тих перших сцен охопленій дивним неспокоєм, вираховуючи рівняння передісторії, та що для нього втрачається поетична краса експозиції. Тому він написав пролог як програму, який декламувала надійна особа, божество. Тепер він міг вільніше вибудовувати навіть міг, тому що пролог усував будь-який сумнів щодо його побудови міту. Охопленій піднесеним почуттям цієї його драматургічної переваги, в Арістофанових «Жабах» Евріпід закидає Есхілові:

Звернусь раніше до твоїх прологів я,
Щоб першими критично дослідити нам
Частину першу тих трагедій вславлених –
Хід дії невиразно в них показано.

Але те, що стосується прологу, зачіпає також і горезвісний *deus ex machina*: він показує програму майбутнього так, як пролог – минулого. Між епічним попереднім оглядом і поглядом на майбутнє лежать драматично-лірична дійсність і сьогодення.

Евріпід – перший драматург, який дотримується свідомої естетики. Він зумисне шукає найзрозуміліше: його герої є справді такими, як вони говорять. Але вони також виказують себе повністю, тоді як Есхіло-Софоклові характери значно глибші та повніші, ніж їхні слова: власне, вони лише бурмочуть про себе. Евріпід створює ностаті, водночас розкладаючи їх: для його анатомії в них уже немає нічого прихованого. Коли Софокл сказав про Есхіла, що той чинить правильно, але несвідомо, то Евріпід, напевно, думав би про нього, що він чинить неправильно, *тому що* несвідомо. Те, що Софокл порівняно з Есхілом *знав* більше та завдяки чому він набув переваги, не було чимось, що би лежало поза цариною *технічних* прийомів; жоден поет давнини за винятком Евріпіда не був здатний правдиво показати своє найкраще з допомогою естетичних обґрунтувань. Алже чудовим у всьому тому розвитку грецького мистецтва є саме те, що поняття, свідомість, теорія ще не дійшли до висловлення і що все, чого учень міг навчитись у майстра, стосувалося тільки техніки. Тож тим, що, наприклад, Торвальсеніві надає того античного вигляду, є те, що він мало

рефлектував, погано говорив та писав і що справжня мистецька мудрість не ввійшла в його свідомість.

Евріпід же огорнутий властивим для модерних митців заломленим мерехтливим світінням: його майже негрецький мистецький характер можна найшвидше охопити поняттям *сократизму*. «Усе мусить бути свідомим, аби бути гарним», – ось Евріпідів паралельний вислів до Сократового: «Все мусить бути свідомим, аби бути добрим». Евріпід є поетом сократичного раціоналізму.

У грецькій давнині існувало відчуття єдності обох імен, Сократа й Евріпіда. Широко розповсюдженою думкою в Атонах була та, що Сократ допомагає Евріпідові поетизувати, звідки таки можна зробити висновок про те, наскільки тонко відчували сократизм в Евріпідовій трагедії. Прибічники «доброго старого» часу зазвичай називали на одному подиху імена Сократа й Евріпіда як звабників народу. Збереглися також свідчення про те, що Сократ утримувався від відвідування трагедій і з'являвся серед глядачів лише тоді, коли ставився новий твір Евріпіда. У глибшому сенсі по-сусієськи з'являються обидва імені у відомому вислові дельфійського оракула, який так визначально впливав на все життя розуміння Сократа. Вислів дельфійського бога про те, що Сократ є наймудрішим посеред людей, містив водночас присуд, що Евріпідові належить друге місце у змаганні за мудрість.

Відомо, як недовірно спочатку сприйняв Сократ слова бога. Щоби побачити, чи той був правий, він відвідує державців, промовців, поетів і митців, аби дізнатися, чи не знайде когось, хто був би мудрішим за нього. Скрізь він знаходить підтвердження слів бога: він бачить найзнаменитіших мужів свого часу, котрі перебувають у полоні оманливої думки щодо себе, та вважає, що вони неправильно усвідомлюють навіть власну діяльність, а займаються нею виключно інстинктивно. «Виключно інстинктивно» – це гасло сократизму. Раціоналізм ніколи не виявляв себе більш наївно, ніж у тій життєвій тенденції Сократа. У нього ніколи не з'являлося сумнівів щодо правильності самої постановки запитання. «Мудрість полягає у знанні» та «ми не знаємо нічого, щоби ми не могли висловити і подати іншим для переконання». Приблизно

такі принципи тієї дивної місіонерської діяльності Сократа, яка мусила зібрати довкола нього хмару найчорнішого невдоволення. І саме тому, що ніхто не був здатний виступити супроти самого принципу всупереч Сократові: адже для цього було необхідне те, чим вони взагалі не володіли – та Сократова перевага в мистецтві бесіди, в діалектиці. Виходячи з безмежно поглибленої германської свідомості, той сократизм виглядає цілком викривленим світом; але слід припустити, що вже поетам і митцям того часу Сократ мусив видаватися принаймні дуже нудним та смішним, особливо коли він при його непродуктивній евристиці ще і претендував на серйозність та гідність божественного покликання. Фанатики логіки нестерпні, як оси. А тепер уявімо собі надзвичайну волю за таким однобоким розумом, найособистішу прасилу незламного характеру при фантастично-привабливій потворності – й тоді стане зрозуміло, що такий великий талант, як Евріпід, саме при серйозності та глибині його мислення тим неunikніше мусив був кинутися на урвистий шлях *свідомої* мистецької творчості. Занепад трагедії, який, здавалося, побачив Евріпід, був сократичною фантасмагорією: оскільки ніхто не міг задовільно перекласти поняттями та словами мудрість давньої мистецької техніки, то Сократ, а з ним і зваблений Евріпід, заперечував ту мудрість. Супроти тієї недоведеної «мудрості» Евріпід виставив сократичний мистецький витвір, що, правда, не під покровом численних акомодаций до панівного мистецького творіння. Пізніше покоління правильно розпізнало, що було оболонкою, а що – осердям: воно відкинуло першу, і плодом мистецького сократизму виявилася своєрідна театральна гра в шахи, вистава-інтрига.

Сократизм зневажав інстинкт, відтак і мистецтво. Він заперечував мудрість саме там, де була її справжня царина. В одному-єдиному випадку сам Сократ визнав силу інстинктивної мудрості, причому в дуже характерний спосіб. В особливих ситуаціях, коли його розум починав хитатися, Сократ знаходив міцну опору завдяки словам чудесного демонічного голосу. Цей голос, приходячи, завжди *відраджує*. Несвідома мудрість подає в цій аномальній людині свій голос для того, щоби то тут, то там чинити *протидію*

свідомому. Також тут виявляється, що насправді Сократ належав до зверненого, поставленого на голову світу. В усіх продуктивних натурах саме несвідоме діє творчо та ствердно, а свідомість поводить критично й відраджує. У нього інстинкт стає критиком, свідомість – творцем.

Сократова зневага до інстинкту спонукала ще й іншого, крім Евріпіда, генія до реформи мистецтва, та ще й більш радикальної. Також і божественний Платон став у цьому пункті жертвою сократизму: він, котрий у дотеперішньому мистецтві бачив лише наслідування видимих образів, зараховував також і «піднесну та високо прославлявану» трагедію – за його словами – до облесних мистецтв, які зазвичай показують лише приємне, улюблене чуттям вільній природі, а не те неприємне, яке водночас корисне. Тож він зумисно ставить трагічне мистецтво в один ряд із мистецтвом прибирання та куховарення. Для поміркованої душі неприйнятне таке різноманітне і барвисте мистецтво, а для вразливої та чутливої воно є небезпечним гноєм – достатня підстава для того, щоби трагедійних поетів вигнати з ідеальної держави. Загалом, на його думку, мистецтво належить до зайвини в державі, разом із няньками, прибиральницями, перукарями та кондитерами. Навмісно грубий і безоглядний осуд мистецтва має у Платона шість патологічних: він, котрий піднявся до такого бачення в ненависті до власної плоті, він, котрий розтонтав власними ногами свою глибоко мистецьку природу на користь сократизму, зраджує грубістю тих вироків, що найглибша рана його сутності все ще не зарубцювалася. До справжньої творчої здатності поета Платон ставиться переважно лише іронічно тому, що це не є свідомим поглядом у сутність речей, і прирівнює її до таланту ворожбитів і тлумачів знаків. Поет не здатен поетизувати, поки він не перейде у стан захвату і нестями й допоки в ньому все ще залишається якась розсудливість. Цьому «нерозсудливому» митцеві Платон протиставляє образ істинного митця, філософського, та дає недвозначно зрозуміти, що він є тим одним-єдиним, хто досягнув цього ідеалу та чий діалог можуть читатися в ідеальній державі. Але сутністю Платонового мистецького творіння, діалогу, є створена на основі суміші всіх наявних

543

форм і стилів безформність і безстильність. Передусім же нове мистецьке творіння не повинно було містити в собі того, що, на думку Платона, було головною вадою давнини: воно не повинно було бути наслідуванням видимого образу, тобто, згідно зі звичайним розумінням, для платонівського діалогу не повинно було існувати нічого природно-дійсного, що наслідувалося би. Так він ширяє між усіма родами мистецтва, між прозою та поезією, оповіданням, лірикою, драмою, порушуючи також суворий давніший закон єдності стилістично-мовної форми. Ще більшого викривлення сократизм знає у кінчних письменників: вони ніби намагаються в якомога більшій строкатості стилю, в хитанні між прозовими та метричними формами віддзеркалити силенову зовнішність Сократа, його ракоподібні очі, товсті губи та відвисле черево.

Хто, з огляду на надто далекосяжні, тут лише побіжно зачеплені немистецькі впливи сократизму, не погодиться з Арістофаном, коли в нього хор співає:

Добре, хто біля Сократа
Не сидить у теревенях,
Не забув мистецтва Муз
І трагедії високу
Розуміє ціль і зміст!
Гайнувати час даремно
В балачках високодумних
Та пустому марнослов'ї —
Божевілья явний знак.

Але найглибшим, що можна було сказати супроти Сократа, сказав йому образ зі сну. До Сократа, як він розповідає друзям у в'язниці, приходив один і той самий сон, який завжди говорив йому те саме: «Сократе, займайся музикою!» Та Сократ до останніх днів заспокоював себе гадкою, що його філософування — це найвища музика. Врешті, у в'язниці він, аби цілком полегшити докори сумління, погоджується займатися тією «простою» музикою. Він і справді переспівує віршами ті кілька прозових байок, які він

ДВІ ПУБЛІЧНІ ДОПОВІДІ... ДОПОВІДЬ 2

знав, але все ж я не вірю, що завдяки цим метричним вправам він примирився з музами.

У Сократі втілюється тільки той *один* бік еллінського, та *аполло-нійна ясність*, без жодного чужорідного домішку, він виглядає чистим, прозорим променем світла, як передвісник і гарольд *науки*, 545 яка також народилась у Греції. Проте наука та мистецтво взаємовиключні: з цього погляду, вагомим є те, що Сократ – перший великий еллін, котрий був потворний; власне, все в ньому є символічним. Він батько логіки, яка найрізкіше показує характер чистої науки, він руйнівник музичної драми, яка зібрала в собі проміня всього давнього мистецтва.

Останнім він є у ще значно глибшому сенсі, ніж це можна було дотепер показати. Сократизм старший за Сократа; його руйнівний для мистецтва вплив помітний уже раніше. Притаманний йому елемент діалектики прокрався в музичну драму вже задовго до Сократа й діяв спустошливо у прекрасному тілі. Руйнування почалося з діалогу. Первісно діалог, як відомо, не був властивий для трагедії: діалог розвинувся шойно після появи двох акторів, отож, відносно пізно. Вже до того існував аналог у перемовлянні між героєм і провідником хору; втім, тут, при підпорядкуванні одного іншому, діалектична *суперечка* була неможлива. Та шойно один супроти одного стали два рівноправні головні герої, розпочалося, відповідно до глибоко еллінського потягу, змагання, а саме змагання зі словом і підставою, тоді як залюблений діалог завжди залишався далеким для грецької трагедії. Те змагання апелювало до одного елемента в грудях слухача, елемента, який до того часу був вигнаний зі святкових приміщень драматичних мистецтв як ворожий мистецтву та неависний музам – до «злої» Еріс. Добра ж Еріс уже здавна панувала в усіх музичних діях і у трагедії привела трьох поетів-конкурентів на суд народного зібрання. Та коли відображення словесних суперечок зі судівської зали пробралось також і у трагедію, тоді вперше постав дуалізм у сутності та впливі музичної драми. Відтепер існували частини трагедії, в яких 546 співстраждання відступило назад, перед безмежною радістю від дзвінкої збройної гри діалектики. Герой драми не мав права зазна-

ти поразки, тож він мусив стати тепер також і героєм *слова*. Процес, який розпочався в так званій «стихомитії», продовжився та просочився також і в довщі промови головного актора. Поступово всі персонажі починають говорити з такою дотепністю, ясністю і прозорістю, що в нас при читанні Софоклової трагедії справді виникає приголомшливе загальне враження. Нам видається, що всі ці фігури загинули не від трагічного, а від перерозвитку логічного. Тільки порівняймо, наскільки по-іншому розгортається діалог героїв Шекспіра: над усім їхнім думанням, припущанням і висновуванням простяглася якась музична краса та глибина, тоді як у пізнішій грецькій трагедії панує доволі сумнівний дуалізм стилю: тут – влада музики, там – діалектики. Остання пробивається все сильніше, аж доки не береться говорити вирішальне слово в побудові всієї драми. Процес закінчується виставою-інтригою: щойно цим було повністю подолано той дуалізм – унаслідок цілковитого знищення одного з борців, музики.

При цьому дуже важливим є те, що цей процес закінчується *комедією*, тоді як розпочався – трагедією. Трагедія, яка постала з глибокого джерела співстраждання, є, за її суттю, *песимістичною*. Існування в ній є чимось жахливим, людина – чимось доволі безглуздом. Герой трагедії утверджує себе не у боротьбі проти долі, як уявляє новітня естетика, так само мало він страждає за те, що заслужив. Ба більше, сліпий і зі зав'язаними очима, він кидається у власне нещастя: і його безутішні, але шляхетні жести, з якими він зупиняється перед цим щойно пізнаним світом жахів, яtringь нашу душу, наче тернина. Діалектика ж в основі її сутності *оптимістична*: вона вірить у причину та наслідок і відтак у необхідну співмірність провини та покарання, чесноти і щастя; її рівняння мусять розв'язуватися без залишку; вона заперечує все, що не може розкласти понятійно. Діалектика невпинно досягає своєї мети, кожне закінчення є її тріумфом, ясністю і свідомістю, і лише в них вона може дихати. Коли цей елемент проникає у трагедію, тоді постає дуалізм, як між ніччю та днем, музикою та математикою. Герой, котрий мусить захищати свої вчинки підставою та протилежною підставою, ризикує позбутися нашого співчуття: адже нещастя,

яке пізніше його таки спіткає, виявляє тільки те, що він десь про-
рахувався. Нещастя ж, спричинене помилками обрахування, є вже
радіше мотивом комедії. Коли радість від діалектики розклала тра-
гедію, постала повітряна комедія з її невпинним тріумфом хитрощів
і підступу.

Сократична свідомість і її оптимістична віра в необхідне по-
єднання чесноти зі знанням, щастя – з чеснотою мала у багатьох
Евріпідових виставах такий вплив, що наприкінці відкривається
цілком латинна подальша екзистенція, переважно з одруженням.
Як тільки на машині з'являється бог, ми помічаємо, що за маскою
ховається Сократ, який на своїх терезах намагається привести в
рівновагу щастя і чесноту. Кожен знає вислови Сократа: «Чеснота
є знанням; грішать лише від незнання; добродішній є щасливим».
У цих трьох основних формах оптимізму криється смерть песні-
містичної трагедії. Уже задовго до Евріпіда ці погляди працювали
над знищенням трагедії. Якщо чеснота є знанням, тоді добродіш-
ний герой мусить бути діалектиком. При надзвичайній пласкості
й убогості етичного, цілком нерозвинутого мислення герой, кот-
рий етично діалектизує, надто часто виглядає гарольдом мораль-
ної тривіальності й філістерства. Необхідно лише мати мужність,
аби зізнатись у цьому перед самим собою, необхідно визнати, вже
взагалі не говорячи про Евріпіда, що також і найвищі постаті Со-
фоклової трагедії, Антігона, Електра, Едіп, іноді переходять на
цілком нестерпно-тривіальні ходи думок і що драматичні харак-
тери повсюдно гарніші та величніші, ніж їхнє опросявлення у сло-
вах. Незрівнянно схвальнішим, із цього погляду, мусить бути наш
присуд стосовно давнішої Есхілової трагедії: задля цього Есхіл не-
свідомо й створив усе найкраще. Ми ж маємо в мові та змалюванні
характерів Шекспіра непохитну точку опори для таких порівнянь.
У нього можна знайти таку етичну мудрість, що супроти неї со-
кратизм виглядає дещо нахабним і зухвалим.

У моїй останній доповіді я свідомо лише небагато сказав про
межі музики у грецькій музичній драмі: у зв'язку з цим розглядом
стає зрозумілим, чому межі музики в музичній драмі я називав не-
безпечними пунктами, з яких почався процес її розкладу. Трагедія

548

загинула від оптимістичної діалектики й етики: це говорить лише те, що музична драма загинула від нестачі музики. Сократизм, що проникнув у трагедію, перешкодив у ній тому, щоби музика злилася з діалогом і монологом, хоча в Есхіловій трагедії вона і зробила перші успішні кроки до цього. Ще одним наслідком було те, що гнана в усе тісніші, все вужчі межі музика вже не почувалася затишно у трагедії, розвиваючись вільніше та відважніше поза нею, як абсолютне мистецтво. Смішно, коли під час обідньої учти з'являється якийсь дух – смішно вимагати від такої загадкової, серйозно-чудесної музи, якою є муза трагічної музики, щоби вона співала в судовій залі в перерві між діалектичними сутичками. Відчуваючи цю кумедність, музика у трагедії замовкла, ніби злякавшись власного нечуваного панювання: все рідше вона наважується піднести голос, урешті, вона знічується, вона співає те, що їй не пасує, вона соромиться й узагалі втікає з театральних приміщень. Говорючи неприховано, квітом і найвищою точкою грецької музичної драми є Есхіл у його великий період – до того, як на нього вплинув Софокл; зі Софоклом починається поступовий занепад, аж доки, врешті, Евріпід із його свідомою реакцією супроти Есхілової трагедії зі швидкістю бурі не призвів до її кінця.

Це судження суперечить лише нині поширеній естетиці, й насправді для цього не може бути кращого свідчення, ніж свідчення Арістофана, який, як жоден інший геній, згідно з його вибором, споріднений із Есхілом. Однакове можна розпізнати лише з допомогою однакового.

На завершення одне-єдине запитання. Чи музична драма насправді мертва, назавжди мертва? Чи германець насправді не може поставити поряд із тим зниклим мистецьким витвором минулого нічого іншого, крім «великої опери» – як поряд із Гераклом зазвичай з'являється мавпа? Це серйозне питання нашого мистецтва, і хто, як не германець, розуміє серйозність цього запитання.

ДІОНІСІЙНИЙ СВІТОГЛЯД

Греки, виказуючи потаємне вчептя свого світогляду в їхніх богах і водночас замовчуючи його, устійнили як подвійне джерело свого мистецтва два божества, Аполлона та Діоніса. Ці імена представляють у царині мистецтва стилеві протилежності, які майже завжди йдуть одна поряд із іншою, у взаємній боротьбі, и лише один раз, у момент розквіту еллінської «волі» вони, здавалося, злились у мистецькому витворі аттичної трагедії. А вже у двох станах – *сну та сніжіння* – людина досягає почуття блаженства існування. Гарна видимість сносвіту, в якому кожна людина є цілковитим митцем, – це батько всього образотворчого мистецтва, а також, як ми побачимо, важливої половини поезії. Ми розкошусмо у безпосередньому розумінні образу, всі форми промовляють до нас, немає нічого байдушого та непотрібного. У найвищому житті цієї сної дійсності ми все ще маємо тьмяне враження її *видимості*; лише коли воно зникає, починаються патологічні впливи, в яких сон уже не бадьорить і зникає цілюща природна сила його станів. Але в тих межах є не лише присмні та привітні образи, які ми шукаємо в собі з тією всезрозумілістю: з такою самою радістю ми споглядаємо також і серйозне, сумне, похмуре, тьмяне, але і тут запона видимості мусить залишатись у мерехтливих порухах і повністю не закривати основні форми дійсного. Тож коли сон – це гра окремої людини з дійсним, то мистецтво образотворця (в широкому сенсі) – *гра зі сном*. Статуя як брила мармуру є дуже дійсною, та дійсним статуї як *снообразу* є жива особа бога. Доки статуя ще мерехтить перел очима митця як образ фантазії, доти він іще грає з дійсним: коли ж він цей образ переміщає в мармур, тоді він грає зі сном.

553

Греки, виказуючи потаємне вчептя свого світогляду в їхніх богах і водночас замовчуючи його, устійнили як подвійне джерело свого мистецтва два божества, Аполлона та Діоніса. Ці імена представляють у царині мистецтва стилеві протилежності, які майже завжди йдуть одна поряд із іншою, у взаємній боротьбі, и лише один раз, у момент розквіту еллінської «волі» вони, здавалося, злились у мистецькому витворі аттичної трагедії. А вже у двох станах – *сну та сніжіння* – людина досягає почуття блаженства існування. Гарна видимість сносвіту, в якому кожна людина є цілковитим митцем, – це батько всього образотворчого мистецтва, а також, як ми побачимо, важливої половини поезії. Ми розкошусмо у безпосередньому розумінні образу, всі форми промовляють до нас, немає нічого байдушого та непотрібного. У найвищому житті цієї сної дійсності ми все ще маємо тьмяне враження її *видимості*; лише коли воно зникає, починаються патологічні впливи, в яких сон уже не бадьорить і зникає цілюща природна сила його станів. Але в тих межах є не лише присмні та привітні образи, які ми шукаємо в собі з тією всезрозумілістю: з такою самою радістю ми споглядаємо також і серйозне, сумне, похмуре, тьмяне, але і тут запона видимості мусить залишатись у мерехтливих порухах і повністю не закривати основні форми дійсного. Тож коли сон – це гра окремої людини з дійсним, то мистецтво образотворця (в широкому сенсі) – *гра зі сном*. Статуя як брила мармуру є дуже дійсною, та дійсним статуї як *снообразу* є жива особа бога. Доки статуя ще мерехтить перел очима митця як образ фантазії, доти він іще грає з дійсним: коли ж він цей образ переміщає в мармур, тоді він грає зі сном.

554

У якому ж сенсі *Аполлон* міг стати *мистецьким* богом? Лише як бог снуоявлень. Він цілком «осяйний»: у найглибшому його корені це бог сонця та світла, котрий відкривається у блиску. «Краса» є його елементом: його супроводжує вічна молодість. Але та-

кож і гарна видимість єносвіту є його царством, – вища істина, досконалість цих станів, на противагу певновні зрозумілій денній дійсності, підносять його до рівня пророчого бога, але так само певно – і мистецького бога. Бог гарної вишимості мусить водночас бути богом істинного пізнання. Але та тонка межа, яку не має права переходити єнообраз, аби не мати патологічного впливу, де видимість уже не тільки обманює, але й ошукує, повинна бути такою і в сутності Аполлона: те помірне обмеження, та свобода від надто диких порухів, ті мудрість і спокій бога образотворців. Його око мусить бути «сонячно» спокійним: навіть коли він лютує і невдоволено зиркає, на ньому перебуває осята гарної вишимості.

Діонісійне ж мистецтво ґрунтується на грі зі сп'янінням, із екстазом. Тими двома силами, які наївну природну людину здійсмають до сп'янілого самозабуття, є переважно весняне поривання та наркотичний трунок. Їхній вплив символізує фігура Діоніса. В обох станах порушується *principium individuationis*, суб'єктивне цілком 555 вито зникає перед проламною силою загальнолюдського, та навіть загальноприродного. Діонісійні свята не лише укладають союз людини з людиною, вони також примирюють людину з природою. Добровільно приносить земля дари, миролюбно наближаються найдикіші звірі: пантери і тигри тягнуть завітчаній віз Діоніса. Зникають усі кастові розмежування, які встановили між людьми скрута і сваволя: раб с вільним чоловіком, шляхетний і низькородний об'єднуються в одних і тих самих бахусичних хорах. У все людвіших юрмищах котиться євангеліє «світової гармонії», від місця до місця: у співі й танці виражає себе людина як член вищої, ідеальнішої спільноти – вона розучилася ходити і говорити. Що більше, вона почувається зачарованою, і вона справді стала чимось іншим. Як і тварини говорять, а земля дає молоко та мед, так і з неї лунає щось надприродне. Вона почувається богом, який зазвичай жив лише в силі її уяви, тепер вона відчуває це на собі самій. Що їй тепер до образів і статуй? Людина вже не є митцем, вона стала мистецьким творінням, вона крокує так захоплено та піднесено, як вона бачила, що це роблять боги в її сні. Тут проявляється мистецька сила природи, а вже не людини: тут виминається найшля-

хетніша глина, обгісується найконтровніший мрамур, людина. І ця сформована митцем Діонісом людина вілноситься до природи так, як статуя -- до аполлонійного митця.

Якщо ж тепер сп'яніння є грою природи з людиною, то творчість діонісійного митця є грою зі сп'янінням. Цей стан, якщо його не пережити самому, можна осягнути лише алегорично: це вюсь подібне до того, коли спиш і відчуваєш сон як сон. Так і діонісійний слуга мусить бути сп'янілим і водночас стежити за собою як спостерігач. Не в чергуванні поміркованості та сп'яніння, а в їхньому сусідстві виявляється діонісійна мистецькість. 556

Це сусідство позначає вершину еллістна: первісно лише Аполлон с еллістським мистецьким богом, і його міць була тією силою, яка так приборкала нападника з Азії, Діоніса, що між ними обома стало можливим виникнення найпрекраснішого братерського союзу. Тут ми найлегше розуміємо неймовірний ідеалізм еллістської сутності: природний культ, який в азятів означав найгрубіше вивільнення низьких поривів, пангетерське тваринне життя, яке на певний час руйнує всі соціальні зв'язки, стали у них святом світового звільнення, днем просвітлення. Усі витончені поривання їхньої сутності проявились у цій ідеалізації оргії.

Та еллістство ніколи не перебувало у більшій небезпеці, ніж при бурхливому наближенні нового бога. Знову ж таки, мудрість дельфійського бога ніколи не поставала у кращому світлі. Спершу опираючись, він огорнув потужного супротивника найтоншим плетивом так, що той ледве чи міг помітити, що рухасться в напівув'язненні. Оскільки дельфійське священництво розгадало новий культ у його глибинному впливі на процеси соціальної ренерації та підтримало його відповідно до свого політично-релігійного наміру, оскільки аполлонійний митець із обережною поміркованістю вчився від революційного мистецтва бахусичних служб, урешті, оскільки сезонне панування в дельфійському культівому ладі було розділене між Аполлоном і Діонісом, то обидва боги немовби вийшли переможцями з їхнього змагання: перемир'я на місці боротьби. Хто хоче досить ясно побачити, наскільки потужно аполлонійний елемент відтоді стримує ірраціонально-

надприродне Діоніса, той нехай подумає про те, що в давнішому музичному періоді $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\delta\iota\theta\upsilon\rho\alpha\iota\beta\iota\kappa\omicron\nu$ був водночас $\eta\sigma\upsilon\chi\iota\sigma\tau\iota\kappa\omicron\nu$. Але чим більше зростав аполлонійний мистецький дух, тим вільніше розвивався брат-бог Діоніс: у той самий час, коли перший досягнув довершеного, мовби нерухомого вигляду краси, в час Фідія, другий витлумачував у трагедії світові загадки та світові страхіння і промовляв у трагічній музиці найглибиннішу думку природи, снування «волі» у та над усіма явищами.

Якщо музика є також і аполлонійним мистецтвом, то це, по суті, лише ритм, *образотворча* сила якого була розвинена для зображення аполлонійних станів: музика Аполлона – це архітектура у звуках, до того ж тільки в ледь окреслених звуках, які властиві для кітари. Обережно утримувався на відстані саме той елемент, який визначає характер діонісійної музики, та і музики загалом – приголомшлива міць звуку та цілком незрівнянний світ гармонії. До цієї грек мав надзвичайно витончене чуття, про що ми мусимо зробити висновок зі суворої характеристики *тональних видів*, навіть якщо і потреба у *виконуванні*, насправді присутній гармонії була в них набагато менша, ніж у новітньому світі. У гармонійній послідовності її уже в її аббревіатурі, в так званій мелодії, «воля» проявляється цілком *безпосередньо*, без попереднього входження в явище. Кожен індивід може слугувати алегорією, ніби окремих випадок для загального правила; та діонісійний митець, навпаки, зображатиме сутність проявлюваного *безпосередньо-зрозуміло*: він навіть панує над хаосом волі, яка ще не набула форми, і кожної творчої миті може створити з нього новий світ, *але також і старий* – як відоме явище. В останньому сенсі він є трагічним музикантом.

У діонісійному сп'янінні, в несамовитому пролітанні всіма гаммами душі при наркотичних збудженнях або у вивільненні весняних поривань виявляє себе природа в її найбільшій силі: вона знову об'єднує окремих істот і змушує їх почуватись одним, так що *principium individuationis* виглядає начебто тривалим станом послаблення волі. Чим більш занепаляю є воля, тим швидше розпадається все на окреме, чим самовпевненіше, свавільніше розвинутий індивід, тим слабшим є організм, якому він слугує. Тому в тих ста-

нах неначе пробивається сентиментальна риса волі, «стогін креатури» за втраченим: із найвищої радості лунає зойк жаху, тужливий лемент за втратою, яку неможливо відшкодувати. Пишна природа святкує її сатурналії та водночас і власне свято мертвих. Афекти її священиків надзвичайно дивно перемішані, біль збуджує радість, тріумф вириває з грудей звуки муки. Бог *ὁ λύσιος* усе звільнив од себе, все перетворив. Спів і міміка таких збуджених мас, у яких природа набула голосу та руху, стали для гомерівсько-грецького світу чимось цілком новим і нечуваним; це було для нього чимось орієнтальним, що він мусив спершу приборкати його величезною ритмічною та образною силою, що він і приборкав, як водночас і єгипетський храмовий стиль. То був аполлонійний народ, який закував надмогутній інстинкт у кайдани краси: він запряг у ярмо найнебезпечніші елементи природи, її найдикіших bestій. Ідеалістичну місь еллістичності ми найбільше подивляємо в його одуховленні діонісієвих свят порівняно з тим, що виникло з такого ж джерела в інших народів. Подібні свята прадавні, і їх можна виявити скрізь: найвідоміші – у Вавілоні під назвою сакеїв. Тут упродовж п'яти днів свята розривалися будь-які державні чи соціальні зв'язки, та центр лежав у статевій рознусті, у знищенні кожного сімейства необмеженим гетерством. Прогілежність цього – образ грецького діонісієвого свята, яке Евріпід зображає у «Бахусянках»: із нього струменіє така ж принадність, таке ж музичне сп'яніле преображення, яке Сконас і Праксітель згустили до статуї. Один посланець розповідає, що він в обідню спеку пішов зі стадами до гірських верхівів: це правильний момент і правильне місце, щоби побачити небачене, – зараз Пан спить, зараз небо є 559 нерухомим тлом слави, зараз *цвіте* день. На одному альпійському пасовищі посланець помічає три жіночі хори, учасниці яких хто як розтанувалися на землі, але у пристойних позах: багато жінок сперлися на стовбури ялин; усе дримає. Раптом починає тріумфувати мати Пентея, сон прогнано, всі зірвалися на ноги, зразок шляхетних звичаїв: молоді дівчата і жінки розпускають по плечах кучері, поправляють хутро козулі, якщо ввісні розв'язалися зав'язки та стрічки. Вони оперізуються зміями, які довірливо лижуть їм щокі,

деякі жінки беруть молодих вовків та козуль і годують їх грудьми. Усе прикрашають вінки з плюща та повійки, один удар тирса об скелю – і вода б'є джерелом; удар палицею об ґрунт – і вирує винний струмок. Солодкий мед скапує з гілок, а щойно хтось торкнеться кінчиками пальців землі – проступає сніжно-біле молоко. Це цілком зачарований світ: природа відзначає свято власного примирення з людиною. Міт говорить, що Аполлон знову скріпив пошматованого Діоніса. Це образ по-новому створеного Аполлоном, урятованого з його азійського пошматування Діоніса.

2

Грецьких богів у їхній досконалості, як вони зустрічаються в Гомера, звичайно, не слід розуміти як породження скрути і потреби: таких істот вигадала точно не охоплена страхом душа, – не для того, щоби відвернутися від життя, геніальна фантазія спроектувала навмання її образи. З них промовляє релігія життя, а не обов'язку, чи аскези, чи духовності. Усі ці постаті дихають тріумфом існування, їхній культ супроводжує розкішне життєве почуття. Вони нічого не вимагають: у них обожнюється наявне, незалежно від того, добре воно чи зле. Порівняно зі серйозністю, святістю і суворістю інших релігій грецька перебуває в небезпеці бути недооціненою, як фантастична розвага – коли ми не усвідомимо ту часто не розпізнавану рису найбільшої мудрості, через яку те епікурейське божественне буття раптом виглядає творінням незрівнянного мистецького паролю та майже найвищим творінням. Філософія *народує* тим, що закутий лісовий бог відкриває смертним: «Найкраще – не бути зовсім, а друге краще – швидко померти». Ця сама філософія і утворює тло того світу богів. Грек знав страхіття і жахіття існування, та він прикрив їх, аби могли жити: хрест, захований під трояндами, за символікою Гете. Те осяйне олімпійство досягнуло панування лише тому, що темне володарювання цоїри, яка призначила Ахіллові ранню смерть, а Едінові – мерзенне подружжя, мусило бути схованим за яскравими посталями Зевса, Аполлона, Гермеса й ін. Якби хтось забрав мистецьку *видимість* того *серединного світу*, тоді ми мусили би наслідувати мудрість лісового бога, того

діонісійного супутника. Ця *скрута* була тим, із огляду на цю мистецький геній цього народу створив таких богів. Тому теодицея ніколи не була еллінською проблемою: вони остерігались обтяжувати богів екзистенцією світу, а відтак і відповідальністю за його устрій. Боги також підкорені *суб'єкту*: це свідчення рідкісної мудрості. Бачити своє існування преображенням у дзеркалі та захищатися цим дзеркалом від Медузи – то була геніальна стратегія еллінської «волі», щоб узагалі змогти жити. Адже як міг витримати існування той нескінченно чутливий, яскраво здатний на *страждання* народ, якби йому не відкрилося *те саме*, огорнене вищою славою, в його богах! Той самий порив, що кличе до життя мистецтво як доповнення та довершення існування, яке спонукає до подальшого життя, породив і олімпійський світ, світ краси, спокою, насолоди.

Життя, беручи до уваги вплив такої релігії, розуміється в гомерівському світі як справді вартє прагнення – життя під ясним сонячним сяйвом таких богів. *Біль* гомерівських людей стосується виходу з цього існування, передусім швидкого виходу: коли лемент таки зазвучить, то в ньому йтиметься знову про «коротке життя Ахілла», про швидку зміну людського роду, про зникнення героїчного часу. Для найбільших героїв не є ганебним жадати продовження життя, хоча б і злиденного. Ніколи «воля» не промовляла себе більш відкрито, ніж в еллінстві, навіть лемент стає гімном на його честь. Тому-то модерна людина прає не того часу, в якому вона, здається, чує шілковиту згоду між природою та людиною, тому-то еллінське є паролем для всіх, хто шукає яскравих зразків для свідомого утвердження волі; тому-то, врешті-решт, під руками ласих до насолоди письменників і виникло поняття «еллінська веселість», так що розпусне життя в ліношах зневажливим чином наважується вибачати себе, ба навіть ушановувати словом «грецьке».

При всіх цих уявленнях, заблуканих поміж найшляхетнішим і найпростацькішим, еллінство є надто грубим і просто було взяте та певною мірою сформоване за образом недвозначних, наче однобоких націй (напр., римлян). Усе-таки слід було би припустити потребу в мистецькій видимості навіть у світогляді народу, який, до чого би він не торкався, зазвичай перетворює це на золото.

Справді, ми також зустрічаємось у цьому світогляді, як уже було сказано, зі жахливою ілюзією, тією самою ілюзією, якою так регулярно користується природа для досягнення її мети. Справжню мету приховує марево: ми простягаємо руки до нього, а природа завдяки цій омані досягає тієї мети. У греках воля хотіла бачити себе саму преображеною на мистецьке творіння: щоби прославляти себе, її творіння мусили почуватися гідними прославлення, вони мусили бачити себе у вищій сфері, неначе піднесеними до ідеального, без того щоби цей досконалий світ споглядання діяв як імператив чи закид. Це сфера краси, в якій вони бачать власні віддзеркалення – олімпійців. З цією зброєю еллінська воля боролася проти корелятивного до мистецтва таланту страждання та мудрості страждання. З цієї боротьби, як пам'ятник її *перемоги*, народилася трагедія.

Сп'яніння від страждання та гарний сон мають різні світи богів: перше в усесиллі його сутності проникає в найглибинніші думки природи, воно розпізнає жахливий порив до існування та водночас постійне вмирання всього, що прийшло в існування; витворювані ним боги добрі та погані, подібні до випадковості, вони лякають раптовою посталою планомірністю, вони позбавлені співстраждання та радості від прекрасного. Вони споріднені з істиною і наближаються до поняття: рідко та важко набувають форми постатей. Від їхнього вигляду перетворюєшся на камінь: і як із ними жити? Але цього взагалі не слід робити – це їхнє вчення.

Від цього світу богів, якщо він не може бути повністю прихований, як таємниця, за яку карають, погляд мусить відводитися з допомогою поставленого поряд яскравого породження сну – олімпійського світу: тому жар його барв, чуттєвість його постатей тим сильніші, чим більше дає про себе знати істина або її символ. Але боротьба між істиною та красою не була ніколи більшою, ніж під час втручання діонісійної служби: в ній відкрила себе природа та розповіла про власну таємницю з жахливою ясністю, *тоном*, супроти якого зваблива видимість майже втратила міць. Це джерело витекло з Азії, – та у Греції воно мусило стати потоком, бо тут воно вперше знайшло те, чого йому бракувало в Азії: найтоншу чуттєвість і здатність до страждання, спаровані з найлегшою по-

міркованістю і проникливістю. Як Аполлон урятував еллінство? Новий прибулець переселився у світ гарної видимості, в олімпійський світ: йому в жертву було принесено багато почесей від найшанованіших божеств, як-от Зевса й Аполлона. Так не запобігали ще перед жодним чужинцем – але ж він був таки жахливим чужинцем (*hostis* у будь-якому сенсі), достатньо могутнім, аби розтрошити гостинний дім. Велика революція почалася в усіх життєвих формах: Діоніс проникав усюди, навіть і в мистецтво.

Споглядання, прекрасне, видимість оточують царину аполлонійного мистецтва: це преображений світ ока, яке вві сні, при заплющених повіках, по-мистецькому творить. У цей стан сну хоче нас перенести також і *епос*: ми маємо з розкритими очима нічого не бачити і милуватися внутрішніми образами, до творення яких рансод намагається спокусити нас поняттям. Вплив образотворчих мистецтв досягається тут обхідним шляхом: тоді коли образотворець веде нас із допомогою обтесаного мармуру до побаченої о ним уві сні *живого* бога, так що насправді, як *тѐлос*, уявна постать стає видимою як образотворцеві, так і глядачеві, й перший спонукає останнього до споглядання через *опосередковуючу постать* статуї, – тож епічний поет бачить таку саму живу постать і також хоче показати її іншим. Але він уже не ставить жодної статуї між собою та людьми, – що більше: він розповідає, як та постать виявляє її життя, в русі, звуці, слові, вчинку, він примушує нас пов'язати велику кількість дій із причиною, він силує нас до мистецької композиції. Він досягає мети, коли ми виразно бачимо перед собою постать, чи групу, чи образ, коли він нам перелас той сноподібний стан, спершу створивши ті уявлення. Заклик епосу до *пластичного* творення підтверджує те, наскільки абсолютно різні лірика й епос, оскільки метою першої ніколи не є формування образів. Спільним між обома є тільки щось матеріальне, слово, ще загальніше – поняття: коли ми говоримо про поезію, то не знаходимо в ній жодної категорії, яка була би скоординована з образотворчим мистецтвом і музикою, натомість – конгломінацію двох цілком різних мистецьких засобів, один із яких позначає шлях до образотворчого мистецтва, інший – до музики. – обидва ж вони є лише *шляха-*

ми до творення мистецтва, а не до самих мистецтв. У цьому сенсі, звичайно, малярство та скульптура – це лише мистецькі засоби: справжнє мистецтво є здатністю до творення образів, незалежно від того, чи це до-творення, чи після-творення. На цій загально-людській рисі ґрунтується *культурне значення* мистецтва. Митець, як той, хто силує до мистецтва через мистецький засіб, не може бути водночас поглинальним органом мистецького заняття.

Служіння образам аполлонійної *культури*, незалежно від того, чи вона проявлялась у храмі, у статуї чи в гомерівському епосі, мало піднесену мету в етичній вимозі *міри*, яка існує паралельно з естетичною вимогою краси. Міра, висунута як вимога, можлива тільки тоді, коли міра, межа, вважається *розпізнаваною*. Щоби могли дотриматися наших меж, мусимо їх знати: звідси й аполлонійний заклик *ἠσώθε σεαυτοῖν*. Але дзеркалом, що тільки в ньому міг побачити, тобто розпізнати себе, аполлонійний грек, був олімпійський світ богів: але тут він знову вгледів власну сокровенну сутність огорненою прекрасною видимістю сну. Мірою, під ярмом якої рухався новий світ богів (супроти скинутого світу титанів), була міра краси – межа, якої мав дотримуватися грек, була межею гарної видимості. Але глибинною метою культури, зверненої до видимості й міри, може бути лише завуальювання істини: не-
565 втомному дослідникові *на її* службі вигукували, як і надмогутнього титану, застережне: *μηδὲν ἴσχυι*. У Прометей грецькості було дано приклад того, як надто велика підтримка людського пізнання може мати однаково руйнівні наслідки і для того, хто підтримує, і для тих, кого підтримують. Хто з його мудрістю хоче встояти перед богом, той мусить, як Гесіод, *μέτρον ἔχειν σοφίας*.

До вибудованого та мистецьки захищеного в такий спосіб світу тепер проникнув екстатичний звук діонісійного свята, в якому відкрився весь *надмір* природи, одночасно в радості, стражданні та пізнанні. Усе, що дотепер вважали межею, визначенням міри, тут показало себе мистецькою видимістю: «надмір» виявився істиною. Вперше, в усьому захмелінні надмогутнього почуття, прогрімів демонічно-захопливий народний спів, – чим є супроти цього псалмівний митець Аполлона злише боязко означеними звуками його

квіра? Те, що раніше передавали в поетично-музичних цехах, як у кастах, і водночас утримували на відстані від будь-якого профанного залучення, те, що під примусом аполлонійного генія му-сило триматися на рівні простої архітектоніки – музичний еле-мент, – скинуло тут зі себе всі обмеження: ритміка, яка раніше рухалася тільки найпростішим зигзагом, розпрямила кінцівки для бахусичного танцю: звук залунав, уже не, як раніше, у примарному розрідженні, а в тисячоразовому посиленні маси й у супроводі низь-козвучних духових інструментів. І найпотаємніше сталося: тут з'я-вилася на світ гармонія, яка у своєму русі приводить до безпосеред-нього розуміння волі природи. Тепер в оточенні Діоніса заголосили речі, які лежали в аполлонійному світі майстерно прихованими: все сяйво олімпійських богів зблідло перед мудрістю Сілена. Мистецт-во, яке в його екстатичному сп'янінні промовляло істину, відляка-ло муз мистецтв видимості; в самозабутті діонісійних станів зник індивід із його межами та мірами: незабаром – і присмерк богів. . .

566

Який намір мала воля, що с таки, вренгі, *тією*, котра всупереч власному аполлонійному творінню дозволила пропикнути діоні-сійним елементам?

Він стосувався нового та вищого *духову* існування, народжен-ня *трагічної думки*.

3

Збудженість діонісійного стану з його нищенням зви-чайних перепон і меж існування містить під час тривання *летаргія-*ний елемент, у який занурюється все, пережите в минулому. Таким чином, це провалля забуття відділяє один від одного світи буденної та діонісійної дійсності. Але як тільки та буденна дійсність знову приступає до свідомості, вона сама по собі сприймається з *відразом*: аскетичний настрій, що заперечує волю, – плід тих станів. У думці діонісійне як вищий світовий порядок протиставляється простаць-кому та поганому: грек прагнув абсолютної втечі з цього світу про-вини та долі. Малу втіху містив для нього світ після смерті: його туга сягала вище, далі за богів, він заперечував існування разом із його барвисто-осяйним віддзеркаленням богів. При усвідомленні проки-

дання від сп'яніння скрізь він бачить жаске або ж абсурдне людського буття: йому нудотно. Тепер він розуміє мудрість лісового бога.

Тут досягнуто найнебезпечнішої межі, яку могла дозволити собі еллінська воля з її аполлонійно-оптимістичним головним принципом. Тут вона відразу діяла зі своєю природною цілющою силою, щоби знову передамати той настрій заперечення її засіб – трагічне мистецьке творіння і трагічна ідея. Її наміром аж ніяк не могло бути те, щоби пом'якшити діонісійний стан або взагалі задушити його: пряме подолання було неможливе, а коли й ні, то таки надто небезпечно, адже тоді стриманий елемент, розливаючись, пробивав собі інший шлях, проливаючи в усі життєві судини.

Передусім потрібно було перетворити ті нудотні думки про жаске й абсурдне в існуванні на уявлення, з якими можна було би жити: ними є *піднесене* як мистецьке приборкання жаского та *смішне* як мистецьке розрядження від нудоти абсурдного. Ці переплетені один із одним елементи будуть поєднані в одному мистецькому творінні, яке наслідуює сп'яніння, яке грає зі сп'янінням.

Піднесене та смішне – це крок поза світ гарної видимості, оскільки в обох поняттях відчувається суперечність. З іншого боку, вони аж ніяк не відповідають істині – вони є завуальюванням істини, краса якої хоч і проглядається, та все ж залишається прихованою. Тож у них ми маємо *серединний світ*, між красою та істиною: в ньому можливе поєднання Аполлона з Діонісом. Цей світ відкривається у грі зі сп'янінням, а не в цілковитому поглиненні ним. В акторі ми знову розпізнаємо діонісійну людину, інстинктивного поета, співака, танцівника, але як *награну* діонісійну людину. Вона намагається досягнути свого зразка у трепеті піднесеного або ж у трепеті сміху: вона виходить поза красу й усе ж не шукає істини. Вона зависає посередині між обома. Вона прагне не гарної видимості, але все-таки видимості, не істини – радше *імовірності*. (Символ, знак істини.) Звичайно, спершу актор був не один: адже ж мала зображатися діонісійна маса, народ, – звідси і дитирамбічний хор. Через гру зі сп'янінням мав бути неначе розрядженим від сп'яніння як він сам, так і хор глядачів ловкола нього. З погляду аполлонійного світу, еллінство слід було *лікувати* і

покутувати: Аполлон, справжній бог лікування та покути, врятував грека від ясновидного екстазу та нудоти від існування – через мистецьке творіння трагічно-комічної думки.

Новий мистецький світ, світ піднесеного та смішного, світ «імовірності», ґрунтувався на іншому бого- та світогляді, ніж давніший світ гарної видимості. Пізнання страхіть і абсурдностей існування, порушеного порядку та нерозумної планомірності, взагалі – найжахливішого *страждання* в усій природі зняло запону з майстерно прикритих постатей Моїра й Еріній. Медузи та Горгони: олімпійські боги були в найбільшій небезпеці. У трагічно-комічному мистецькому творінні вони були врятовані тим, що і їх занурено в море піднесеного та смішного: вони перестали бути лише «прекрасними», вони неначе ввібрали в себе той давніший божий лад і його піднесеність. Тепер вони розділилися на дві групи і лише небагато з них зависли посередині, то як піднесені, то як смішні божества. Передусім сам Діоніс набув тієї двоїстої сутності.

На двох типах, на Есхїлі та Софоклі, найкраще показати, як тепер, у трагічний період грецькості, можна було знову жити. Перед першим – як мислителем – піднесене постає передусім у величній справедливості. Людина та бог перебувають у нього в найближчій суб'єктивній спільності: божественне, справедливе, звичаєве та *щасливе* для нього єднісно взаємнопереплетені. На цих терезах зважується окрема істота, людина чи титан. Боги реконструюються згідно з цією нормою справедливості. Так, наприклад, народна віра в демона, який засліплює, спокушає до провини – залишок того прадавнього, скинутого з престолу олімпійськими богами світу, – виправляється тим, що цей демон стає знаряддям у руці Зевса, який справедливо карає. Також позбувається гіркоти прадавня – також чужа олімпійцям – думка про родове прокляття, оскільки в Есхїла не існує жодної *необхідності* близькості для індивіда і кожен може уникнути цього.

Тоді як Есхїл бачить величне у величності олімпійського судочинства, Софокл – дивовижним чином – у величності непроглядності олімпійського судочинства. В усіх пунктах він відтворює народну віру. Незаслуженість жахливої долі здавалася йому піднесе-

ною, справді невіршувані загадки людського буття були його трагічною музою. Страждання досягає в ньому свого преображення; воно розуміється як щось таке, що освячує. Відстань між людським і божественним незмірна, а тому належними є найглибша відданість і резигнація. Справжньою чеснотою є *σφροσύνη*, на правду негативна риса. Героїчне людство є найшляхетнішим людством без тієї чесноти: його доля демонструє те нескінченне провалля. *Провини* майже не існує – лише брак пізнання про вартість людини та її межі.

Ця позиція у будь-якому разі глибша та внутрішніша, ніж Есхілова; Софокл відчутно наближається до діонісійної істини та промовляє її без тих численних символів. І все-таки! Ми розпізнаємо тут етичний принцип Аполлона, вплетений у діонісійний світогляд. В Есхіла нудота розчиняється в піднесеному трепеті перед мудрістю світового порядку, яка є лише *важко* розпізнаваною при слабкості людини. У Софокла цей трепет іще більший, тому що та мудрість і єть неосяжна. Це чистий настрій набожності, позбавлений боротьби, тоді як Есхілів настрій постійно має завдання виправдовувати божественне судочинство і тому постійно стоїть перед новими проблемами. «Межа людини», досліджувати яку наказує Аполлон, є для Софокла пізнаваною, та вона вузла і обмеженіша від тієї, яка визнавалася Аполлоном у діонісійний час. Нестача знання в людини про себе – це Софоклова проблема, а нестача знання в людини про богів – Есхілова.

Набожність, найчудесніша маска життєвого пориву! Відданість довершеному *σνοσвіт*у, який наділений найбільшою моральною мудрістю! Втеча перед істиною, щоби могли здалеку поклонитися їй, загорнутій у хмари! Примирення з дійсністю, *тому що* вона загадкова! Неприязнь до розгадування, тому що ми не є жодними богами! Радісне падання в пил, щасливий спокій у нещасті! Найвище самозречення людини в її найвищому вираженні! Прославляння та перетворення жадливих засобів і страхіть існування на цілющий засіб *від* існування! Словцене радості життя у зневазі до життя! Триумф волі в її запереченні!

На цій сходинці пізнання є лише два шляхи, *святото* та *митця-трагіка*: спільне для них обох те, що при найочевиднішому пізнанні

нікчемності існування вони все-таки можуть проловжувати жити, не відчуваючи розриву у власному світогляді. Нудота від продовження життя сприймається як засіб для творення, чи то пілюючого, чи то мистецького. Жахливе чи абсурдне підносить, бо воно лише *позірно* жахливе чи абсурдне. Діонісійна сила зачарування виправдовус себе тут іще й у найвищій точці цього світогляду: все дійсне розчиняється у видимості, й поза нею проголошує себе єдинена *природа волі*, повністю загорнена у славу мудрості й істини, у світуче сьайво. *Ілюзія, марення перебуває на своїй висоті.*

Тепер уже не видаватиметься незрозумілим те, що та сама воля, що як аполлонійна впорядковувала еллінський світ, прийняла в себе її іншу форму вияву – діонісійну волю. Боротьба обох форм вияву волі мала надзвичайну мету – створити *вищу можливість існування* її уній також прийти до *вищого прояснення* (через мистецтво). Формою прославлення було вже не мистецтво видимості, а трагічне мистецтво, але воно повністю ввібрало в себе те мистецтво видимості. Аполлон і Діоніс об'єдналися. Як в аполлонійне життя проник діонісійний елемент, як видимість стала межею також і тут, так і діонісійно-трагічне мистецтво вже теж не є «істиною». Ті спів і танок уже не є інстинктивним природним сп'янінням; діонісійно збуджена хорова маса вже не є несвідомо охопленою весняним поривом народною масою. Істина тепер *символізується*, вона корнестується видимістю, тому вона може і мусить застосовувати також мистецтво видимості. Але вже виявляється велика відмінність від попереднього мистецтва в тому, що тепер усі мистецькі засоби видимості *разом* закликаються на допомогу: так що статуя крокує, картини періактів нересуваються, то храм, то палац показуються оку через ту саму задню стіну. Тож ми водночас помічаємо певну *байдужість до видимості*, яка мусить тут відмовитися від її вічних претензій, від її суверенних вимог. Насолоджуються видимістю не як *видимістю*, а як *символом*, як знаком істини. Звідси й відразливе в собі – злиття мистецьких засобів. Найяскравіша ознака цього зневажання видимості – *маска*.

Отже, перед глядачем ставиться діонісійна вимога, щоби йому все виглядало зачарованим, аби він завжди бачив більше, ніж символ, аби весь видимий світ сцени й оркестри був *царством чуда*. Але

де ж та сила, яка переносить його у настрій віри в чудеса, завдяки якій він усе бачить зачарованим? Що здолає могутність видимості й депотенціює її до символу?

Це – *музика*.

Музика – це те, що в нас викликає найбільше захоплення, найбільше захоплення, найбільше захоплення.

572

Те, що ми називаємо «почуттям», філософія, яка мандрує Шопенгауєровими шляхами, вчить нас розуміти як комплекс несвідомих уявлень і станів волі. Та поривання волі виражаються як радість або ж прикрість і в цьому виявляють лише кількісну різницю. Немає жодних видів радості, але існують ступені та величезна кількість супровідних уявлень. Під радістю слід розуміти задоволення *єдиної* волі, під прикрістю її незадоволення.

Яким же чином повідомляє себе почуття? Почасти, але дуже почасти, воно може перетворюватися на думки, тобто на свідомі уявлення; це, звичайно, стосується лише частини супровідних уявлень. Але також і в цій царині почуття завжди залишається нерозгадуваний залишок. Мова, тобто поняття, має справу виключно з розгадуваним: згідно з цим, межа «*поезії*» визначається за здатністю вираження почуття.

Обидва інші види повідомлювання цілком інстинктивні, вони діють несвідомо, та все ж доцільно. Це – *мова жестів і звуків*. Мова жестів складається зі загальнозрозумілих символів і твориться рефлексивними рухами. Ці символи видимі: око, яке їх бачить, відразу ж передає стан, що був викликаний жестом, який його і символізує: той, хто бачить, переважно відчуває симпатичне подразнення тих самих частин обличчя чи кінцівок, рухи яких він сприймає. Символ означає тут цілком недосконале, часткове відображення, знак-натяк, про розуміння якого мусимо домовитися: тільки в цьому випадку загальне розуміння є *інстинктивним*, тобто не проіннятим ясною свідомістю.

Що ж символізує *жест* у тій подвійній сутності, в почутті?

573

Вочевидь – *супровідне уявлення*, адже лише на нього можна, недосконало та частково, натякнути видимим жестом: символом образу може бути лише образ.

Малярство та пластика зображають людину в її жестах: тобто вони наслідують символ і досягають впливу, коли ми розуміємо цей символ. Радість споглядання полягає в розумінні символу, незважаючи на його видимість.

Актор же зображає символ дійсно, а не лише для видимості, але вплив цього символу на нас не ґрунтується на його розумінні, ба більше, ми запурюємось у символізоване почуття і не зупиняємося на радості від видимості, на гарній видимості.

Таким чином, у драмі декорація викликає взагалі не радість видимості, а ми схоплюємо її як символ і розуміємо показуване цим дійсно. Воскові ляльки та справжні рослини тут цілком дозволені поряд із лише намальованими, на доказ того, що тут ми уявляємо дійсність, а не мистецьку видимість. Імовірність – уже не краса – є тут завданням.

Але що ж таке краса? Вислів, що «троянда гарна», означає лише таке: троянда гарно виглядає, вона має щось приємно-осяйне. Це нічого не говорить про її сутність. Вона подобається, вона викликає радість як видимість: тобто воля вдоволена її виглядом, це підтримує радість від існування. За своїм виглядом, вона є достеменним відображенням своєї волі, яка є ідентичною з її формою: своєю видимістю вона відповідає родовому визначенню. Чим краще вона це робить, тим гарнішою є: коли вона за своєю сутністю відповідає тому визначенню, тоді вона є «добротною».

Вислів, що «картина гарна», означає лише таке: уявлення, яке ми маємо про якусь картину, тут є здійсненим; але коли ми називаємо картину «добротною», ми означаємо наше уявлення про якусь картину як відповідне *сутності* картини. Та переважно під гарною картиною розуміють картину, яка зображає щось гарне, – це судження дилетантів. Вони насолоджуються красою матеріалу: так ми маємо насолоджуватись образотворчими мистецтвами у драмі, хіба що завданням тут не може бути лише зображення гарного – досить, коли воно виглядає *правдивим*. Поданий об'єкт має бути схоплений якомога живіше чуттєво: він має діяти як істина – вимога, на *протилежність* якої претендують у кожному творі гарної видимості.

Але коли жест символізує в почутті супровідне уявлення, то з допомогою якого символу повідомлятимуться нам для розуміння порухи самої волі? Який із них є тут інстинктивною передачею?

Передача звуку. Точніше, це різні види радості та прикрості – без будь-якого супровідного уявлення, – які символізує звук.

Усе, що ми можемо сказати щодо характеристики різних відчуттів прикрості, є образи уявлень, які стали зрозумілими завдяки символіці жесту: наприклад, коли ми говоримо про рапто-вий переляк, про «постукування, посмикування, здригання, по-колювання, різь, шем, лоскіт» болю. Цим самим, здавалося би, виражаються певні «інтермітентні форми» волі, коротко – в сим-воліці мови звуків – *ритміка*. Численні посилення волі, мінливу кількість радості та прикрості ми знову розпізнаємо в *динаміці* зву-ку. Та справжня її сутність приховується, висловлюючись неалего-рично, в *гармонії*. Воля і її символ – гармонія – обое в найглибшій підоснові є *чистою логікою!* Якщо ритміка та динаміка є ще певним чином зовнішнім боком проголошеної в символах волі та ще май-же несуть на собі якийсь тип явища, то гармонія – це символ чи-стої есенції волі. Тож у ритміці та динаміці ще слід характеризувати окреме явище як явище, – *з цього погляду музика може бути роз-будована до мистецтва видимості*. Нерозгадуваний злишок, гармо-нія, говорить про волю поза й усередині всіх форм вияву, – таким чином є не лише символікою почуття, але і *символікою світу*. По-няття в *його* сфері цілком безсиле.

Тепер ми розуміємо значення мови жестів і мови звуків для *діо-нісійного мистецького творіння*. У первісному весняному дитирамбі народу людина хоче висловити себе не як індивіда, а як *видову лю-дину*. Те, що вона перестає бути індивідуальною людиною, вира-жається символікою ока, мовою жестів таким чином, що вона, як *сатир*, як природна істота серед природних істот говорить жеста-ми, а саме екзальтованою мовою жестів, *жестами танцю*. Та через звук вона промовляє найглибинніші думки природи: не лише геній виду, як у *жесті*, але і геній існування сам по собі – воля робить тут себе безпосередньо зрозумілою. Таким чином, із жестом вона залишається в межах роду, тобто світу виявів, але зі звуком вона

неначе розчиняє світ явища на його первинну єдність, світ Маї зникає перед його чарами.

Але коли ж природна людина приходить до символіки звуку? Коли вже не вистачас мови жестів? Коли звук стає музикою? Передусім у найвищих станах радості та прикрості волі -- як *тріумфальна* або до смерті *перелякана* воля, коротко -- у *сп'янінні почуття*: у *крику*. Наскільки могутніший і безпосередніший крик супроти погляду! Але також і м'якші збудження волі мають власну звукову символіку: загалом, до кожного жесту існує паралельний звук, але піднести його до чистого звучання вдається лише *сп'янінню почуття*.

Найтісніше та найчастіше злиття якогось виду жестової символіки зі звуком називається *мовою*. У слові, через звук і його падіння, силу та ритм його звучання символізується *суть речі*, через жест уст -- супровідне уявлення, образ, вияв сутності. Символи можуть і мусять бути багатогранними, та вони ростуть інстинктивно і з великою мудрою *закономірністю*. Запам'ятований символ є *поняттям*: оскільки при утримуванні в пам'яті звук повністю затихає, то в понятті зберігається лише символ супровідного уявлення. Що можна позначати та розрізняти, те ми й «осягаємо».

1 При піднесенні почуття *суть слова* відкривається ясніше та чуттєвіше в символі звука -- тому і воно сильніше звучить. Розмовний спів -- це ніби повернення до природи: притуплений у користуванні символ знову набуває первісної сили.

Словесна послідовність, тобто ланцюг символів, має тепер символічно зображати щось *нове та більше*: в цій потенції знову потрібні *ритміка, динаміка та гармонія*. Це ширше коло панує тепер над вужчим колом окремого слова: стають необхідними *добір слів, їхнє нове положення, починається поезія*. Розмовний спів якогось речення не є послідовністю словесних звуків: адже слово має лише дуже відносне звучання, тому що його сутність, його представлений символом зміст є *різним залежно від його положення*. Іншими словами: окремий символ слова постійно по-новому визначається, виходячи з вищої єдності речення та символізованої ним сутності. Ланцюг понять є *однією думкою*: тож вона є *вищою єдністю супровідних уявлень*. Сутність речі *недосяжна для думки*, але те,

що вона діє на нас як мотив, як спонукування волі, можна пояснити тим, що думка стала вже запам'ятованим символом для волевияву, для поруху, а водночас виявом волі. Але промовлена, тобто в символіці звуку, вона діє незрівнянно могутніше та пряміше. Співана – вона досягає вершини дії, коли мелос є зрозумілим символом його волі, – якщо так не є, то на нас впливає звукова послідовність, а словесна послідовність, думка, залишається для нас далекою та байдужою.

Залежно від того, чи слово тепер має діяти переважно як символ супровідного уявлення, чи як символ первісного поруху волі, – тож залежно від того, що має символізуватись, образи чи почуття, – розходяться два шляхи поезії: епос і лірика. Перший веде до образотворчого мистецтва, другий – до музики: радість від явища опановує епос, воля відкривається в ліриці. Той звільняється від музики, ця залишається в союзі з нею.

Але в діонісійному дитирамбі діонісійний мрійник збуджується до найвищого піднесення всієї його символічної здатності: щось ніколи-не-відчуте прагне вираження, знищення індивідуальності, єдності з генієм роду та навіть із природою. Тепер має виразитися сутність природи: потрібний повний світ символів, супровідні уявлення приходять в образах піднесеної людської істоти, вони зображаються з найбільшою фізичною енергією через усю тілесну символіку, через жести танцю. Але також і світ волі вимагає певного символічного виразу, і сили гармонії, динаміки, ритміки рантом починають несамовито зростати. Також і поезія, розділена між обома світами, здобуває нову сферу, а відтак і чуттєвість образу (як в епосі) та почуттєве сп'яніння звуку (як у ліриці). Щоби збагнути це цілковите вивільнення всіх символічних сил, потрібен такий самий піднесений етап істоти, який їх створив: дитирамбічного слугу Діоніса розуміють лише йому подібні. Тому цей цілий новий мистецький світ у його чужорідній спокусливій чудесності прокочується крізь аполлонійне еліміство зі жахливими боями.

Але в діонісійному дитирамбі діонісійний мрійник збуджується до найвищого піднесення всієї його символічної здатності: щось ніколи-не-відчуте прагне вираження, знищення індивідуальності, єдності з генієм роду та навіть із природою. Тепер має виразитися сутність природи: потрібний повний світ символів, супровідні уявлення приходять в образах піднесеної людської істоти, вони зображаються з найбільшою фізичною енергією через усю тілесну символіку, через жести танцю. Але також і світ волі вимагає певного символічного виразу, і сили гармонії, динаміки, ритміки рантом починають несамовито зростати. Також і поезія, розділена між обома світами, здобуває нову сферу, а відтак і чуттєвість образу (як в епосі) та почуттєве сп'яніння звуку (як у ліриці). Щоби збагнути це цілковите вивільнення всіх символічних сил, потрібен такий самий піднесений етап істоти, який їх створив: дитирамбічного слугу Діоніса розуміють лише йому подібні. Тому цей цілий новий мистецький світ у його чужорідній спокусливій чудесності прокочується крізь аполлонійне еліміство зі жахливими боями.

НАРОДЖЕННЯ ТРАГІЧНОЇ ДУМКИ

Греки, висловлюючи потаємне вчення свого світогля- 581
ду в їхніх богах і водночас замовчуючи його, устійнили як под-
війне джерело свого *мистецтва* два божества, Аполлона та Діоніса.
Ці імена представляють у царині мистецтва стилеві протилежності,
які майже завжди йдуть одна поряд із іншою, у взаємній боротьбі, й
лише один раз, у момент розквіту еллінської «волі», вони, здава-
лося, злились у мистецькому витворі аттичної трагедії.

Адже у двох станах – *сну та сн'яння* – людина досягає почут-
тя блаженства існування. Гарна видимість сновіту, в якому кожна
людина є цілковитим митцем, – це батько всього образотворчо-
го мистецтва, а також, як ми побачимо, важливої половини поезії.
Ми розкошуємо у безпосередньому розумінні *образу*, всі форми
промовляють до нас, немає нічого байдужого та непотрібного. У
найвищому житті цієї сновидісності ми все ще маємо тьмяне вра-
ження її *видимості*; лише коли воно зникає, починаються пато-
логічні впливи, в яких сон уже не бадьорить і зникає цілюща при-
родна сила його станів. Але в тих межах є не лише приємні та
привітні образи, які ми уявляємо собі з тією всезрозумілістю: з
такою самою радістю ми споглядаємо також і серйозне, сумне,
похмуре, тьмяне, але і тут запона видимості мусить залишатись у
мерехтливих порухах і повністю не закривати основні форми 582
дійсного.

У якому ж сенсі Аполлон міг стати мистецьким богом? Лише
як бог снов'явлень. Його, наскрізь «осяйного», в найглибшому його
корені – бога сонця та світла, елементом є краса, і тому він панує
в царстві прекрасного світу сну. Велика мудрість, досконалість цих
станів, на противагу невловній зрозумілій денній дійсності, підно-
сять його до рівня мистецького та пророчого бога. Але та тонка
межа, яку не має права переходити сновобраз, аби не мати патоло-
гічного впливу, де видимість уже не тільки обманює, але й ошукує,
повинна бути також і в сутності Аполлона: те помірне обмеження,

та свобода від надто диких порухів, ті мудрість і спокій бога образотворців. Його око мусить бути сонячним: навіть коли він лютує і невдоволено зиркає, на ньому перебуває осята гарної видимості.

Діонісійне ж мистецтво ґрунтується на грі зі сп'янінням, із екстазом. Тими двома силами, які наївну природну людину здійсмають до сп'янілого самозабуття, є переважно весняне поривання – те «Розпочинайте!» всієї природи – та наркотичний трунок. Їхній вплив символізує фігура Діоніса. В обох станах порушується *principium individuationis*, суб'єктивне цілковито зникає перед проламною силою загальнолюдецького, та навіть загальноприродного. Діонісійні свята не лише укладають союз людини з людиною, вони також примирюють людину з природою. Добровільно приносить земля дари, миролюбно наближаються найдикіші звірі. Пантери і тигри тягнуть завітчаній віз Діоніса. Зникають усі кастові розмежування, які встановили між людьми скрута та сваволя: раб є вільним чоловіком, шляхетний і низькородний об'єднуються в одних і тих самих бахусичних хорах. У все людніших юрмищах котиться євангеліє «світової гармонії», від місця до місця: у співі й танні виражає себе людина як член вищої, ідеальнішої спільноти: вона розучилася ходити і говорити. Що більше, вона почувається зачарованою, і вона справді стала чимось іншим. Як і тварини говорять до неї, а земля дає молоко та мед, так і з неї лунає щось надприродне. Вона почувається богом, який зазвичай жив лише в силі її уяви, тепер вона відчуває це на собі самій. Що їй тепер до образів і статуй? Людина вже не є митцем, вона стала мистецьким творінням, вона крокує так захоплено та піднесено, як вона бачила, що це роблять боги в її сні. Тут проявляється мистецька сила природи, а вже не людини: тут виминається найшляхетніша глина, обтісується найкоштовніший мармур, людина.

Якщо ж тепер сп'яніння є грою природи з людиною, то творчість діонісійного митця є грою зі сп'янінням. Цей стан можна описати лише алегорично: це щось подібне до того, коли спиш і відчуваєш сон як сон. Так і діонісійний слуга мусить бути сп'янілим і водночас стежити за собою як спостерігач. Не в чергуванні поміркова-

ності та сп'яніння, а в їхньому сусідстві виявляється діонісійна мистецькість.

Це сусідство позначає вершину грецького мистецтва. Первісно лише Аполлон був єдиновладним мистецьким богом, і його міць була тією силою, яка так приборкала нападника з Азії, Діоніса, що між ними обома стало можливим виникнення найпрекраснішого братерського союзу, саме того сусідства. Тут ми найлегше розумімо неймовірний ідеалізм еллінської сутності: природний культ, який в азіатів означав найдикіше вивільнення низьких поривів, пангетерське тваринне життя, яке на певний час руйнувало всі кордони людськості, стали у них святом світового звільнення. 584

Та водночас аполлонічне елліністство ніколи не перебувало у більшій небезпеці, ніж при бурхливому наближенні нового бога. Знову ж таки, мудрість дельфійського бога ніколи не поставала у кращому світлі. Спершу опираючись, він огорнув потужного супротивника найтоншим плетивом так, що той ледве чи міг помітити, що рухається в напівув'язненні. Оскільки дельфійське священництво розгадало новий культ у його глибинному впливі на процеси соціальної регенерації та підтримало його відповідно до свого політично-релігійного наміру, оскільки аполлонічний митець із обережною поміркованістю вчився від революційного мистецтва бахусичних служб, врешті, оскільки сезонне панування в дельфійському культовому ладі було розділене між Аполлоном і Діонісом, то обидва боги немов вийшли переможцями та водночас переможеними з їхнього змагання і на місці боротьби уклали перемир'я. Хто хоче досить ясно побачити, наскільки потужно аполлонічний елемент відтоді стримує ірраціонально-надприродне Діоніса, той нехай подумас про те, що в давнішому музичному періоді головний вид, *спокійний*, мав також назву «дитирамбічного» як доказ того, що діонісійний дитирамб у його *перших* мистецьких наслідуваннях відносився до оригіналу – гімну радості діонісійної маси – так, як бундючні єгиптизовані образи богів у давнішому грецькому мистецтві до Гомерового способу, *спогляданого* олімпійського світу богів. Але чим більше зростав аполлонічний мистецький дух, тим вільніше міг також розправити кінцівки

брат-бог Діоніс: у той самий час, коли перший досягнув довершеного, мовби нерухомого вигляду краси, в час Фідія, другий витлумачував у трагедії світові загадки та світові страхіття і промовляв у трагічній музиці найглибиннішу думку природи, снування «волі» у та над усіма істотами.

Якщо музика була також і аполлонійним мистецтвом, то це, по суті, лише ритм, *образотворча* сила якого була розвинена для зображення аполлонійних станів. Музика Аполлона – це архітектура у звуках, до того ж лише в ледь означених звуках, які властиві для кітари. Ретельно утримувався на відстані саме той елемент, який витворював характер діонісійної музики, а відтак і музики загалом: зворушлива могутність звуку та цілком незрівнянний світ гармонії. До неї грек мав надзвичайно витончене чуття, про що ми мусимо зробити висновок зі суворої характеристики *тональних видів*, навіть якщо і потреба у *виконуванні*, насправді присутній гармонії була в них набагато менша, ніж у новітньому світі. В гармонійній послідовності й уже в її аббревіатурі, в так званій мелодії, «воля» проявляється цілком безпосередньо, без попереднього входження в явище. Кожен індивід може слугувати спогляданню як алегорія, як окремих випадок для загального правила, як сама воля; та діонісійний митець, навпаки, зображатиме сутність проявлюваного безпосередньо-зрозуміло, оскільки він панує над хаосом волі, яка ще не пабула форми, і кожної творчої миті може створити з нього повний світ, *але також і старий* – як відоме явище. В останньому сенсі він є *трагічним музикантом*.

У діонісійному сп'янінні, в несамовитому пролітанні всіма гаммами душі у стані наркотичного збудження або у вивільненні весняних поривань виявляє себе природа в її найбільшій силі: вона знову об'єднує окремих істот і змушує їх почуватись одним, так що *principium individuationis* є певною мірою лише тривалим станом послаблення волі. Чим більш занепаляює воля, тим швидше вона розпадається на окреме; чим самовпевненіше та чим свавільніше розвинутий індивід, тим слабшим є організм, якому він слугує. Тому в тих станах неначе пробивається сентиментальна риса волі, яка доходить до усвідомлення власної розірваності і стогне за втра-

ченим. З найвищої радості лунає зойк жаху, тужливе звучання лементу за непоправною втратою. Пишна природа святкує її сатурналії та водночас і власне свято мертвих. Афекти її священиків надзвичайно дивно переміпані. Біль збуджує радість, тріумф вириває з грудей звуку муки. Бог, який називається «визволителем», усе звільнив од себе, все перетворив. Спів і жест таких збуджених мас, у яких *природа* набула голосу та гри міміки, стали для гомерівсько-грецького світу чимось цілком новим і нечуваним. Греки з жахом розізнали тут орієнтальне, яке вони мусили спершу приборкати їхньою величезною ритмічною силою – що вони, як водночас і єгипетський храмовий стиль, і приборкали. То був аполлонійний народ, який закував надмогутній інстинкт у кайдани краси, він запряг у ярмо найнебезпечніших бестій природи. Діонісійні свята можна виявити в усіх народів: найвідоміші – у Вавілоні під назвою сакеїв. Тут упродовж п'яти днів свята розривалися будь-які державні чи соціальні зв'язки, та центр лежав у статевій розпусті, у знищенні кожного сімейства неособмеженим гетеретством. Протилежність цього – образ грецького діонісійного свята, яке Евріпід зображає у «Бахусянках». З нього струменіє така ж принадність, таке ж музичне сп'яніле преображення, яке Скопас і Пракситель згустили до статуї. Одия посланець розповідав, що він в обідню спеку пішов зі стадами до гірських верхів'їв. Це правильний момент і правильне місце, щоби побачити небачене: зараз Пан спить, зараз небо є нерухомим тлом слави, зараз *цеїте* день.

На одному альпійському пасовищі посланець помічає три жіночі хори, учасниці яких хто як розтанувалися на землі, але у пристойних позах: усе дрімас. Раптом починає тріумфувати мати Пентея, сон прогнано, всі зіржалися на ноги, зразок шляхетних звичаїв:

587

1. Зметнулися на ноги, як лиц сон з очей
 2. Попроганяли; дивували скромністю –
 3. І молоді, і старші, й незаміжні ще.
 4. Волосся спершу по плечах пустили всі,
 5. Небріди підстібнули; лані бистрої
 6. Плямисту шкіру пов'язали зміями,
 7. Що їм лизали шоки мирно й лагідно.

Хто сарненя до лона, хто вовча тулив,
Щоб молока поссали білосніжного,
Бо груди набрякали в тих, що дома десь
Дитят лишили. Всі плюшем прибралися,
Квітучим тисом, листям дуба скельного.
Одна об камінь тирсом, бачу, вларила, –
Й волога заструмила звідти росяна;
Ветромилла в землю інша – з того отвору
Вином буйновеселим тут же бризнув бог.
Котра жадала молока поживного,
Дряпнула злегка землю пальця кінчиком –
І біла цівка грала. Рясно мед спливав
Солодкістю із тирса плющоносного.
Якби ти був там і ті чуда бачив би, –
Молився б тому богу, що ним нехтуєш.

Це цілком зачарований світ: природа відзначає свято свого примирення з людиною. Міт говорить, що Аполлон знову скріпив пошматованого Діоніса. Це образ по-новому створеного Аполлоном, врятованого з його азійського пошматування Діоніса.

588 Грецьких богів у їхній досконалісті, як вони зустрічаються в Гомера, звичайно, не слід розуміти як породження скрути і потреби. Таких богів вигадала не охоплена страхом душа; не для того, щоби відвернутися від життя, око еліна зверталося з вірою до них угору. З них промовляє релігія життя, а не обов'язку, чи аскези, чи духовності. Усі ці постаті дихають тріумфом існування, їхній культ супроводжує розкішне життєве почуття. Вони нічого не *вимагають*; в них обожнюється наявне, незалежно від того, добре воно чи зле. Порівняно зі серйозністю, гідністю і святістю інших релігій грецька перебуває в небезпеці бути недооціненою, як фантастична розвага – коли ми не усвідомимо рису найбільшої мудрості, через яку та спікурейська божеська суть раптом виглядає творінням незрівнянного *мистецького* народу та майже найвищим творінням.

Серед народу ширився переказ, що цар Мідає вимагав ол *Сілена*, супутника Діоніса, після того як довго полював за ним і нарешті спіймав, розповісти, що для людини найкраще та найважливіше. Спершу Сілен, – так розповідає Арістотель, – узагалі не хотів говорити; врешті, вимучений різними способами, з гучним реготом розтулив уста для такої промови: «Жалюгідний одноденний виплодку турботи і нужди, навіщо ж примушуєш сказати те, що найліпше було би тобі не чути? Адже в незнанні власної жалюгідності проминає ваше життя найменш стражденно. Хто колись став людиною, той узагалі не може стати найпрекраснішим і не може мати жодної причетності до сутності найкращого. Тож найкраще для вас усіх разом і поодиночі, чоловіки та жінки, було б узагалі не народитись. А другим, після того як ви вже народилися, – якомога швидше померти».

Філософія народу є тим, що відкривас закутий лісовий бог смертним: ця сама філософія і є тим, що утворює тло того олімпійського світу богів. Грек знав страхіття і жахіття існування, та він прикрив їх, аби могли *жити*, як хрест під трояндами, за символікою Гете. Те осяйне олімпійство досягнуло панування лише тому, що темне володарювання страхітливого *давнішого* божеського ладу, якій призначив Ахіллові ранню смерть, а Едіпові – мерзенне подружжя, мусило бути схованим за блискучими постатями Зевса, Аполлона, Атени й ін. Якби хтось забрав мистецьку *видимість* того *серединного світу*, тоді ми мусили би наслідувати мудрість лісового бога, того діонісійного супутника. Ця *скрути* була тим, із огляду на що мистецький геній цього народу створив таких богів. Тому теодицея ніколи не була еллінською проблемою: вони остерігались обтяжувати богів екзистенцією світу, а відтак і відповідальністю за його устрій. «Боги також підкорені Ананке», – це свідчення найглибшої мудрості. Бачити своє існування, яким воно є, в дзеркалі, що преображає, та захищатися цим дзеркалом від Медузи – то була стратегія еллінської волі, щоб узагалі змогти *жити*. Адже як міг витримати існування той нескінченно чутливий, чудово здатний на *страждання* народ, якби йому не відкрилося *те саме*, огорчене вищою славою, в його

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

богах! Той самий порив, що кличе до життя мистецтво як доповнення та довершення існування, яке спокушає до подальшого життя, породив і олімпійський світ богів, світ краси, спокою, насолоди.

Життя, під впливом такої релігії, розуміється в гомерівському світі як справді вартє прагнення, а саме життя під ясным сонячним сяйвом таких богів. *Біль* гомерівських людей стосується відходу з такого існування, передусім швидкого відходу. Коли лемент таки залунає, то в ньому йтиметься знову про «коротке життя Ахілла», про швидку зміну людського роду, про зникнення героїчного часу. Прагнути продовження життя, навіть злиденного, не є ганебним для найбільшого героя. Про власне невгамовне прагнення будь-
590 що існувати воля ніколи не промовляла більш відкрито, ніж в еллінстві, навіть лемент є гімном на його честь. Тому-то модерна людина прагне того часу, в якому вона, здається, чує цілковиту згоду між природою та людиною. Тому-то еллінське є паролем для всіх, хто шукає яскравих зразків для свідомого утвердження волі.

В усіх цих уявленнях, заблукалих поміж найшляхетнішим і найпростацькішим, еллінство є надто грубим і просто взятим і певною мірою сформованим за образом недвозначних, наче односторонніх націй (напр., римлян). Усе-таки слід було би припустити потребу в мистецькій *видимості* навіть у *світогляді* народу, який, до чого би він не торкався, зазвичай перетворює це на мистецькі творіння. Справді, ми також зустрічаємось у цьому світогляді, як уже було сказано, зі жахливою *ілюзією*, тією самою ілюзією, якою так регулярно користується природа для досягнення її мети. Справжню мету приховує маревом: ми простягаємо руки до нього, а природа завдяки цій омані досягає мети. У греках воля хотіла бачити себе саму преображеною у вигляді мистецького творіння: *щоби прославляти себе*, її творіння мусили почуватися гідними прославлення, вони мусили бачити себе у вищій сфері, неспаче піднесеними до ідеального, без того *щоби цей досконалий світ споглядання діяв як імператив чи закид*. Це сфера краси, в якій вони бачать власні віддзеркалення – олімпійців. З цією зброєю еллінська воля боролася проти корелятивного до мистецтва таланту *страждання* та

мудрості *страждання*. З цієї боротьби, як пам'ятник її *перемоги*, народилася *трагедія*.

Сп'яніння від страждання та гарний сон мають різні світи богів. Перше в уссиллі його сутності проникає в найглибинніші думки природи, воно розпізнає жахливий порив до існування та водночас постійне вмирання всього, що почало існувати; витворювані ним боги добрі та погані, подібні до випадковості, вони лякають раптово посталою планомірністю, вони позбавлені співчуття та радості від прекрасного. Вони споріднені з істиною і наближаються до поняття; рідко та важко набувають форми постатей. Від їхнього вигляду перетворюючись на камінь: і як із ними жити? *Але цього взагалі не слід робити* – це їхнє вчення.

591

Від цього світу богів, якщо він не може бути повністю прихований, як таємниця, за яку карають, погляд мусить відводитися з допомогою поставленого поряд яскравого породження сну – *олімпійського світу*; тому чуттєвість його постатей, жар його барв тим сильніші, чим більше дає про себе знати істина або її символ. Але боротьба між істиною та красою не була ніколи більшою, ніж під час втручання діонісійної служби. У ній відкрила себе природа та розповіла про власну таємницю з жахливою ясністю, зі *звук*ом, супроти якого зваблива *видимість* втрачає міць. Це джерело витекло з Азії, – та у Греції воно мусило стати потоком, бо тут воно вперше знайшло те, чого йому бракувало в Азії: найтоншу чуттєвість і здатність до *страждання*, спаровані з найлегшою поміркованістю і проникливістю. Як Аполлон урятував його еллінство?

Новий прибулець переселився у світ гарної видимості, в олімпійський світ. Йому в жертву було принесено значну частину почестей найшанованіших божеств, як-от Зевса й Аполлона. Так не запобігали ще перед жодним чужинцем. Але ж він був таки жахливим чужинцем – *hostis* у будь-якому сенсі, – достатньо могутнім, аби розтрошити гостинний дім. Велика революція почалася тепер у всіх життєвих формах: Діоніс проникав усюди, навіть і в мистецтво.

Видимість є цариною аполлонійного мистецтва, це преображений світ ока, яке ввісні, при заплющених повіках, по-мистецько-

592

му творить. У цей стан сну хоче нас перенести також і *епос*: ми маємо з розкритими очима нічого не бачити і милуватися внутрішніми образами, до творення яких рапсод намагається спокусити нас поняттям. Вплив образотворчих мистецтв досягається тут *обхідним шляхом*: тоді коли образотворець веде нас із допомогою обтесаного мармуру до побаченого ним уві сні *живого* бога, так що насправді – як *мета* – уявна постать стає видимою як образотворцеві, так і глядачеві, й перший спонукає останнього до споглядання через *опосередковуючу постать* статуї, – тож *епічний* поет бачить таку саму живу постать і також хоче показати її іншим. Але він вже не ставить жодної статуї між собою та людьми, – що більше: він розповідає, як та постать виявляє її життя, в русі, звуці, слові, вчинку, він примушує нас пов'язати велику кількість дій із причиною, він силує нас самих до мистецької композиції. Він досягає своєї мети, коли ми виразно бачимо перед собою постать, чи групу, чи образ, коли він нам передає той сноподібний стан, спершу створивши ті уявлення. Заклик епосу до *пластичного* творення підтверджує те, наскільки абсолютно різні лірика й епос, оскільки метою першої ніколи не є формування образів. Спільним між обома є тільки щось матеріальне, слово, ще загальніше – поняття. Коли ми говоримо про поезію, то в ній не знаходимо жодної категорії, яка була би скоординована з образотворчим мистецтвом і музикою, натомість – конглотинацію двох, по своєму цілком різних, *мистецьких засобів*, один із яких позначає шлях до образотворчого мистецтва, інший – до музики. Обидва ж вони є лише шляхами до творення мистецтва, а не до самих мистецтв. У цьому сенсі, звичайно, малярство та скульптура – це лише мистецькі засоби: справжнє мистецтво є здатністю до творення образів, незалежно від того, чи це до-творення, чи після-творення. На цій, *загальнолюдській*, рисі ґрунтується *культурне значення мистецтва*. Митець, як той, хто силує до мистецтва через мистецький засіб, не може бути водночас поглинаючим органом мистецького заняття.

593

Служіння образам *аполлонійної* культури, незалежно від того, чи воно проявлялось у храмі, у статуї чи в гомерівському епосі, мало

сною піднесену мету в етичній вимозі *міри*, яка існує паралельно з естетичною вимогою краси. Міра, висунута як вимога, можлива тільки тоді, коли міра, межа вважається *розпізнаваною*. Щоби могли дотриматися наших меж, мусимо їх знати: звідси й аполлонійний праяклик: «Пізнай самого себе». Та дзеркалом, що тільки в ньому міг побачити, тобто розпізнати себе, аполлонійний грек, був олімпійський світ богів; але тут він знову побачив власну сокровенну сутність огорненою прекрасною видимістю сну. Мірою, під ярмом якої гнувся новий світ богів Зевса – на відміну від скинутого світу титанів, – була міра краси: *межа*, якої мав дотримуватися грек, була межею *гарної видимості*. Але глибинною метою культури, зверненої до видимості й міри, може бути лише *завульфовування істини*: невтомному дослідникові на службі істини, як і надмогутньому титану, вигукували застережне: Μῆδέν ἄγῃον. У Прометеї грецькості було показано те, як надто велика підтримка людської культури має однаково руйнівні наслідки і для того, хто підтримує, і для тих, кого підтримують. Хто з його мудрістю хоче встояти перед богом, той мусить, як Гесіод, мати «*міру істини*» (μέτρον ἔχειν σοφίας).

До вибудованого та мистецьки захищеного в такий спосіб світу тепер проникнув екстатичний звук діонісійного свята, в якому відкрився весь *надмір* природи, одночасно в радості, стражданні та пізнанні. Усе, що дотепер вважали межею, визначенням міри, тут показало себе мистецькою видимістю: «надмір» виявився істиною. Вперше, в усьому захмелінні надмогутнього почуття, прогримів демонічно-захопливий *народний* спів, – чим є супроти цього псалмічний митець Аполлона, з лише боязко означеними звуками його кітари? Те, що раніше передавали в поетично-музичних цехах, як у кастах, і водночас утримували на віддалі від будь-якого профанного залучення, те, що під примусом аполлонійного генія мусило триматися на рівні простої архітектоніки – музичний елемент, – скинуло тут зі себе всі обмеження. Ритміка, яка раніше рухалася тільки найпростішим зигзагом, розпрямила кінцівки для бахусичного танцю: *звук* залучав, уже не, як раніше, у примарному розрідженні, а в тисячоразовому посиленні маси й у супроводі повно-

звучних духових інструментів. І найпотаємніше сталося: тут з'явилася на світ гармонія, яка у своєму русі приводить до безпосереднього розуміння волі природи. Тепер в оточенні Діоніса заголосили речі, які лежали в аполлонійному світі майстерно прихованими: все сяйво олімпійських богів зблідло перед мудрістю Сілена. Мистецтво, яке в його екстатичному спі'янні промовляло істину, відлякало муз мистецтв видимості. У самозабутті діонісійних станів зник індивід із його межами та мірами. Настав присмерк богів.

Який намір мала воля, що є таки, врешті, *тією*, котра всупереч власному аполлонійному творінню дозволила проникнути діонісійним елементам?

Він стосувався *нового та вищого засобу існування, народження трагічної думки.*

Збудженість діонісійного стану з його нищенням звичайних персон і меж існування містить під час тривання *летаргійний* елемент, у який занурюється все, пережите в минулому. Таким чином, це провалля забуття відділяє один від одного світи буденної та діонісійної дійсності. Але як тільки та буденна дійсність знову приступає до свідомості, вона сама по собі сприймається з *відразом*: *аскетичний* настрій, що заперечує волю, – шід тих станів. У думці діонісійне як вищий світовий порядок протиставляється простацькому та поганому. Грек прагнув абсолютної втечі з цього світу провни та долі: малу втіху містив для нього світ після смерті, його туга сягала вище, *дали* за богів, він заперечував існування разом із його звабливим віддзеркаленням богів. При усвідомленні прокидання від спі'яння скрізь він бачить жаске або ж абсурдне людського буття: його нудить. Тепер він розуміє мудрість лісового бога.

Тут досягнуто небезпечної межі, яку могла дозволити собі еллінська воля з її аполлонійно-оптимістичним головним принципом. Тут вона відразу діяла зі своєю природною цілющою силою, щоби знову переламати той настрій заперечення. Її засіб – *трагічне мистецьке творіння і трагічна думка.*

Передусім потрібно було перетворити ті нудотні думки про жаске й абсурдне в існуванні на уявлення, з якими можна було би жити: ними є *піднесене* як мистецьке приборкання жаского та *смішне* як мистецьке розрядження від нудоти абсурдного. Ці переплетені один із одним елементи виступають тепер в одному мистецькому творінні, яке *заламує* діонісійний стан, майстерно наслідуючи його.

Піднесене та смішне – це крок поза світ гарної видимості, оскільки в обох сприйняттях міститься враження суперечності. З іншого боку, вони аж ніяк не відповідають істині – вони є *завуальюванням істини*, яке хоч і є прозорішим за міцно сплетене мереживо *краси*, але все-таки залишається завуальюванням. Отож ми маємо в них *серединний світ*, між красою та істиною: в ньому можливе поєднання Аполлона з Діонісом.

Тепер цей світ відкривається у грі зі сп'янінням, а не в цілковитому поглиненні ним. В акторі ми знову розпізнаємо діонісійну людину, інстинктивного поета, співака, танцівника, але як *награну* діонісійну людину. Вона намагається досягнути свого зразка у трепеті піднесеного або ж у трепеті сміху. Вона виходить поза красу й усе ж не шукає істини. Вона зависає посередині між обома. Спершу актор був не один: адже ж мала зобразитися діонісійна маса, народ, – звідси і дитирамбічний хор. Через гру зі сп'янінням мав бути неначе розрядженням від сп'яніння як він сам, так і хор глядачів довкола нього. З погляду аполлонійного світу, еплінство слід було *лікувати* і *покутувати*. Аполлон, справжній *бог лікування* та *покути*, врятував грека від ясновидного екстазу та нудоти від існування – через мистецьке творіння трагічно-комічної думки.

Нове мистецтво – піднесеного та смішного – ґрунтувалося на іншому бого- та світогляді, ніж давніше бачення гарної видимості. Пізнання страхіть і абсурдностей існування, порушеного порядку та нерозумної планомірності, взагалі – найжахливішого *страждання* в усій природі зняло запону з майстерно прикритих постатей Еріній, Медуз і Мойр: олімпійські боги були в найбільшій небезпеці. У трагічно-комічному мистецькому творінні вони були врятовані тим, що і їх занурено в море піднесеного та смішного: вони

перестали бути лише «прекрасними», вони неначе ввібрали в себе
 597 той давніший божий лад і його піднесеність. Тепер вони розділи-
 лися на дві групи: лише небагато з них зависли посередині, то як
 піднесені, то як смішні божества. Передусім сам Діоніс набув тієї
 двоїстої сутності.

На двох тинах, на *Есхілі* та *Софоклі*, найкраще показати, як те-
 пер, у трагічний період грецькості, можна було знову *жити*. Пе-
 ред першим – як мислителем – піднесене постає передусім у
 величчі *справедливості*. Людина та бог перебувають у нього в най-
 ближчій спільності: божеське, справедливе, звичасве та *щасливе*
 для нього єднісно взаємнопереплетені. На цих терезах зважуєть-
 ся окрема істота, людина чи титан. Боги реконструюються згідно
 з цією нормою справедливості. Так, наприклад, народна віра в
 демона, який засліплює, спокушає до провини – залишок того
 прадавнього, скинутого з престолу олімпійськими богами світу,
 – виправляється тим, що цей демон стає знаряддям у руці Зевса,
 який справедливо карає. Також позбувається в Есхіла гіркоти
 прадавня – також чужа олімпійцям – думка про родове проклят-
 тя, оскільки в Есхіла не існує жодної необхідності блюзнірства
 для індивіда і кожен може уникнути прокляття, – як це робить,
 наприклад, Орест.

Тоді як Есхіл бачить величне у величності олімпійського судоч-
 чинства, Софокл – дивовижним чином – у величності *непрогляд-*
ності олімпійського судочинства. В усіх пунктах він відтворює
 народну віру. Незаслуженість жахливої долі здавалася йому підне-
 сеною, справді невіршувані загадки сфінкса існування були *його*
 трагічною музою. Страждання досягає в ньому свого преображення,
 воно розглядається як щось таке, що освячує. Відстань між бо-
 жеським і людським для нього незмірна, а тому він вимагає най-
 глибшої резигнації та відданості. Його справжньою чеснотою є
 софросіне, насправду негативна риса. Героїчне людство, яке в Со-
 фокла виходить на сцену, є найшляхетнішим людством, але йому
 598 бракує тієї чесноти. Його доля демонструє те нескінченне провал-
 ля: *провини* майже не існує, є тільки брак пізнання про вартість і
 межі людського.

Ця позиція у будь-якому разі глибша та внутрішніша, ніж Есхілова, він відчутно наближається до діонісійної істини та промовляє її без тих численних символів. І все-таки! Ми тут розпізнаємо етичний принцип *Аполлона*, вилетений у діонісійний світогляд. В Есхіла нудота розчиняється в піднесеному трепеті перед мудрістю світового порядку, яка є лише *важко* розпізнаваною при слабкості людини. У Софокла цей трепет іще більший, тому що та мудрість *цілком* неосаяжна. Це чистий настрій *набожності*, позбавлений боротьби, тоді як Есхілів – постійно має завдання виправдовувати божественне судочинство і тому постійно зупиняється невдоволеною перед новими проблемами. «Межа людини», досліджувати яку наказує Аполлон, є для Софокла пізнаваною, та вона вужча і обмеженіша від тієї, яка визнавалася Аполлоном у додіонісійний час. Нестача знання в людини *про себе* – Софоклова (проблема), а нестача знання в людини *про богів* – Есхілова.

Набожність, найчудесніша маска життєвого пориву! Відданість довершеному *своєму*, який наділений найбільшою звичаєвою мудрістю! Втеча перед *істиною*, щоби могли здалеку поклонятися їй, загорнутій у *хмари*! Примирення з дійсністю, *тому що* вона загадкова! Неприязнь до розгадування, тому що ми не є жодними богами! Радісне падання в пил, щасливий спокій у нещасті! Найвище самозречення людини в її найвищому вираженні! Прославляння та перетворення жахливих засобів і страхіть існування на цілющий засіб *від* існування! Сповнене радості життя у зневазі до життя! 599
 Триумф волі в її запереченні!

На цій сходинці пізнання є лише два шляхи, *святого* та *митця-трагіка*: спільне для них обох те, що при найочевиднішому пізнанні нікчемності існування вони все-таки можуть продовжувати жити, не відчуваючи розриву у власному світорозумінні. Нудота від продовження життя сприймається як засіб для творення, чи то цілющого, чи то мистецького. Жахливе чи абсурдне підносить, бо воно звільняє від жаху та нудоти, тому що воно лише позірно жахливе чи абсурдне. Діонісійна сила *зачарування* виправдовує себе тут іще й у найвищій точці цього світогляду, все дієсне розчиняється у видимості, й поза нею проголошує себе *свідісна* природа волі, по-

вністю загорнена у сліпучий плащ істини, у славу мудрості. *Ілюзія, марення перебуває на висоті.*

. Тепер не видаватиметься незрозумілим те, що та сама воля, що як аполлонійна впорядковувала еллінський світ, прийняла в себе її іншу форму вияву – діонісійну волю. Боротьба обох форм вияву волі мала надзвичайну мету – створити *вищу можливість існування* й у ній також прийти до *вищого прославлення* – через мистецтво.

Г

Р

2

I

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

2

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

СОКРАТ І ГРЕЦЬКА ТРАГЕДІЯ

Сократ і грецька трагедія

1911-1912

1911-1912

1911

Грецька трагедія загинула інакше, ніж усі давніші споріднені з нею роди мистецтва: вона вчинила самогубство внаслідок нездоланного конфлікту, тобто пішла з життя трагічно, тоді як усі інші спочили прекрасною і тихою смертю в похилому віці. Якщо взагалі щасливому природному стану відповідає те, щоби залишати життя, маючи прекрасних нащадків і без атонії, то скін тих давніх родів мистецтва показує нам такий щасливий природний стан: вони тихо відходять у небуття, і перед їхніми згасаючими очима вже стоїть гарне потомство, яке сміливим рухом не терпляче піднімас голову. Зі смертю ж грецької трагедії виникла жахлива, всюди глибоко відчутна пустка; як колись, у часи Тиберія, грецькі моряки почули на самотньому острові зворушливий зойк: «Великий Пап мертвий!» – так і тепер по всьому еллінському світі звучала печальна скарга: «Трагедія мертва! Навіть поезія зникла разом із нею! Геть, геть звідси, пропаші захирілі спігони! Забирайтеся до Гадесу, щоби там хоч раз насититися крихтами колишніх майстрів!»

Але коли все ж таки розцвів новий рід мистецтва, який шанував трагедію як свою попередницю та наставницю, то тоді з жахом помітили, що він справді має риси своєї матері, але ті, які проявились у її тривалій смертельній боротьбі. Цю смертельну боротьбу трагедії вів *Евріпід*; той пізніший рід мистецтва відомий як *новітня аттична комедія*. У ній продовжувала жити вироджена постать трагедії – як пам'ятник її надто важкої та насильницької смерті.

У зв'язку з цим зрозуміла та пристрасна прихильність, яку почували до Евріпіда пости новітньої комедії; тож не виглядає особливо дивним бажання Філемона, який би відразу ж погодився бути повішеним, аби лише змогли відвідати в підземному світі Евріпіда – за умови, що він узагалі міг би сподіватися на те, що по-

кїйник усе ще при своєму розумї. А якщо ми захочемо, коротко та без претензїї сказати цим щось вичерпне, означити те, що спільного має Евріпід із Менандром та Фїлемоном і що для останнїх було таким вартим наслідування, то досить буде сказати, що Евріпід вивів на сцену *глядача*. Хто зрозумїв, із якого саме матеріалу формували своїх героїв прометеївські трагіки до Евріпіда та наскїльки далеким був для них намір вивести на сцену точну маску дійсності, для того також буде зрозумїла цілком інша тенденція Евріпіда. З його допомогою буденна людина з мієня глядача перейшла на сцену, і дзеркало, в якому ранїше відбивалися тїльки риси величї та смїливостї, виявляло тепер ту марудну точність, яка сумлінно передає і невдалї лїнії природи. Одїссеї, типовий еллін давнїшого мистецтва, під руками новїтнїх поетїв зїйшов до постатї *graculus*, котрїй віднинї як добросердно-хитруватий домашнїй раб стоїть у центрі драматичного інтересу. Те, що Евріпід, у «Жабах» Арістофана, вважає своєю заслугою, а саме – що він своїми домашнїми засобамивилїкував трагічне мистецтво від його помпезної огрядності, – передусїм можна відчути в його власних трагічних героях. Насправдї тепер глядач бачив і чув на Евріпїдовїй сценї свого двїйника та радїв із того, що той умїє так гарно говорити. Але радість на цьому не закінчувалася: в Евріпіда людина вчилася говорити сама, чим Евріпід і вихваляється у змаганнї з Есхілом: як завдяки йому народ навчився тепер вишукано та з допомогою хитрющих софїзмїв спостерїгати, вести справи і робити висновки. Цим поворотом у громадськїй мовї він узагалї зробив можливою новїтню комедїю. Бо відтепер уже не було жодною таємницею те, як і з допомогою яких сентенцїй буденність може подавати себе на сценї. Мішанська посередність, на якїй Евріпід вибудовував усї його політичнї сподївання, здобула тепер право слова, тодї як до того часу характер мови визначали у трагедїї напївбог, а у комедїї – лїяний сатир чи напївлюдина. І, таким чином, Арістофанїв Евріпід вихваляється тим, що він показав загальне та загальновідоме, щоденне життя-буття, про яке кожен здатен вести мову. І якщо тепер уся маса філософує, з нечуваною мудрїстю порядкує землею

та добром і веде свої процеси, то це – його заслуга й успіх прищепленої ним народу мудрості.

До такої підготованої та просвіченої маси тепер могла звернутися новітня комедія, для якої Евріпід став певним чином хорovým учителем: тільки тепер він мусив навчати хор глядачів. Як тільки цей навчився співати в Евріпідовій тональності, відразу ж постав той, подібний на гру в шахи, рід вистави – новітня комедія з її тривалим тріумфом хитрості й лукавства. А Евріпіда, цього хорошого вчителя, невпинно вихваляли: навіть були готові вбити себе, щоби навчитись у нього ще більшого, якби не знали, що трагічні пости такі самі мертві, як і трагедія. Та з нею еллін утратив віру у своє безсмертя, не лише віру в ідеальне минуле, але й віру в ідеальне майбутнє. Слова відомого могильного напису «старим – став 606 легковажним і химерним» справедливі і щодо старечого еллінізму. Мить, жарт, легковажність, примха стали його найвищими божествами, а п'ятий стан, раби, приходять тепер до панування, принаймні у способі думання: і якщо тепер узагалі ще можна говорити про «грецьку веселість», то це веселість раба, котрий не знає ніякої важкої відповідальності, не прагне ні до чого великого, не вміє поцінувати нічого з минулого чи майбутнього вище за теперішнє. Ця позірність «грецької веселості» була тим, що так обурювало глибокодумні та суворі натури перших чотирьох віків християнства: їм ця жіночна втеча від серйозності й жаху, ця боягузлива вдоволеність безтурботною насолодою видавалися не тільки жалюгідним, але і справді антихристиянським ладом душі. Їхньому впливу слід приписати те, що впродовж століть бачення грецької давнини майже з нездоланною наполегливістю зберігає цю блідо-червону фарбу веселості: так, ніби ніколи не було шостого сторіччя з його народженням трагедії, його містеріями, його Емпедоклом і Гераклітом, ніби й узагалі не існувало мистецьких творінь великого часу, жодне з яких не можна пояснити на ґрунті такої старечої та рабської насолоди існування й веселості і які вказують на цілком інше світорозуміння як причину своєї екзистенції.

Останнє твердження – про те, що Евріпід вивів на сцену глядача, щоби цим самим водночас дати глядачам справжню мож-

607 ливість судити про драму, – спричиняє відчуженість того, що давніше трагічне мистецтво через непорозуміння не знайшло шляху до глядача; і може з'явитися спокуса вихвалити радикальну спрямованість Евріпіда на досягнення належного відношення між мистецьким твором і публікою як поступ порівняно зі Софоклом. Але ж «публіка» слише словом, а зовсім не однорідною та незмінною в собі величиною. Звідки до митця має прийти зобов'язання пристосовуватися до сили, могутності якої полягає лише в численності? І якщо він у своєму обдаруванні й у своїх намірах почувається піднесеним над кожним із цих глядачів зокрема, то як може він мати більшу повагу до цього сукупного виразу всіх цих підпорядкованих йому сприйнятів, аніж до найобдарованішого окремого глядача? Насправді жоден грецький митець не ставився до своєї публіки з більшими зухвалістю і самовдоволенням, аніж Евріпід протягом усього його довгого життя – той, хто навіть тоді, коли маса кинулася йому до ніг, зі зверхньою впертістю публічно вдарив в обличчя свою тенденцію, саме ту тенденцію, з допомогою якої він переміг масу. Якби цей геній мав бодай найменшу повагу до пандемоніуму публіки, то він іде задовго до половини свого шляху зламався би під уalaraми своїх невдач. Відштовхуючись від цієї думки, ми бачимо, що наш вислів про те, що Евріпід вивів на сцену глядача, щоби зробити його справді здатним на судження, був тільки тимчасовим і що нам слід шукати глибшого розуміння його тенденції. Навпаки, з різних джерел відомо, що Есхіл і Софокл за їхнього життя і навіть довгий час опісля мали цілковиту народну прихильність: отож, за таких попередників Евріпіда не може бути і мови про невідповідність між мистецьким творінням і публікою. Тоді що ж так насильно зігнало такого обдарованого, з певпинним прагненням до творчості митця зі шляху, над яким сяло сонце імен найбільших поетів і простягалось безхмарне небо народної прихильності? Що за дивне запобігання перед глядачем, яке зводило його з ним? І як міг він із такої високої поваги до своєї публіки її зневажати?

Евріпід почувався поетом – і це є розв'язком шойно поставленої загадки. Піднесеним над масою, втім, за винятком двох його

глядачів: він вивів на сцену масу, але тих двох глядачів він шанував як єдиних здатних на розуміння суддів і наставників усього його мистецтва; прислухаючись до їхніх настанов і застережень, він переносив у душі своїх сценічних героїв цілий світ почуттів, пристрастей і досвіду, які до того при кожній святковій виставі займали місця на лавах глядачів, наче невидимий хор; він погоджувався з їхніми вимогами, коли для цих нових характерів шукав також і нових слів, і нового звучання; лише в їхніх голосах він чув як чинні присуди щодо його творчості, так і підбальорення, що обіцяло перемогу, коли його знов, уже вкотре, засудив суд публіки.

Один із цих двох глядачів – сам Евріпід, *Евріпід як мислитель*, а не як поет. Про нього можна було би сказати, що надзвичайна повнота його критичного таланту, подібно як у Лессінга, хоч і не породжувала продуктивно-мистецького поривання, все ж невпинно його запліднювала. З допомогою цього обдарування Евріпід, сидячи в театрі, намагався з усією ясністю і вправністю свого критичного мислення розгадати в шедеврах давніх попередників, наче в потемнілих картинах, рису за рисою, лінію за лінією. І тут він натрапив на те, що не мало би бути неочікуваним для посвяченого у глибші таємниці Есхілової трагедії: він помітив щось неспівмірне в кожній рисі й у кожній лінії, якусь оманливу визначеність і водночас якусь загадкову глибину, навіть нескінченність тла. Навіть найясніша постать усе ще тягнула за собою хвіст комети, який, здавалося би, вказував кудись у непевне, непроглядне. Те саме двоїсте сутінкове світло лежало на будові драми, особливо – на значенні хору. І яким сумнівним залишалося для нього вирішення стичних проблем! Яким пілозрілим – обходження з мітами! Яким нерівномірним – розподіл щастя і нещастя! Навіть у мові давньої трагедії багато що було для нього відразливим, принаймні – загадковим; зокрема, він бачив надмірність помпезності при звичайних обставинах, велику кількість тропів і нечуваного при простоті характерів. Так сидів він, стурбовано-задуманий, у театрі і як глядач зізнавався собі, що не розуміє своїх великих попередників. Але оскільки розсуд-

дивість була для нього справжнім коренем усієї насолоди і творчості, то він був змушений запитувати себе й озиратися, чи немає ще когось, хто би думав, як він, і зізнавався собі в тій неспівмірності. Проте багато хто, разом із найкращими, відбувався лише недовірливою посмішкою; але ніхто не міг пояснити йому, чому, незважаючи на всі його сумніви та заперечення, великі майстри все ж були праві. І в цьому болісному стані він знайшов *іншого глядача*, котрий не розумів трагедії, а тому і не поважав її. У союзі з ним він міг наважитися розпочати шалену боротьбу, зі своєї самотності, супроти мистецьких творінь Есхіла та Софокла – не памфлетами, а як драматичний поет, котрий протиставляє своє уявлення про трагедію традиційному.

Перш ніж назвати ім'я цього другого глядача, зупинімося тут на мить, аби викликати в пам'яті те раніше змальоване враження розладу та неспівмірності в суті самої Есхілової трагедії. Пригадаймо наше власне відчуження від *хору і трагічного героя* тієї трагедії, що їх обох ми не зуміли узгодити ні з нашими звичками, ні з переказом – доки не віднайшли тієї подвійності як виток та сутності грецької трагедії, як вияву двох переплетених мистецьких поривів, *аполлонійного та діонісійного*.

Згідно з цим знанням, ми мусимо розуміти грецьку трагедію діонісійним хором, який постійно по-новому розряджається в аполлонійному світі образів. Отож, ті хорові партії, якими переплетена трагедія, є певним чином материнським лоном цілого, так званого діалогу, тобто всього сценічного світу, справжньої драми. У кількох послідовних розрядженнях ця праоснова трагедії випромінює ту візію драми, яка є виключно сповнявом і тому має епічну природу, та, з іншого боку, як об'єктивація діонісійного стану являє собою не аполлонійний порятунок у видимості, а навпаки – розбивання індивіда та його об'єднання з прабуттям. Отож, драма є аполлонійним утіленням діонісійних пізнань та впливів і цим, наче жахливим проваллям, відділена від епосу.

Хор грецької трагедії, символ усієї діонісійно збудженої маси, знаходить у цьому нашому спостереженні своє повне пояснення. Тоді як ми, при звичайстві до позиції хору на модерній сцені, особ-

ливо оперного хору, зовсім не могли зрозуміти, яким чином той трагічний хор греків мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню «дію» – про що виразно говорить переказ, – тоді як ми знову-таки з тією переданою високою важливістю і первинністю не могли поєднати того, чому він усе-таки складається лише з низьких службових істот, первинно навіть із цалоподібних сатирів, тоді як оркестра перед сценою назавжди залишилася для нас загадкою, то тепер ми дійшли до розуміння того, що сцена разом із дією була задумана, ґрунтовно та первинно, лише як *візія*, що єдиною «реальністю» є саме хор, який творить зі себе видіння та говорить про нього всією символікою танцю, звуку і слова. Цей хор бачить у своїй візії його пана та майстра Діоніса, і тому є відвічно хором-*прислужником*: він бачить, як цей бог страждає та звеличується, і тому сам не *діє*. При цьому становинці, щодо бога повністю службовому, він таки є найвищим, тобто діонісійним, виразом *природи* й тому, як і вона, в натхненні виголошує слова оракула та мудрості: як *співстраждалець* він є водночас і *мудрим*, провіщаючи істину зі серця світу. Так постає та фантастична і настільки відразлива фігура мудрого та натхненного сатира, котрий водночас є «простаком», на противагу богові – відображенням природи та її найсильніших потягів, навіть її символом, і водночас провісником її мудрості й мистецтва: музикант, поет, танцюрист і духовидець в одній особі.

611

Діоніс, справжній сценічний герой і центр візії, згідно з цим пізнанням та переказом, спочатку, в найдавнішому періоді трагедії, не є насправді присутнім, а лише уявляється присутнім: тобто первісно трагедія є лише «хором», а не «драмою». Пізніше таки робиться спроба показати бога реальним і подати образ візії разом із перетворювальним обрамленням, видимим для кожного ока; ним самим розпочинається «драма» у вузькому сенсі. Тепер дитирамбічний хор отримує завдання діонісійно зворушити глядачів до такого ступеня, щоби вони, коли на сцені з'явиться трагічний герой, бачили не злегка замасковану людину, а немовби з їхнього власного зачарування породжену постать візії. Уявімо собі Адмета, який у глибокій задумі згадує свою нещодавно померлу дружину

Алкесту і терзає себе в духовному спогляданні її – як раптом до нього приводять подібну буловою та холою завуальовану жінку: уявімо собі його раптовий тремтливий неспокій, його бурхливе порівнювання, його інстинктивну переконаність – тоді ми матимемо аналог до того почуття, з яким діонісійно збуджений глядач бачив появу на сцені бога, з чиїми стражданнями він уже поєднався. Він мимоволі переносив образ бога, який магічно мерехтів перед його душею, на ту замасковану постать і ніби розчиняв її реальність до примарної недійсності. Це – аполлонійний стан сну, в якому світ дня завуальовується і новий світ, виразніший, зрозуміліший, більш захопливий, аніж той, та все ж подібніший до тіні, в постійній зміні по-новому народжується перед нашим оком. Відповідно до цього ми розпізнаємо у трагедії наскрізну стильову протилежність: мова, барва, рухливість, динаміка мови розходяться в діонісійній ліриці хору, з одного боку, та в аполлонійному сносвіті сцени – з іншого як цілком окремі сфери вираження. Аполлонійні явища, в яких об'єктивується Діоніс, уже не є «вічним морем, мінливим плетивом, палаючим життям», якою є музика хору, вже не є тими лише відчутними, ще не згуртованими в образи силами, в яких натхненний служник Діоніса відчуває близькість бога: тепер зі сцени промовляють виразність і стійкість епічного формотворення, тепер Діоніс промовляє не через стихії, а як епічний герой – майже мовою Гомера.

Усе, що в аполлонійній частині грецької трагедії, в діалозі, виходить на поверхню, виглядає просто, прозоро, гарно. У цьому сенсі діалог є відображенням еліна, чия природа відкривається в танці, бо в танці найвища сила є тільки потенційною, але виявляє себе у гнучкості й розкішності рухів. Тому мова Софоклових героїв дивує нас аполлонійною виразністю і ясністю, так що нам здається, ніби ми відразу заглядаємо до найглибиннішої основи їхньої сутності, вельми дивуючись, що дорога до цієї основи така коротка. Але якщо ми тимчасово відійдемо від характеру героя, що виступає на поверхню і стає видимим – який є в основі своєї нічим іншим, як кинутим на темну стіну світловим образом, тобто суцільним явищем, – і якщо ми, понад те, проникнемо в міт,

який проектує себе в цих світлих віддзеркаленнях, то зненацька переживемо феномен, що перебуває у зворотному зв'язку з відомим оптичним феноменом. Коли після наполегливих спроб дивитися на сонце ми, засліплені, відвертаємося, то, наче цілющий засіб, перел нашими очима виникають темні кольорові плями: і навпаки, ті світлові образи Софоклових героїв, коротко – аполлонійні маски, є необхідними породженнями погляду у внутрішнє та жахливе природи, ніби сьйливими плямами для зцілення зраненого жахіттями ночі погляду. Тільки в цьому сенсі ми маємо право вірити, що правильно схопили чітке та важливе поняття «грецької веселості»; тоді як на всіх шляхах і перехрестях сучасності ми постійно зустрічаємо хибно зрозуміле поняття цієї веселості як стану безпечного затишку.

Найстражденнішу постать грецької сцени, нещасливого *Едіпа*, Софокл розумів як шляхетну людину, котра, незважаючи на її мудрість, приречена на помилку та скругу, але яка, врешті, через своє жахливе страждання, випромінює довкола себе магічну благодатну силу, що залишається дієюю навіть після смерті. Шляхетна людина не грішить, хоче нам сказати глибокодумний поет: хай від її вчинків загинуть усі закони, весь природний порядок і навіть звичайний світ, але саме ці вчинки окреслюють вище магічне коло впливів, які засновують на руїнах знищеного поваленого старого світу світ новий. Це хоче сказати нам поет, оскільки він водночас є релігійним мислителем: як поет він спочатку показує нам дивно вижно зав'язаний вузол процесу, який суддя повільно, ланку за ланкою, розв'язує на власну загибель; справжня еллінська радість від цієї діалектичної розв'язки така велика, що через це по всьому твору розходить ся хвиля вищої веселості, яка раз у раз відбиває вістря жахливих передумов того процесу. В «Еділі у Колоні» ми зустрічаємо таку саму веселість, але підняту до нескінченного про-світлення: засмученому надміром бідувань старцеві, котрий при всьому, що з ним відбувається, залишається тільки *страждальцем*, протиставляється надземна веселість, що сходить із божественної сфери й указує нам, що сумний герой у його цілком пасивній на-станові досягає найвищої активності, яка сягає далеко за межі його

614 життя, тоді як його свідомі діяння та прагнення в попередньому житті привели його лише до пасивності. Тож перед смертним оком повільно розплітається нерозв'язно заплутаний вузол процесу притчі про Едіпа, і при цій божественній протилежності діалектики нас охоплює найглибша людська радість. Якщо цим поясненням ми віддали гідну дащину поетові, то все ж може виникнути ще питання про те, чи ним вичерпується зміст міту: і тут виявиться, що все схоплення поета є нічим іншим, як саме тим світловим образом, який тримає перед нами цілюща природа після погляду в безодню. Едіп – убивця свого батька, чоловік своєї матері, Едіп – розгадувач загадок сфінкса! Про що ж говорить нам таємнича потрійність цих доленосних вчинків? Існує прадавнє, з походження перське народнє повір'я, що мудрий маг може народитися лише від інцесту. Едіпа ж, який розв'язує загадки та бере шлюб із власною матір'ю, нам слід відразу інтерпретувати так, що там, де пророчі й магичні сили розбивають кайдани теперішнього та майбутнього, нерухомий закон індивідуації та взагалі справжні чари природи, там причиною мусила бути жахлива протиприродність, як-от інцест; бо ж як можна було би примусити природу видати її таємниці, якщо не через переможне протистояння їй, тобто через неприродне? Вираження цього пізнання я бачу в тій жаскій потрійності долі Едіпа – того, хто вирішив загадку природи, того дволикого сфінкса, – і мусить також зламати найсвятенніші закони природи як убивця свого батька та чоловік своєї матері. Здавалося би, міг навіть хоче нам лотайки напентати те, що мудрість, а особливо діонісійна мудрість, є протиприродною потворою, що той, хто своїм знанням скидає природу в безодню нищення, мусить відчути цей розпад природи і на собі. «Вістря мудрості обертається супроти мудреця: мудрість є злочином проти природи», – такі страшні слова кидає нам міт, але еллінський поет, як сонячний промінь, торкається величної та страхітливої Мемнонової колони міту, і той зненацька починає звучати – Софокловими мелодіями!

615

Славі пасивності я тепер протиставлю славу активності, що осяває Есхілового *Прометей*. Те, що тут мав сказати нам мислитель

СОКРАТ І ГРЕЦЬКА ТРАГЕДІЯ

Есхіл, але про що він як поет дозволяє нам лише здогадуватись у своєму алегоричному образі, – молодий Гете зумів розкрити в зухвалих словах свого Прометея:

Сиджу ось тут і творю я людей
За образом своїм,
Близьких мені за духом, щоб вони
Страждали і ридали,
Та в радощах життя
На тебе не зважали,
Як я!

Людина, піднімаючись до титанічного, сама собі виборює свою культуру і примушує богів об'єднатися з нею, бо завдяки своїй самоздобутій мудрості вона тримає в руці скзистенцію богів і її межі. Утім, найдивовижнішим у тій поемі про Прометея, яка, за головною думкою, насправді є гімном неблагочесності, є глибокий Есхіловий погляд до *справедливості*: незмірне страждання відважного «одинака», з одного боку, та нужденність богів, ба навіть передчуття присмерку богів – з іншого, та могутність тих обох світів страждання, що підштовхує до примирення, до метафізичної єдності, – все це найбільше нагадує центр і основне положення Есхілового світорозуміння, яке вбачає в Мойрі вічну справедливість, панівну над богами та людьми. При подиву гідній відвазі, з якою Есхіл ставить олімпійський світ на свої терези справедливості, ми мусимо нагадати собі те, що глибокодумний грек завжди мав у своїх містеріях непорушно міцне підґрунтя метафізичного мислення та що всі свої напади скептицизму міг розрядити на олімпійцях. Грецький митець, особливо щодо цих богів, мав туманне почуття взаємозалежності, й саме в Есхіловому Прометеї це почуття символізується. Титанічний митець знайшов у собі вперту віру у власну здатність творити людей, а олімпійських богів – принаймні знищити: і це завдяки його вищій мудрості, яку, звичайно, він був змушений покутувати вічним стражданням. Чудова «здатність» великого генія, за яку навіть вічне страждання є надто малою платою, терпка гордість *митця* – це зміст і душа Есхі-

лового поетизування, тоді як Софокл у прелюдії до свого «Едіпа» затягує переможну пісню *святого*. Але навіть і те тлумачення, яке дав Есхіл міту, не до кінця виміряло його дивну жаску глибину, – що більше, радість становлення митця, самодостатність мистецького творення, яка нехтує всі нещастя, є лише світлим образом хмар і неба, що віддзеркалюється на чорному озері скорботи. Сага про Прометея – споконвічна власність усієї арійської спільноти народів і документ їхнього дару глибокодумно-трагічного, й цілком імовірним може бути навіть те, що цей міт має для арійської сутності таке саме характеристичне значення, як міт про гріхопадіння – для семітської, і що між обома існує такий же рівень спорідненості, як між братом і сестрою. Передумовою того міту про Прометея є величезна цінність, яку наївне людство приписує *вогню* як справжньому паладіуму кожної зростаючої культури, – але те, що людина вільно послуговується вогнем і отримує його не лише через подарунок із неба як запалювальний спалах блискавиці та зігрівальний жар сонця, здавалося тим пра-людям споглядальникам блюзнірством, пограбуванням божественної природи. І тому перша ж філософська проблема ставить

617 болючу нездоланну суперечність між людиною та богом і підко-чує її, наче кам'яну брилу, до воріт кожної культури. Найкраще та найвище, чого може причаститися людство, воно виборює че-рез переступ, а тоді знову мусять прийняти його наслідки, тобто весь потік страждань і бід, який ображені небожителі насилають на людський рід, що шляхетно прагне вгору, бо мусять, – гірка думка, яка через *гідність*, якою вона наділяє переступ, дивно кон-трастує зі семітським мітом про гріхопадіння, в якому цікавість, оманливе вдавання, зваблівість, хтивість, коротко – ряд пере-важно жіночих афектів, трактувалися як джерело зла. Те, що ви-різняє арійське уявлення, – це піднесений погляд на *активний гріх* як на справжню прометеївську чесноту, завдяки чому було водночас знайдене етичне підґрунтя песимістичної трагедії як *виправдання* людського зла, а саме: як людської провини, так і роз-плати за неї стражданням. Нещастя в сутності речей – його спо-глядальник-арієць не схильний долати мудруванням, – супе-

СОКРАТ І ГРЕЦЬКА ТРАГЕДІЯ

речність у серці світу відкриваються йому як змішання різних світів, наприклад, божого та людського, кожен із яких як індивід правий, але як окремих поряд із іншим повинен страждати через свою індивідуалізацію. При героїчному пориві окремого до загального, при спробі подолати чари індивідуалізації та самому захотіти стати *єдиною* світовою істотою він відчуває на собі приховану в речах прасуперечність, тобто чинить переступ і страждає. Таким чином, арійці уявляють собі переступ чоловіком, а семіти гріх – жінкою: так, як і прапереступ вчинив чоловік, а прагріх – жінка. Утім, хор відьом свідчить:

Приблизно виглядає так:

Сто кроків зробить жінка, та,

Хоч поспішає шлий вік,

Стрибок – і перший чоловік.

Хто розуміє це найглибше осердя саги про Прометея – а саме ту заповідану індивідові з титанічним прагненням необхідність переступу, – той мусять також водночас відчутти неаполлонійне цього песимістичного уявлення; бо Аполлон хоче заспокоїти окремих істот саме тим, що він проводить поміж них межові лінії та що він, знову і знову, своїми вимогами самопізнання й міри нагадує про них як про найсвятіші світові закони. Але щоби при цій аполлонійній тенденції форма не застигла до єгипетського заміління та холоду, щоби через намагання приписати окремій хвилі її шлях і межі не завмер рух усього озера, висока діонісійна повільність від часу знову руйнувала всі ті маленькі кола, в які одностороння аполлонійна «воля» намагалася загнати еллінськість. Тоді те раптове наростання повені діонісійного захоплювало зі собою окремі малі вали індивідів, як брат Прометея, титан Атлас, – Землю. Це титанічне прагнення стати немовби Атласом усіх окремих і на широкій спині нести їх усе вище і вище, все далі й далі, є спільним для прометеївського та діонісійного. У цьому сенсі Есхілів Прометей є діонісійною маскою, тоді як у тому, вище згаданому глибинному потязі Есхіла до справедливості розкривається – для того, хто розуміє – його походження від батька-

Аполлона, бога індивідуалізації та меж справедливості. Таким чином, подвійна сутність Есхілового Прометея, його водночас діонісійна й аполлонійна природа могла би бути виражена, на подив логіка Евріпіда, такою поняттєвою формулою: «Все наявне є справедливим і несправедливим, і в обох випадках – однаково виправданим».

619 Це твій світ! Це зветься світом!

Неспростовним переказом є те, що предметом грецької трагедії в її найдавнішій формі були тільки страждання Діоніса та що впродовж доволі тривалого часу єдиним наявним сценічним героєм був саме Діоніс. Однак із такою ж певністю можна стверджувати, що ніколи, аж до Евріпіда, Діоніс не переставав бути трагічним героєм, а всі ті відомі постаті грецької сцени – Прометей,

Едіп та інші – є лише масками того первісного героя Діоніса. Те, що за всіма цими масками приховується одне божество, є еліпою суттєвою підставою для типової «ідеальності» тих відомих постатей, яка так часто нас дивує. Уже не пригадую, хто саме стверджував, що всі індивіди як індивіди є комічними і тому нетрагічними: з цього слід було би зробити висновок, що греки взагалі не могли терпіти індивідів на трагічній сцені. І справді вони, здавалося би, саме так і відчували, – як і загалом ті Платонові розрізнення й оцінка «ідей» на противагу «ідолу», відображенню є глибоко закорінені в еллінській сутності. Але, застосовуючи термінологію Платона, про трагічні постаті еллінської сцени слід було би сказати так: єдиний, істинно реальний Діоніс з'являється у множинності постатей, у масці героя, котрий бореться і неначе заплутується в тенетах окремої волі. Тим, як тепер цей посталий бог промовляє та діє, він нагадує заблукалого, спраглоного та стражденного індивіда: і те, що він узагалі з'являється з цією епічною визначеністю і ясністю, є впливом снотлумача Аполлона, який витлумачує хору його діонісійний стан через ту алегоричну появу. Та насправді тим героєм є стражденний Діоніс містерій, той бог, котрий сам на собі відчуває страждання індивідуалізації та про котрого чудові міфи розповідають, як його, ще хлопчика, розшматували титани й у такому стані він нині вшановується

ся як Загрей: при цьому натякається, що це розшматування, це справді діонісійне *страждання* с неначе перетворенням на повітря, 620
 воду, землю та вогонь, і відтак ми мали би розглядати стан індивідуації як джерело та праоснову всього страждання, щось негідне саме по собі. З посмішки цього Діоніса виникли олімпійські боги, а зі сліз – люди. У тій екзистенції розшматованого бога Діоніс має подвійну природу: жорстокого, зличавілого демона та м'якого, сумирного володаря. Але сподівання епоптів були спрямовані на відродження Діоніса, яке ми тепер, сповнені передчуття, маємо зрозуміти як кінець індивідуації: і на честь прийдешнього третього Діоніса лунає бурхливий тріумфальний спів епоптів. І лише в цьому сподіванні з'являється промінь радості на обличчі пошматованого, розбитого на індивідів світу: як це зображає міт через зацурену у вічну тугу Деметру, яка вперше знову *радіє* лише тоді, коли їй говорять, що вона може *ще раз* народити Діоніса. У наведених поглядах ми вже зібрали всі складові частини глибокосенсовного та песимістичного світорозуміння і водночас *містерійне вчення трагедії*: основне знання про єдність усього суцього, бачення індивідуації як праоснови зла, мистецтво як радісна надія на те, що закляття індивідуації можна розбити, як передчуття знову відновленої єдності.

Виокремити той первинний і всемогутній діонісійний елемент із трагедії і чистою та новою збудувати її на недіонісійному мистецтві, звичай та світорозумінні – оце і є та, постала перед нами тепер у яскравому світлі, тенденція Евріпіда.

Сам Евріпід на схилі віку наполегливо ставив своїм сучасникам питання про вартість і значення цієї тенденції в міті. Чи взагалі діонісійне має право на існування? Чи не слід його насильно викорінити з еллінського ґрунту? Звичайно, говорить нам поет, якби 621
 це тільки було можливо, – та бог Діоніс надто могутній; найрозумнішого супротивника – як-от Пентея у «Бахусянках» – він несподівано для нього зачакловує, і потім той під дією цих чарів мчить у свою приреченість. Судження обох старих, Кадма й Тіресія, здається, є водночас і судженнями старого поета: думки найрозумніших окремих осіб не руйнують тих давніх народних тра-

диції, те вічно передаване впановування Діоніса, й випадало би навіть проявити принаймні дипломатично-обережне співчуття до таких чудових сил; хоча все ще можливим залишається те, що бог розсердиться на таку прохолодну співучасть і оберне, врешті, дипломата – як тут Калма – на дракона. Це говорить нам поет, котрий із героїчними зусиллями протягом довгого життя опирався Діонісові – щоби закінчити свій життєвий шлях прославленням супротивника та самогубством, наче запаморочена людина, яка кидається вниз із вежі, щоб уникнути жахливого, вже геть нестерпного вихору. Та трагедія є протестом проти втілення його тенденції; втім, вона вже була втілена! Дивовижне сталося: коли поет зрікся, його тенденція вже перемогла. Діоніса вже було вигнано з трагічної сцени, а саме тією демонічною силою, що промовляла через Евріпіда. Евріпід також був, у певному сенсі, лише маскою: божество, що промовляло через нього, було не Діонісом і не Аполлоном, а цілком новонародженим демоном на ймення *Сократ*. Тут постає нова суперечність: діонісійного та сократичного, і мистецьке творіння грецької трагедії від неї гине. Як би тепер Евріпід не намагався втішити нас своїм зреченням, це йому не вдається: найдивовижніший храм лежить у руїнах; який маємо зиск від голосіння руйнівника та його визнання, що то був найпрекрасніший із усіх храмів? І байдуже, що Евріпіда за кару обернули на дракона мистецькі судді всіх часів: кого може задовольнити ця жалюгідна компенсація?

Наблизьмося тепер до тієї *сократичної* тенденції, з якою Евріпід боровся проти Есхілової трагедії та переміг.

Загалом, яку мету – так мусимо тепер себе запитати – мігмати Евріпідів намір, у найвищій ідеальності його здійснення, заспівати драму виключно на недіонісійному? Яка форма драми ще залишається, якщо вона мала бути народженою не з тона музики, не в тому таємничому діонісійному двоїстому світлі? Лише *драматизований епос*: звичайно-бо, в цій аполлонійській царині не досяжний трагічний вплив. При цьому не є важливим зміст зображуваних подій: я би хотів навіть наголосити на тому, що для Гете в задуманій ним «Навсікаї» було би неможливим зробити трагічно зворуш-

СОКРАТ І ГРЕЦЬКА ТРАГЕДІЯ

ливим самоубство тієї ідилічної істоти, яке мало би заповнити п'ятий акт: потужність епічно-аполлонійного така надзвичайна, що воно перед нашими очима чарами тієї насолоди від видимості й порятунку через видимість перетворює найжахливіші речі. Пост драматизованого епосу не може повністю здитися зі своїми образами, як і епічний рапсод: він усе ще спокійно-перухомий, із широко розплющеними очима, спогляданням, яке бачить образи *перед собою*. Актор у цьому драматизованому епосі все ще залишається в найглибшій основі рапсодом, який розповідає: освячення внутрішнього сновиддя лежить на всіх його діях, тож він ніколи не є вповні актором. Лише так ми можемо з розумінням наблизитися до «*Іфігенії*» Гете, в якій ми маємо вшанувати найвище драматично-спічне народження.

Отож, як відноситься до цього ідеалу чисто аполлонійної драми Евріпідове творіння? Так, як до урочисто налаштованого рапсода давніх часів, той молодший, котрий свою сутність описує у Платоновому «Іоні» в такий спосіб: «Кожного разу, коли я відворюю щось зворушливе, сльозами наповнюються мої очі, а коли жаске й грізне, то від страху волосся стає дибом і серце сильно б'ється». Тут ми вже не помічаємо того епічного забуття у видимості, позбавленій афектів холодності справжнього актора, котрий саме у своїй найвищій діяльності є повністю видимістю і насолодою від видимості. Евріпід – актор зі серцем, що б'ється, з волоссям, що стало дибки; як сократичний мислитель він накреслює план, а як пристрасний актор – його здійснює. Та «чистим» митцем він не є ні при накресленні, ні при виконанні. Таким чином, Евріпідова драма – водночас і холодна, і подум'яна річ, рівною мірою здатна і задубіти, і згоріти: для неї неможливе досягнення аполлонійного впливу епосу, тоді як вона, з іншого боку, наскільки могла, звільнилася від діонісійних елементів і тепер, аби взагалі мати ще хоч якийсь вплив, потребує нових засобів збудження, які вже не можуть лежати в межах обох окремих мистецьких поривів – аполлонійного та діонісійного. Цими засобами збудження є холодні парадоксальні *думки* – замість аполлонійних споглядань і подум'яні *афекти* – замість діонісійних екзальтацій, до того ж надзвичайно

реалістичні, близькі до природи, а не заглиблені в етер мистецтва думки й афекти.

Отож, якщо ми дізналися про те, що Евріпідові взагалі не вда-
лося заснувати драму виключно на аполлонійному, а понад те –
що його недіонісійна тенденція приблукала до натуралістичної та
немистецької тенденції, то тепер ми зможемо наблизитися до сут-
ності *естетичного сократизму*, верховний закон якого звучить при-
близно так: «Усе мусить бути зрозумілим, аби бути гарним» – як
паралельне положення до Сократового: «Лише той, хто знає, доб-
рочесний». З цим каноном у руці Евріпід вимірював усе окреме та
виправляв його згідно з ним принципом: мову, характери, драма-
тургійну побудову, хорову музику. Те, чим ми при порівнянні зі
Софокловою трагедією зазвичай так часто докоряємо Евріпідові
624 як поетичною вадою та рухом назад, у більшості випадків є про-
дуктом того наполегливого критичного процесу, тієї зухвалої тя-
мучості. Евріпідів *пролог* слугує нам прикладом продуктивності
того раціоналістичного методу. Ніщо не може бути суперечливи-
шим щодо нашої сценічної техніки за пролог у драмі Евріпіда. Те,
що окрема особа, виступаючи на початку твору, розповідає, ким
вона є, що передувє цій дії, що було дотепер і навіть що станеться
під час цього твору, модерний театральний поет назвав би навмис-
ною та невибачною відмовою від ефекту напруження. Адже ж ми
знаємо все, що станеться; хто ж захоче дочекатися до того, коли це
справді трапиться? Адже тут аж ніяк не проявляється збудливий
стосунок віщого сну до подальшої дійсності. Цілком інакше розмір-
ковував Евріпід. Вплив трагедії ніколи не базувався на епічному
напруженні, на звабливій невідомості того, що станеться тепер і
потім: ба більше, він базувався на тих великих риторико-ліричних
сценах, де пристрасть і діалектика головного героя розливалися
широким і могутнім потоком. Усе готувало до патосу – це до дії,
і те, що не готувало до патосу, вважали негідним. Сповнену насо-
лоди самовіддачу таких сцен найбільше утруднює відсутність для
слухача з'єднувальної ланки, прогалина у ланцях передісторії, доки
слухач іще мусить вираховувати, яке значення має та чи інша осо-
ба, які передумови того чи іншого конфлікту нахилів і намірів.

доти для нього ще неможливе повне занурення у страждання та вчинки головних персонажів, співстраждання, що переходило дух, і спільний страх. Есхіло-Софоклова трагедія використовує найбільш натхненні мистецькі засоби, щоб у перших же сценах, ніби випадково, дати глядачеві в руки всі ті необхідні для розуміння нитки: хід, у якому виправдовується вся та шляхетна мистецькість, що мовби маскує все *необхідне* формальне та дозволяє йому виглядати випадковим. Але Евріпід усе-таки, здавалося би, помічав, що під час тих перших сцен глядач, враховуючи передісторію, перебуває у своєрідному неспокої, а відтак не досягає поетичної краси та патосу експозиції. Тому він і поставив пролог іще перед експозицією і вклав його в уста персонажеві, котрий заслуговує на довіру: якесь божество мусило часто певним чином гарантувати публіці перебіг трагедії та розвіювати всі сумніви щодо реальності міту. Подібно і Декарт міг доводити реальність емпіричного світу лише через апеляцію до істинності Бога та його нездатності обманювати. Цю саму божу істинність Евріпід використовує ще раз наприкінці своєї драми, щоби показати публіці майбутнє своїх героїв; це є завданням горезвісного *deus ex machina*. Між епічним попереднім оглядом і поглядом на майбутнє лежить драматично-ліричне сьогоднішнє, власне «драма».

Тож Евріпід як поет є передусім відгомонам свого свідомого пізнання; і саме це забезпечує йому таке знаменне становище в історії грецького мистецтва. Дивлячись на своє критично-продуктивне творіння, він мусив часто почуватися так, неначе мав оживити для драми початок твору Анаксагора, перші слова якого звучать так: «спочатку все було разом; тоді з'явився розум і створив лад». І якщо Анаксагор із його «нус» виглядав серед філософів першим тверезим серед решти п'яних, то й Евріпід також міг себе щодо інших постів трагедії уявляти в такому ж образі. Доти, поки єдиний упорядковувач і управитель Всесвіту, «нус», іще залишався вилученим із мистецького творення, все перебувало ще разом у хаотичному прамісиві; так мусив міркувати Евріпід, так мусив він як перший «тверезий» засуджувати «п'яних» постів. Те, що Софокл сказав про Есхіла, а саме, що той завжди діє правильно, хоч і

несвідомо, не мало би сподобатись Евріпідові: той міг би визнати лише те, що Есхіл, *оскільки* він творить несвідомо, творить щось не те. Також і божественний Платон говорить про творчу здатність поета, доки вона не є свідомим розумінням, здебільшого тільки іронічно і прирівнює її до обдарування провидця і тлумача снів; мовляв, поет здатен творити не раніше, ніж він позбудеться свідомого й у ньому вже не житиме розум. Як і Платон, Евріпід заповзвся показати світу протилежність до «нерозсудливого» поета; його естетична засада, що «все мусить бути свідомим, аби бути гарним», є, як я вже сказав, паралельним положенням до Сократового: «все мусить бути свідомим, аби бути добрим». Відповідно до цього ми можемо вважати Евріпіда поетом естетичного сократизму. Та Сократ і був тим *другим глядачем*, котрий не розумів давнішої трагедії, а тому не шанував її; в союзі з ним Евріпід наважився бути гарольдом нової мистецької творчості. Якщо ж через це загинула давніша трагедія, то значить естетичний сократизм – убивчий принцип. Якщо ж боротьба в давнішому мистецтві була спрямована проти діонісійного, то в Сократі ми впізнаємо супротивника Діоніса, нового Орфея, який повстав супроти Діоніса і, приречений на розшматування менадами атенського суду, все ж змушує самого надмогутнього бога до втечі, – той, як і тоді, коли він утікав од елонського царя Лікурта, порятувався у глибинах моря, а саме в містичних хвилях таємничого культу, що поступово заливає весь світ.

Те, що Сократ тісно пов'язаний із тенденцією Евріпіда, не залишилося непоміченим тогочасною давниною; найкрасномовнішим виявом цього щасливого чуття була та поширена в Атенах легенда, що Сократ зазвичай допомагає Евріпідові в поетизуванні. Обидва імені згадували прибічники «доброго старого часу» на одному
627 нодиху, коли треба було перелічити народних звабників сучасності: їх вплив призвів до того, що давня марагонська грубувата міць тіла та духу все більше стає жертвою сумнівного просвітництва при прогресуванні послаблення тілесних і душевних сил. У такій тональності, напівобурено, напівзневажливо, зазвичай говорить Арістофанова комедія про тих мужів, котрі – до жаху новітніх

людей – хоч і залюбки відмовилися би від Евріпіда, проте не можуть надивуватися з того, що Сократ в Арістофана постає першим і верховним *софістом*, дзеркалом і втіленням усіх софістичних прагнень, хоча єдиною втіхою може бути те, щоби самого Арістофана поставити біля ганебного стовпа, як розпусно-брехливого Алкібіада поезії. Не беручи тут під захист від таких нападів глибинні інстинкти Арістофана, я проловжую доведення тісної пов'язаності Сократа з Евріпідом, виходячи з античного сприйняття: в цьому сенсі слід особливо нагадати про те, що Сократ як противник трагічного мистецтва утримувався від відвідування трагедій і з'являвся серед глядачів лише тоді, коли ставився новий твір Евріпіда. Та найвідоміший той факт, що ці два імені стоять поряд у вислові дельфійського оракула, який назвав Сократа наймудрішим серед людей, зазначивши водночас, що друге місце у змаганні за мудрість належить Евріпідові.

Третім тут було названо Софокла – того, хто міг вихвалитися перед Гекілом, що він чинить правильно насамперед тому, бо *знає*, що ж є правильним. Очевидно, саме рівень ясності цього *знання* є тим, що вирізняє цих трьох мужів разом як трьох «знавців» свого часу.

Та найгостріше слово для означення того нового та нечувано високого поціновування знання і розуміння промовив Сократ, коли усвідомив себе єдиним, хто визнає перед собою те, що *нічого не знає*: тоді як у критичних мандрах Атенами, відвідуючи найбільших державців, промовців, поетів і митців, він усюди зустрічав переконаність у знанні. З подивом побачив він, що всі ті знаменитості не мали навіть правильного й упевненого бачення власного ремесла і займалися ним виключно інстинктивно. «Виключно інстинктивно» – цим висловом ми торкаємося серцевини та центру сократичної тенденції. Ним сократизм засуджує як існуюче мистецтво, так й існуючу етику: куди би він не спрямовував свій випробний погляд, усюди бачив брак розуміння та могутність марення, і з цього браку було зроблено висновок про внутрішню викривленість і нікчемність існуючого. Виходячи з цього пункту, Сократ вважав, що мусить виправити існування:

він, сам-один, із виразом зневаги та зверхності, як предтеча культурн, мистецтва та моралі цілком іншого гатунку, входить у світ, шанобливо вхопитися за красчок якого ми би вважали своїм найбільшим щастям.

Це і є той страхітливий сумнів, який охоплює нас щоразу при вигляді Сократа, знову і знову спонукаючи розізнавати сенс і намір цього найзагадковішого явища давнини. Ким є той, хто може наважитись одноосібно заперечити грецьку сутність, яка, як Гомер, Піндар і Есхіл, як Фідій, як Перікл, як Пітія і Діоніс, як найглибша безодня та найбільша височина, звичайно ж, викликає у нас зачудоване поклоніння? Яка демонічна сила має право вихлюпнути на землю цей чарівний трунок? До якого напівбога хор найшляхетніших умів людства мусить волати: «О горе! Горе! Ти його сплюндрував, цей прекрасний світ, могутнім кулаком; він валиться, він розпадається!»

Ключ до сутності Сократа дає нам те дивовижне явище, що означається як «демон Сократа». В окремих випадках, коли його страхітливий розум починав хитатися, він знаходив тверду опору в божественному голосі, який промовляв у такі моменти. Цей голос, приходячи, завжди *відраджує*. Інстинктивна мудрість проявлялась у цій цілком аномальній натурі лише для того, щоби то тут, то там чинити *протидію* свідомому пізнанню. Тоді як у всіх продуктивних людей саме інстинкт є творчоствердною силою, а свідомість поводитьсь критично та відраджує, – у Сократа інстинкт стає критиком, а свідомість – творцем: справжня потворність *per defectum*! А саме: ми помічаємо тут потворний *defectus* усіх містичних задатків, тож Сократа слід було б означити як особливого *не-містика*, в якого логічна природа через перерозвиток настільки ж надмірно розвинена, як інстинктивна мудрість у містика. З іншого ж боку, тому оприявленому в Сократі логічному потягу було категорично заборонено звертатися супроти себе самого; в цій своїй нескутій течії він виявляє природну могутність, яку ми зустрічаємо, охоплені жахом і здивуванням, лише в найбільших інстинктивних силах. Хто відчув бодай подих тієї божественної наївності й упевненості Сократового життєвого спряму-

вання з творів Платона, той також відчуває і те, як цей нечуваний маховик логічного сократизму рухається немовби за Сократом і як його слід споглядати крізь Сократа, наче крізь якусь тінь. А те, що він і сам здогадувався про цю пов'язаність, проявляється в тій сновненій гідності серйозності, з якою він скрізь наполягає, навіть перед судом, на своєму божественному покликанні. Заперечити це було, по суті, так само неможливо, як і погодитися з його руйнівним для інстинктів впливом. При цьому нерозв'язному конфлікті, коли його одного разу викликали на форум грецької держави, єдиною можливою формою вироку було вигнання; як щось цілком загадкове, що не підпадало під жодну рубрику та було неспояснане, його можна було би вислати за межі, щоби потому ніякі нападки не змогли звинуватити атенян у ганебному вчинку. Але того, що його засудили на смерть, а не лише на вигнання, як виглядає, домігся сам Сократ, цілком свідомо та без природного трепету перед смертю: він пішов на смерть із тим спокоєм, із яким, за описом Платона, останній бенкетувальник полишає при перших променях світанку учту, щоби розпочати новий день; тоді як за ним, на лавах і на землі, зостаються поснуді товариші-застільники, щоби снити про Сократа, того справжнього еротика. *Сократ, який вмирає*, став новим, ніколи до того не баченим ідеалом шляхетної грецької молоді; і першим унаслідок цього перед ним образом типовий еллінський юнак, Платон, із усією пристрасною відданістю його полум'яної душі.

Тепер уявімо собі одне велике циклопічне око Сократа зверненим на трагедію, те око, в якому ніколи не палало прекрасне шаленство мистецького натхнення – уявімо собі те, наскільки це око було нездатне на прихильний погляд у діонісійні безолні, – що ж насправді мусило воно побачити в «віднесеному та прославленому» трагічному мистецтві, як його називає Платон? Щось вельми нерозумне, здавалося б, із причинами без дій і діями без причин; до того ж усе тут таке барвисте і розмаїте, що мусить відштовхувати помірковану душу, а для займистих і чутливих душ бути небезпечним гнотом. Ми знаємо, який єдиний рід поетичного мистецтва був для нього зрозумілий – *Езопова байка*: та й то,

напевно, через ту усміхнену поблажливість, із якою старий добрий Геллерт у байці про Бджолу та Курку осілює поезію:

Який, питаєш, сенс її?
Кому відмовлено в умі,
Всю правду в образах сказати.

631 Але ж Сократові здавалося, що трагічне мистецтво не може навіть і «правди сказати», не говорячи вже про те, що воно звертається до того, «кому відмовлено в умі», тобто не до філософа, – подвійна причина для того, щоби триматися від нього подалі. Він, як і Платон, зараховував його до облесливих мистецтв, які зображують лише приємне, а не корисне, і тому вимагав від своїх учнів стриманості й суворого уникання таких нефілософських подразників; із таким успіхом, що молодий трагічний поет Платон перший спалив свої поезії, щоби змогти стати учнем Сократа. А там, де нездоланні задатки ще боролися з сократичними максимами, сила останніх разом із потужністю того нечуваного характеру була все ж достатньо великою, щоби зіптовхнути саму поезію на нові, до того часу ще незнані позиції.

Приклад цього – щойно названий Платон: він, напевно, не поступаючись в осуді трагедії та мистецтва загалом наївному цинізму свого майстра, все ж був змушений, цілковито з мистецької необхідності, створити мистецьку форму, яка внутрішньо споріднена саме з тими наявними та відкинутими ним мистецькими формами. Головний закид, який мав зробити Платон давнішому мистецтву – що воно є наслідуванням примарного образу, а відтак належить до ще нижчої від емпіричного світу сфери, – не мав права бути спрямованим передусім проти нового мистецького твору: і ось ми бачимо, як Платон намагається вийти за межі дійсності й показати ідею, яка лежить в основі тієї псевдодійсності. Але таким чином мислитель Платон обхідним шляхом дійшов туди ж, де він як поет завжди був удома і звідки Софокл та все давніше мистецтво урочисто протестувало проти того закиду. Якщо трагедія ввібрала в себе всі раніші гатунки мистецтва, то те саме, знову ж таки в ексцентричному сенсі, може стосу-

СОКРАТ І ГРЕЦЬКА ТРАГЕДІЯ

ватись і платонівського діалогу, який, створений зі суміші всіх наявних стилів і форм, хитаючись між оповіданням, лірикою, драмою, між прозою та поезією, проламав, таким чином, суворий давніший закон єдності мовної форми; ще далі тим шляхом пішли кіничні письменники, котрі в надзвичайній строкатості стилю та хитаннях між прозовою і метричною формами досягли також літературного образу «несамовитого Сократа», якого вони зазвичай наслідували в житті. Платонівський діалог був ніби тим човном, у якому разом із усіма своїми дітьми врятувалася після кораблетроші давніша поезія: в тіснєві вузького простору й у боязкій покорі своєму єдиному стерновому – Сократові – вирушили вони тепер у новий світ, що не міг надивитися на фантастичну картину цього дійства. І справді. Платон дав усьому прийдешньому світові зразок нової форми мистецтва – зразок роману, що може бути означений, як нескінченно розгорнена Езопова байка, де поезія живе в такому самому підпорядкуванні діалектичній філософії, як і впродовж багатьох століть сама філософія – теології: саме як апсіда. Таким було нове становище поезії, в яке зіштовхнув її Платон під тиском демонічного Сократа.

Тут філософська думка оповиває мистецтво та змушує його щільно притулитися до стовбура діалектики. *Аполонійна* тенденція була захоплена в кокон логічного схематизму: щось подібне ми мусили б углядіти в Евріпіді, та, крім того, ще й переведення *діонісійного* в натуралістичний афект. Сократ, цей діалектичний герой у Платонівській драмі, нагадує нам споріднену природу Евріпідового героя, котрий змушений захищати свої вчинки аргументами «за» та «проти» й через це так часто ризикую втратити наше трагічне співпережиття: адже хто зможе не помітити в сутності діалектики *оптимістичного* елементу, який у кожному висновку святкує свою перемогу і лише сам-один здатен дихати в цій прохолодній ясності та свідомості. Оптимістичний елемент, хоч раз проникнувши у трагедію, поступово огортає її діонісійні регіони і обов'язково му- сить штовхнути їх до самознищення – аж до смертельного стрибка в міщанську виставу. Уявімо собі лише наслідки Сократових положень: «чеснота є знанням», «грішать лише від незнання», «чес-

нотний є щасливим»: у цих трьох основних формулах оптимізму чаїться смерть трагедії. Бо тепер чеснотний герой мусить бути діалектиком, тепер між чеснотою і знанням, вірою та мораллю мусить бути необхідною видима пов'язаність, тепер трансцендентальне справедливе рішення Есхіла знижується до плаского та зухвалого принципу «поетичної справедливості» з його звичним *deus ex machina*.

Чим же тепер порівняно з цим новим сократично-оптимістичним сценічним світом виглядають *хор* і взагалі все музично-діонісійне підґрунтя трагедії? Чимось випадковим, якоюсь необов'язковою ремінісценцією про витoki трагедії; тоді коли ми таки побачили, що хор можна зрозуміти лише як *причину* трагедії та трагічного загалом. Уже в Софокла помітна ця невпевненість щодо хору – важлива ознака того, що вже у нього діонісійне дно трагедії починає розколюватися. Він наважується цілком інакше використати хор – як співдіяча, як актора, тобто немовби піднести його з оркестри на сцену: звичайно, цим його сутність була остаточно зруйнована, хоча й Арістотель пристає саме до такого розуміння хору. Ця зміна позиції хору, рекомендована Софоклом щонайменше через його практику та, за переказом, навіть в одному творі, є першим кроком до *знищення* хору, фази якого в Евріпіда, Агатона й у новітній комедії змінювали одна одну з жаскою швидкістю. Оптимістична діалектика виганяє нагайкою своїх силогізмів *музику* з трагедії, тобто руйнує сутність трагедії, яку можна інтерпретувати лише як маніфестацію та унаочнення діонісійних станів, як видиму символізацію музики, як світ снів діонісійного сп'яніння.

Отож, якщо ми маємо припустити, що антидіонісійна тенденція діяла ще до Сократа й у ньому здобула тільки нечувано величкий прояв, то ми не мусимо відсахнутися від запитання про те, куди вказує таке явище, як Сократ: адже ж ми не в стані, беручи до уваги Платонові діалоги, зрозуміти його лише як розкладницьку негативну силу. Хоча перша дія сократичного пориву і спрямовується, звичайно, на розклад діонісійної трагедії, все ж глибоко-сенсовний життєвий досвід самого Сократа змушує нас до запи-

тання про те, чи між сократизмом і мистецтвом *необхідно* існує ан-типодне відношення та чи народження «мистецького Сократа» загалом є чимось у собі суперечливим.

Той деспотичний логік, власне, мав щодо мистецтва, то тут, то там, відчуття прогалини, порожнечі, напівдокору, можливо, невиконаного обов'язку. Як він розповідав своїм друзям у в'язниці, він часто бачив один і той самий сон, у якому йому постійно говорилося те саме: «Сократе, займайся музикою!» До останніх днів він заспокоював себе гадкою, що його філософування є найвищим мистецтвом муз і не зовсім вірив у те, що якась божество нагадає йому про ту «просту, народну музику». Врешті, у в'язниці він, аби цілком полегшити докори сумління, погоджується займатися тією, так мало шанованою ним, музикою. І в такому настрої він творить присвячений Аполлонові проойміон і переспівує віршами кілька Езопових байок. Тим, що штовхало його до цих вправ, було щось подібне до демонічного застережного голосу, його аполлонійне бачення того, що він, як і варварський король, не розуміє шляхетного божественного образу та через це нерозуміння перебуває в небезпеці згрішити супроти божества. Ті слова Сократового сну – єдиний знак сумніву щодо меж логічної природи: і, можливо, – так мусив він себе запитати – незрозуміле для мене не є неодмінно чимось незрозумілим узагалі? Можливо, є царство мудрості, з якого вигнано логіка? Можливо, мистецтво є навіть необхідним корелятом і додатком до науки?

635

Тепер треба показати, в сенсі цих останніх сповнених передчуттям запитань, те, як аж до цього моменту і на майбутнє поширився на нащадків, наче тінь, що невпинно зростає при вечірньому сонні, вплив Сократа, як він знову і знову примушує до новотворення *мистецтва* – а саме мистецтва вже в метафізичному, найширшому та найглибшому сенсі – і як його власна нескінченність стає запорукою нескінченності мистецтва.

Доки це не могло бути розпізнане, доки найглибинніша залежність кожного мистецтва від греків – греків од Гомера аж до Сократа – не була переконливо доведена, доти ми мусили почуватися з греками так, як атеняни зі Сократом. Майже в усі часи та

на кожному рівні освіченості принаймні раз намагалися з глибоким невдоволенням звільнитися від греків, тому що перед ними всі власні, позірно цілком оригінальні, досягнення та все, чим широко захоплювалися, здавалося, раптово втрачали барви та життя і маліли до невдалої копії, навіть карикатури. І тому знову і знову то тут, то там таки проривається відверте озлоблення супроти того зухвалого народця, який наважився назавжди назвати все чужинецьке «варварським»: хто є ті, запитуєш себе, котрі, хоч і виявляли тільки ефемерний історичний блиск, лише кумедно обмежені інституції, лише сумнівну дієвість звичаїв і навіть вирізнялись огидними вадами, все ж претендують на гідність і особливе становище серед народів, які випадають лише генієві серед маси? На жаль, не поталанило віднайти того цикутового келиха, з допомогою якого можна було би легко позбутися такої сутності: адже всієї отрути, яку виробили в собі задрість, наклеп і злоба, не вистачило на те, 636
щоби знищити ту самодостатню велич. І ось ми соромимось і боїмося греків; хіба що хтось ставить істину понад усе і тому наважується визнати для себе також ту правду, що греки, як візничі, тримають у руках нашу та будь-яку іншу культуру, але що майже завжди віз і коні є зі значно гіршого матеріалу та не відповідають славі їхніх провідників, котрі тоді мають за жарт загнати таку упряж у провалля; самі ж перелітають над ним стрибком Ахілла, гарно, як веселка.

Щоби довести, що і Сократові належить гідність такої провідної позиції, досить буде розпізнати в ньому тип нечуваної до нього форми існування, тип *теоретичної людини*, — дійти до розуміння її значення та мети є нашим наступним завданням. Теоретична людина, як і митець, має нескінченне задоволення від наявного та, як і той, захищена цим задоволенням від практичної етики песимізму й від його Лінкеєвих очей, що світяться лише в темряві. Якщо ж митець при кожному відкритті істини залишається прикутим захопленими поглядами до того, що і надалі, після відкриття, залишається все ще під законом, то теоретична людина насолоджується та задовольняється відкинутим покровом і мету найвищої радості має у процесі завжди вдалого, досягнуто-

го власною силою відкриття. Не було би ніякої науки, якби їй ішлося тільки про ту *одну* оголену богиню й ні про що інше. Бо тоді її учні мусили би почуватися тими, що хочуть прокопати діру просто крізь землю: кожен із них усвідомлює, що він, при найбільшій і позитивній напрузі, златен прокопати лише цілком мізерну частину жахливої глибини, яка, на його ж очах, знову засипається чере з роботу ближнього, тож третій, мабуть, чинить правильно, самовільно вибираючи нове місце для власних бурових спроб. Якщо ж тепер хтось переконливо доведе, що цим прямим шляхом неможливо досягти мети – антиподів, – хто ж тоді захоче ще далі працювати на старих глибинах, хіба що задовольняючись у міжчассі знаходженням благородних каменів або відкриттям природних законів. Тому Лессінг, найчесніша теоретична людина, наважився сказати, що для нього важливіший сам пошук істини, ніж вона сама: цим, на подив, ба навіть гнів науковців, було розкрито головну таємницю науки. Та, звичайно, поряд із цим поодиноким зізнанням як ексцесом чесності, якщо навіть не зарозумілості, стоїть глибокосенсовне *ілюзорне уявлення*, яке вперше з'явилося на світ в особі Сократа, та непохитна віра, що кероване причиновістю мислення може сягнути аж найглибших безодень буття і що мислення златне не лише пізнати, але і *виправити* буття. Це піднесене метафізичне марення, як інстинкт, додане до науки та знову і знову веде її до власних меж, на яких вона мусить перетворитися на *мистецтво*, що і було справжньою метою цього механізму.

Погляньмо тепер, зі смолоскипом цієї думки, на Сократа: тоді він виглядатиме нам першим, хто, керований тим інстинктом науки, зміг не лише жити, але і – що набагато важливіше – померти: і тому образ *умираючого Сократа*, як людини котра звільнилася від страху смерті знанням і обґрунтуванням, є гербовим щитом, який над входною брамою науки нагадує кожному про її призначення, а саме – показати існування зрозумілим і відтак виправданим. Цьому, звичайно, при нестачі обґрунтувань, мусить, урешті, слугувати й *мит*, який я щойно визнав навіть необхідним наслідком і навіть метою науки.

638 Якщо хтось одного разу уявить собі те, як після Сократа, містагога науки, одна філософська школа змінює іншу, наче хвиля хвилю, як невідома раніше універсальність жадоби пізнання розповсюдилась у найширших колах освіченого світу і, як справжнє завдання для кожного більш обдарованого, вивела науку у відкрите море, звідки її відтолді вже ніколи не могли зовсім прогнати, як ця універсальність уперше накинула загальну сіть думок на всю Земну кулю, навіть із перспективою закономірності цілої Сонячної системи; хто собі уявить усе це разом із дивовижно високою пірамідою знання сучасності, той не зможе не вгледіти в Сократі поворотну точку та вісь так званої світової історії. Бо якщо уявити собі, що вся ця незлічenna сума сили, витрачена на ту світову тенденцію, використовувалася би *не* для служби пізнання, а для практичних, тобто егоїстичних цілей індивідів і народів, то, ймовірно, в загальній згубній боротьбі й у тривалих переселеннях народів інстинктивний потяг до життя ослабнув би так, що, при звичсі до самогубства, кожен мусив би відчувати, можливо, останній залишок почуття обов'язку. душачи, як мешканець островів Фіджі, син – своїх батьків, друг – свого друга: практичний песимізм, який навіть із милосердя міг би породити найжорстокішу етику народовбивства і який, до речі, існує й існував скрізь у світі там, де ще не з'явилося мистецтво у будь-яких формах, особливо як релігія та наука, для зцілення і захисту від того подиху чуми.

639 Перед обличчям цього практичного песимізму Сократ постає праобразом теоретичного оптиміста, котрий у згаданій вірі в досліджуваність природи речей, надає знанню та пізнанню сили універсальних ліків, а в омані бачить саме зло. Проникати в те підрунтя й відділяти справжнє пізнання від видимості й помилки видавалося сократичній людині найшляхетнішим, навіть єдино істинним людським покликанням: адже той механізм понять, суджень і висновків, починаючи від Сократа, цінувався понад усі здібності як найвище заняття й найбільш вартий захоплення дарунок природи. Навіть найпіднесеніші моральні вчинки, пориви співчуття, самопожертви, героїзму і ту важкодосяжну морську тишу душі, яку аполлонійний грек називав поміркованістю, виводили

Сократ і його послідовники-однодумці аж до сьогодні з діалектики знання і через це означували придатними для вивчення. Хто сам пережив радість сократичного пізнання й відчуває, як воно, все ширшими колами, намагається охопити весь світ явищ, той уже ніколи не почуватиме жодного наполегливого потягу до існування, сильнішого за прагнення довершити те завоювання та нерозривно сплести цю сіть. Для так налаштованого Платонів Сократ виглядатиме тоді вчителем цілком нової форми «грецької веселості» та блаженства існування, яка намагається розрядитись у вчинках і знаходитиме це розрядження переважно в маєвтичних та виховних впливах на шляхетних юнаків із остаточною метою – породження генія.

Але тепер наука, гнана її могутнім маренням, нестримно поспішає до своїх меж, об які й розбивається прихований у сутності логіки оптимізм. Бо периферія кола науки має нескінченно багато точок і в той час, коли ще зовсім неможливо передбачити, яким чином це коло можна було би колись цілком виміряти, шляхетна та обдарована людина, ще до середини свого існування і неуникно, нашоувхується на такі межові точки периферії та вглядається в непроявлене. Коли тут вона з жахом помічає, що логіка біля цих меж згортається в кільце й, урешті, кусає власний хвіст, тоді пробивається нова форма пізнання, *трагічне пізнання*, яке, щоб узагалі бути стерпним, потребує мистецтва як захисту і засобу зміцнення. 640

Погляньмо ж зміцнілими та викоханими на греках очима на найвищі сфери цього світу, що омиває нас, – тоді ми вгледимо, як зразково оприявлена в Сократі жалоба непогамовного оптимістичного пізнання перетворюється на трагічну резигнацію і мистецьку потребу; що правда, на своїх нижчих сходинках та сама жалоба мусила висловлюватися вороже щодо мистецтва і внутрішньо зневажати, передовсім, діонісійно-трагічне мистецтво, як це було показано на прикладі любоворування сократизмом Есхілової трагедії.

Постукаймо ж, схвильовано, у браму сучасності й майбуття: чи призведе це «перетворення» до все новіших конфігурацій генія і.

зокрема, до *зайнятого* музикою *Сократа*? Чи буде накинута на існування сіть мистецтва, чи то під іменем релігії, чи науки, плестись усе міцніше та витонченіше, чи ж їй призначено порватися на шматки в неспокійному варварському сум'ятті й вихорі, який нині називається «сучасністю»? Стурбовані, та не безутішні, трохи постіймо осторонь як спостерігачі, котрим дозволено бути свідками тих жахливих битв і переходів. Ах! Чари цих битв у тому, що той, хто їх споглядає, також мусить битися!

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ УСТАНОВ

Шість публічних доповідей

ВСТУП

1

Назва, яку я дав своїм доповідям, мала би бути, що є обов'язком кожної назви, настільки визначеною, ясною та переконливою, наскільки лише можливо, проте, як я тепер досить чітко помічаю, через надмір визначеності вона вийшла надто короткою і тому знову ж таки неясною, тож я мушу почати з пояснення перед моїми шановними слухачами цієї назви, а відтак і завдання цих доповідей – навіть при необхідності просити вибачення. Тож якщо я пообіцяв говорити про майбутнє наших освітніх установ, то я думаю при цьому насамперед узагалі не про спеціальне майбутнє та подальший розвиток наших базельських інститутів цього гатунку. Навіть якщо часто може здаватися, що багато моїх загальних тверджень можна пояснити саме на прикладах наших місцевих виховних закладів, то я не є тим, хто робить це пояснення на прикладах і тому не хотів би також нести відповідальність за такі спроби: саме з цієї причини, що вважаю себе надто чужим і недосвідченим та почуваюся надто мало вкоріненим у тутешній стан, аби могли правильно оцінити таку спеціальну конфігурацію освітніх обставин або ж навіть із певною точністю окреслити їхнє майбутнє. З іншого боку, я тим більше усвідомлюю те, в якому місті я маю виголошувати ці доповіді, а саме: в місті, яке в незмірно величозначному сенсі й у масштабі, що присоромлює більші держави, намагається сприяти освіті й вихованню своїх громадян. – тож я точно не помилюся, коли припушу, що там, де для цих речей настільки більше *роблять*, настільки ж більше про них *розмірковують*. Але саме це і мусить бути моїм бажанням, ба навіть моєю передумовою, щоби перебувати тут у духовному спілкуванні зі слухачами, котрі про питання виховання й освіти міркували настільки ж багато, на-

скільки воліють дієво сприяти тому, що вони визнали правильним; і лише такі слухачі, при величині завдання та короткому часі, зможуть мене зрозуміти – оскільки вони відразу ж здогадуватимуться про те, на що можна було тільки натякнути. Доповнюватимуть те, що мусило замовчуватись, і взагалі їм потрібно лише нагадати, а не навчати.

Тож якщо я цілком мушу відмовитися від того, щоби мене розглядали некроханим порадиником у базельських виховних і освітніх питаннях, то ще менше я думаю про те, щоби з усього горизонту сучасних культурних народів пророкувати про прийдешнє майбутнє освіти й освітніх засобів: при такій неймовірній широті охоплення мій погляд сліпне, як і стає нелевним при надто великій близькості. Згідно з цим, під *нашими* освітніми установами я не розумію ні власне базельські, ні численні форми найширшої, що охоплює всі народи, сучасності, а маю на гадці *німецькі інституції* такого виду, які ми маємо також і тут. Ми мусимо поглянути на майбутнє цих німецьких інституцій, тобто майбутнє німецької народної школи, німецької реальної школи, німецької гімназії, німецького університету: при цьому наразі ми повністю відмовимося від усіх порівнянь і знецінювань, а особливо уникатимемо улесливої злуди, що саме наш стан, із огляду на інші культурні народи, є на загал зразково чинним і неперевершеним. Досить того, що це є наші освітні школи, і не випадково вони пов'язані з нами, 645 вони не огортають нас, як якесь вбрання, а як живі пам'ятники значним культурним рухам, у деяких формаціях навіть як «давній скарб прабатьків», пов'язують нас із минулим народу й у сутнісних рисах є таким святим і гідним пошанування спадком, що про майбутнє наших освітніх установ я міг би говорити лише в сенсі найбільш можливого наближення до ідеального духу, з якого вони народилися. При цьому певним для мене є те, що численні зміни в цих освітніх установах, які дозволили собі сьогоднішня, щоби зробити їх «відповідними часу», є почасти лише викривленими лініями та відхиленнями від первісної піднесеної тенденції їх заснування; і те, на що ми з огляду на це можемо наважитися сподіватись у майбутньому, є таке загальне оновлення, освіження й очищення

німецького духу, щоби з нього певним чином наново народилися також і ці установи, а тоді, після цього новонародження, виглядали водночас і старими, і новими, – тоді як тепер вони переважно лише претендують на те, що є «модерними» та «відповідними часу».

Тільки в сенсі того сподівання я говорю про майбутнє наших освітніх установ: і це другий пункт, який я від самого початку мушу пояснити для мого вибачення. Алже ж найбільша зарозумілість – це бажання бути пророком, тож смішним звучить уже пояснення того, що не бажаєш бути ним. Ніхто би не мав права висловлюватися з тоном пророцтва про майбутнє нашої освіти і пов'язане з нею майбутнє наших засобів та методів виховання, якщо він не міг би довести, що ця майбутня освіта певним чином уже є сьогоденням і лише мусить значно більшою мірою поширитись, аби чинити необхідний вплив на школу та інші виховні інституції. Дозвольте мені, знутри сьогодення, подібно до римських *happisprex*, відгадати майбутнє, що в цьому випадку значить не більше і не менше, ніж провістити прийдешню перемогу вже наявної освітньої тенденції, навіть якщо вона сьогодні не є улюбленою, шанованою, пошреною. Та вона переможе, що я з якнайбільшим переконанням припускаю, тому що вона має найбільшого та наймогутнішого союзника, *природу*, – причому ми, звичайно, не маємо права замовчувати те, що багато передумов наших модерних освітніх методів має характер неприродного та що найзгубніші слабкості нашої сучасності пов'язані саме з цими неприродними освітніми методами. Хто ж себе почуває цілком єдиним із цією сучасністю і приймає її як щось «самозрозуміле», тому ми не позаздримо ні щодо цієї віри, ні щодо цього скандально-освіченого модного слова «самозрозумілий», – але тому хто, дійшовши до протилежного погляду, вже зневірився, не потрібно і боротися, він може віддатися самоті, щоби незабаром і стати самотнім. Але між цими «самозрозумілими» та самотніми перебувають *борці*, тобто сповнені надії, як перед нашими очима стоїть їхнє найшляхетніше та найпіднесеніше вираження, наш великий Шіллер, яким його змальовує нам Гете в епілозі до «Дзвону»:

646

Все червоніш його палали щокни
Від молодості, що не проміне,
Від мужності, що зараз чи за роки
Тупого світу опір підімне,
Від віри, що постійно, крок за кроком,
То жде терпляче, то вперед жене,
Аби добро пливло, цвіло, зростало,
Аби пора шляхетності настала.

Нехай те, що я дотепер сказав, сприймають мої шановні слухачі як передмову, завданням якої могло бути лише проілюструвати назву моїх доповідей і захистити її від можливих непорозумінь та невинуваних вимог. Аби відразу ж, при вступі до моїх міркувань, переходячи від назви до справи, описати загальне коло думок, на основі яких буде зроблена спроба оцінки наших освітніх установ, виразно сформульована теза, як гербовий щит, має при цьому вступі нагадувати кожному, хто входить, до чийх дому та подвір'я він збирається завітати – якщо він, розглянувши такий гербовий щит, не вважатиме за краще повернутися спиною до в такий спосіб означених дому та подвір'я. Моя теза звучить так:

Дві позірно протилежні течії, однаково руйнівні в їхній дії, та які врешті зливаються у своїх результатах, панують у сучасності над нашими первісно базованими на цілком інших підвалинах освітніми установами: з одного боку, прагнення до найбільш можливого *розширення освіти*, з іншого – прагнення до її *зменшення та послаблення*. Відповідно до першого прагнення освіту слід нести в усе ширші кола, згідно з іншою тенденцією від освіти вимагається, щоби вона відмовилася від її найвищих самовласницьких претензій і стала на службу іншій життєвій формі, а саме державі. З огляду на ці згубні тенденції розширення та зменшення слід було би безнадійно зневіритися, якби не було можливо колись допомогти здобути перемогу двом протилежним, насправду німецьким і взагалі багатообіцяючим на майбутнє тенденціям, тобто прагненню до *звуження та концентрації освіти як протилежності до найбільшого можливого розширення* і прагненню до *посилення та самодостатності ос*

віти як протилежності до її зменшення. Але те, що ми віримо в можливість перемоги, дає нам право пізнання, що ті обидві тенденції розширення та зменшення так само суперечать вічно однаковим намірам природи, як і те, що концентрація освіти на небагатых є необхідним законом природи, взагалі істиною, тоді як тим

223

двом іншим прагненням може вдатися лише заснування хибної культури.

Відомо, що в Україні, як і в інших країнах, де відбувається процес розширення освіти, виникає проблема її якості. Це пов'язано з тим, що в умовах розширення освіти збільшується кількість людей, які отримують освіту, але не завжди це означає, що вони отримують якісну освіту. Це може бути пов'язано з недостатнім фінансуванням освіти, з недостатнім рівнем кваліфікації викладачів, з недостатнім рівнем матеріально-технічної бази шкіл і вишніх навчальних закладів. Крім того, в Україні, як і в інших країнах, де відбувається процес розширення освіти, виникає проблема її доступності. Це пов'язано з тим, що в умовах розширення освіти збільшується кількість людей, які отримують освіту, але не завжди це означає, що вони отримують доступну освіту. Це може бути пов'язано з недостатнім фінансуванням освіти, з недостатнім рівнем кваліфікації викладачів, з недостатнім рівнем матеріально-технічної бази шкіл і вишніх навчальних закладів.

Важливо зауважити, що проблема якості та доступності освіти в Україні є комплексною. Її вирішення вимагає комплексного підходу, який включає в себе як економічні, так і соціальні заходи. Це означає, що необхідно збільшити фінансування освіти, підвищити кваліфікацію викладачів, покращити матеріально-технічну базу шкіл і вишніх навчальних закладів. Крім того, необхідно забезпечити доступність освіти для всіх громадян, незалежно від їхнього соціального статусу та місця проживання.

Важливо також зауважити, що проблема якості та доступності освіти в Україні є актуальною не тільки для України, але і для інших країн, де відбувається процес розширення освіти. Це означає, що необхідно вивчати досвід інших країн, які успішно вирішили цю проблему. Крім того, необхідно проводити дослідження, які допоможуть зрозуміти причини цієї проблеми та знайти ефективні шляхи її вирішення.

648

**Передмова, яку слід читати перед доповідями,
хоча вона, власне, не стосується їх**

1 *Вступ до вступу*

Читач, від котрого я чогось очікую, мусить мати три риси: він повинен бути спокійним і читати без поспіху, він не має постійно вставляти себе та свою «освіту», і, нарешті, він не повинен наприкінці як результат очікувати, *наприклад, таблиць*. Я не обіцяю таблиць і нових навчальних планів для гімназій та реальних шкіл, що більше, в мене викликає подив надмогуття природи тих, хто здатний пройти весь шлях, із глибини емпірії аж до висоти справжніх культурних проблем, і знову вниз – до низин найсухіших регламентів і найвитонченіших таблиць; а вдовольняючись тим, коли я, захеканий, зіймуся на доволі високу гору і зможу милуватися вільнішим поглядом, саме в цій книзі я ніколи не зможу вдовольнити друзів таблиць.

649

Я ж бачу наближення часу, в якому серйозні люди, на службі в цілком оновленої та очищеної освіти й у спільній праці, знову стануть законодавцями щоденного виховання – виховання для тієї нової освіти; імовірно, вони тоді знову складатимуть таблиці – але який далекий той час! І що мусить відбутись у міжчассі! Можливо, між ним і сьогодніем лежить знищення гімназії, можливо, навіть знищення університету або принаймні таке тотальне перетворення щойно названих освітніх установ, що їхні старі таблиці виглядатимуть для пізніших очей, як залишки з часу будівель на палях.

Книга призначена для спокійних читачів, для людей, котрих ще не затягнув вир запаморочливого поспіху нашої епохи і котрі ще не відчули ідолопоклонницького вдоволення під її чавильними колесами – тобто для небагатьох людей! Але ці не можуть звикнути до того, щоб вартість кожної речі оцінювати за за-

шадженим чи втраченим часом, вони «мають ще час»: їм іще дозволено, не відчуваючи докорів перед собою, відбирати й віднаходити добрі години дня та їхні плідні й могутні моменти, щоби розмірковувати про майбутнє нашої освіти, вони мають право самі вірити в те, що прожили свій день доволі корисним і гідним чином, а саме: в *meditatio generis futuri*. Така людина ще не розівчилася думати; коли вона читає, то не володіє тасмницею читання між рядками, так, вона влаштована настільки марнотратно, що ще навіть і розмірковує про прочитане, можливо, тривалий час після того, як відклала книгу з рук. І не для того, щоби написати рецензію чи ще одну книгу, а просто так, аби розмірковувати! Гідний покарання марнотратник! Він, котрий достатньо спокійний і безтурботний, аби разом із автором вирушити в довгий шлях, мету якого в цілковитій ясності бачитиме лише значно пізніше покоління! Коли ж читач, глибоко схвилюваний, відразу ж схопиться за справу, коли він захоче миттєво зірвати плоди, які цілі покоління ледве змогли вибороти, то ми мусимо боятися, що він не зрозумів автора.

Врешті, третя й остання вимога: він у жодному разі, на лад модерної людини, не має права невпинно вставляти себе та свою освіту, ніби точну міру та критерій всіх речей. Що більше, ми бажаємо, нехай він буде настільки освіченим, аби досить низько, ба навіть зневажливо думати про власну освіту; тоді він би мав із найбільшою довірою дотримуватися керівництва автора, котрий міг наважитися так говорити до нього лише саме з незнання та знання про незнання. Адже він не хоче претендувати ні на що інше, крім сильно запаленого чуття специфіки нашого сучасного німецького варварства, того, що так своєрідно вирізняє нас як варварів дев'ятнадцятого століття від варварів інших часів.

650

Тепер, із цією книгою в руках, він шукає невгамовно гнаних подібним чуттям. Відгукніться, окремі, в існування яких я вірю! Ви самовіддані, переносите страждання та зіпсутість піменського духа на самих собі, ви споглядальні, око ваше не обмацує поспішним зором околиці зовнішнього речей, а вміє знайти вхід до осердя їхньої сутності, ви високодумні, яких Арістотель вихва-

ляє, що ви нерішуче та бездіяльно крокуєте життям за винятком тих випадків, коли вас вимагають велика честь і велике творіння! Вас я закликаю! Тільки не ховайтеся цього разу в печерах вашої відстороненості й вашої недовіри! Будьте принаймні читачами цієї книги, щоби через ваш учинок допомогти їй потім нищити і приводити в забуття! Подумайте, вона призначена бути вашим гарольдом, і тільки-но ви з'явитесь на полі бою у ваших власних обладунках, хто тоді ще захоче озиратися за гарольдом, котрий вас закликав?

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

1873

ДОПОВІДЬ І

651

Мої шановні слухачі, тема, над якою ви налаштовані роздумувати разом зі мною, така серйозна та важлива й, у певному сенсі, така занепокоїлива, що я також, як і ви, пішов би до кожного, хто б обіцяв дечого навчити про це, навіть якби він і був дуже молодий, навіть якби виглядало цілком неможливим, що він сам, власними силами, досягне чогось задовільного та відповідного такому завданню. Все-таки могло би бути можливим те, що він таки *почув* щось правильне про занепокоїливе запитання щодо майбутнього наших освітніх установ, що він би хотів розповісти і вам; могло би бути можливим те, що він мав визначних учителів, котрим би найбільше пасувало пророкувати про майбутнє, а саме – подібно до римських *haguspices* – виходячи з нутрощів сучасності. І справді, ви можете очікувати чогось подібного. Якось через дивні, по суті доволі певинні обставини я став свідком розмови, яку вели визначні мужі саме на цю тему, і головні пункти їхніх міркувань, а також вид та спосіб, у який вони зачепили це питання, – все це надто сильно закарбувалось у моїй пам'яті, щоби я сам завжди, коли роздумую про ці речі, не потрапляв у ту ж колію, – тільки що я іноді не маю обнадійливої мужності, яку тоді біля моїх вух та на мій подив виявили ті мужі: як у зухвалому промовлянні заборонених істин, так і у ще зухвалішій побудові їхніх власних сподівань. Тим кориснішим здавалося мені, врешті, письмово зафіксувати таку розмову, щоби ще й інших підбальорити до судження про такі яскраві погляди та вислови, – і для цього, як мені здається з особливих причин, я маю право скористатися саме наголою цих публічних доповідей.

652

Адже я повністю усвідомлюю, в якому місці я пропоную ту розмову для загального роздумування та розмірковування, а саме:

в місті, яке в незмірно величному сенсі намагається сприяти освіті й вихованню своїх мешканців, у масштабі, який мусить присоромити більші держави. – тож я, певно, і тут не помилюся з припущенням, що там, де для цих речей настільки більше *роблять*, там і настільки більше *думають* про них. Але саме лише такі слухачі повністю зрозуміють моє переповідання тієї розмови – ті, що відразу відгадають те, про що можна було тільки натякнути, доповнять те, що мусило замовчуватись, і взагалі – котрим потрібно лише нагадати, а не навчати.

Тож послухайте, мої шановні слухачі, про моє невинне пережиття і про менш невинну розмову тих досі не названих мужів.

Перенесімося у стан молодого студента, тобто у стан, який у неспокійному та потужному русі сьогоднішня є просто чимось неймовірним і який необхідно пережити, щоб узагалі вважати можливим таке безтурботне колісання, таке відвойоване у миті, мовби позачасове, вдоволення. У такому стані я разом із другом-однолітком прожив один рік в університетському місті Бонні на Райні – рік, який через відсутність будь-яких планів і цілей, звільнений від будь-яких майбутніх намірів, у моїй теперішній уяві має в собі щось майже сноподібне, тоді як цей рік із обох боків, до та після, обрамлений часовими проміжками бадьорості. Ми обоє залишилися спокійними, хоч і жили у багатолюдному та в його основі по-іншому збудженому і спрямованому оточенні; іноді нам було важко задовольнити чи відкинути децю надто жваві вимоги цих наших однолітків. Але навіть і ця гра з опірним елементом має тепер, коли я згадую її в думках, все ще подібний до голішнього характер, як і деякі завали, які кожен переживає вві сні, наприклад, коли уявляє, що може літати, але відчуває, як його стримують не пояснені перепони.

Я та мій друг мали багато спогадів із ранішого періоду бадьорості, з нашого гімназійного часу, й *одні* із них я мушу детальніше описати, тому що він утворює перехід до мого невинного пережиття. Під час ранішої подорожі по Райну, яка відбулася пізнього літа, я разом із тим другом майже в той самий час і на тому ж місці – але все ж кожен для себе – вигадав план, тож ми через цей незвич-

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ

ний збіг почувалися змушеними здійснити його. Тоді ми вирішили заснувати невелике об'єднання небагатьох товаришів із наміром знайти міцну та зобов'язувальну організацію для наших продуктивних схильностей до мистецтва та літератури: тобто, висловлюючись простіше, кожен із нас мусив зобов'язатися висилати щомісяця власний продукт, чи то поезію, чи трактат, чи архітектурний начерк, чи музичний твір. – і про цей продукт кожен інший мав право відгукуватися з необмеженою відкритістю дружньої критики. Таким чином ми сподівалися через взаємний нагляд як спонукати, так і тримати в шорах наші освітні поривання; і справді, успіх був таким, що ми завжди зберігали вдячне, навіть урочисте враження від того моменту і того місця, які принесли нам цю раптову ідею.

Для цього враження знайшлася незабаром і правильна форма, коли ми взаємно зобов'язалися, якщо тільки можливо, щороку того дня відвідувати усамітнену місцину біля Роляндсека, де ми тоді, пізнього літа, сидячи в задумі один біля одного, раптом пережили захват від однакового рішення. Правду кажучи, ми все-таки не дотримувалися цього зобов'язання достатньо суворо, але саме тому, що мали на сумлінні кілька гріхів упушення, ми обоє – в той боннський студентський рік, коли, врешті, знову тривалий час жили на Райні – з найбільшою твердістю вирішили дотриматися не лише нашого закону, але і нашого почуття, нашого вдячного схвилювання, й у відповідний день урочисто відвідати місцину біля Роляндсека.

Та це виявилось нелегко для нас: оскільки саме того дня чисельне та збуджене студентське об'єднання, яке заважало нашому лету, спричинило багато труднощів і з усіх сил тягнуло за нитки, які могли нас стримати. Наше об'єднання призначило на той час велику врочисту екскурсію до Роляндсека, щоби на завершення літнього півріччя ще раз побути з усіма своїми членами та з найкращими спогадами відпустити їх на батьківщину.

То був один із тих досконалих днів, які, принаймні в нашому кліматі, може принести лише пізнє літо: небо та земля пливли у злагоді одне поряд із другим, чулово сплетені зі сонячного тепла,

осінньої свіжості та блакитної нескінченності. Ми, в найбарвисті-
ших фантастичних костюмах, якими, при тьмяності всіх інших
655 строїв, може насолоджуватися лише студент, піднялися на паро-
плав, який на нашу честь був яскраво прикрашений прапорами,
і поставили стяги нашого об'єднання на його палубі. З обох бе-
регів Райну час від часу лунали сигнальні постріли, які, за нашою
вказівкою, сповіщали як прирайнських мешканців, так і перелусім
нашого господаря в Роляндсеку про наше наближення. Я не розпо-
відатиму нічого про галасливий похід із причалу через збуджено-
зацікавлене містечко та про не кожному зрозумілі утіхи і жарти,
які ми дозволяли собі один із одним; я пропускаю все бурхливішу,
ба навіть усе шаленішу святкову учту і неймовірну музичну про-
дукцію, до якої мусило долучитись усе застільне товариство, то
через окремі виступи, то через спільні доробки, і які я як музичний
порадник нашого об'єднання мусив раніше завчати, а тепер ними
диригувати. Під час усе нестримнішого та швидшого фіналу я вже
махнув рукою до свого друга, й одразу після подібного на завиван-
ня кінцевого акорду ми обоє зникли за дверима: за нами в певному
сенсі зачинилася галаслива безодня.

Раптом свіжа, що перехоплює подих, природна тиша. Тіні
вже були дещо ширшими, сонце палало нерухомо, та вже опусти-
лось, і від зеленуватих блискучих хвиль Райну в наші розпашілі
обличчя віяв легкий вітерець. Пам'ятна посвята зобов'язувала нас
лише до пізніших годин дня, і тому ми подумали про те, щоби
заповнити останні світлі моменти днини нашими спільними улюб-
леними заняттями, яких ми мали тоді так багато.

Тоді ми зазвичай із запалом стріляли з пістолета, і кожному з нас
ця техніка стала дуже у пригоді в пізній військовій кар'єрі. При-
служник нашого об'єднання знав місце нашої стрільби, яке лежало
656 дещо далі та вище, й уже заніс туди наші пістолети. Це місце пере-
бувало на вищій околиці лісу, який вкривав низькі гірські схили за
Роляндсеком, на малому нерівному плато, до того ж зовсім поряд
із місцем нашого заснування та посвяти. На вкритому лісом схилі
збоку від нашого місця стрільби було мале позбавлене дерев місце,
яке наче запрошувало присісти і з якого можна було поглянути,

крізь дерева та чагарники, на Райн: гарно вигнуті лінії Семіг'я, а передусім Драконова скеля, відділяли горизонт від груп дерев, тоді як центр цього заокругленого вирізу утворював сам блискучий Райн, тримаючи в обіймах острів Нонненверт. То було наше освячене спільними мріями та планами місце, де ми хотіли усамітнитись у пізні вечорові години, ба навіть мусили, якщо хотіли закінчити день згідно з нашим законом.

Збоку від нього, неподалік, на малому нерівному плато стояв могутній пень дуба, самотньо вирізняючись на тлі вільної від дерев і чагарників галявини та низьких хвилеподібних горбів. На цьому пні ми спільними зусиллями вирізали чітку пентаграму, яка під грозами та бурями останніх років іще більше потріскалась і слугувала доброю мішенню для наших пістолетних вирав. Уже була пізня необхідна година, коли ми прийшли до нашого стрільбища, й від дубового пня поширилася широка загострена тінь над безлісою галявиною. Було дуже тихо: вищі дерева, які росли неподалік від нас, заважали нам дивитись униз на Райн. Тим пронизливіще залунав незабаром у цій самотній місцині розлогий гострий звук наших пістолетних пострілів, – і щойно я випустив другу кулю в напрямку пентаграми, як відчув, що мене хтось міцно схопив за руку, і водночас побачив, що і моєму другові подібним чином перешкодили зарядити зброю.

Коли я швидко обернувся, то побачив розгніване обличчя старого чоловіка і водночас відчув, як могутній пес вискочив мені на спину. Перш ніж ми – тобто я та мій приятель, стримуваний децю молодшим чоловіком, – зібралися промовити якесь слово зливування, вже погрозливо та бурхливо залунали слова старого. 657

«Ні! Ні! – вигукнув він до нас. – Тут дуелі не буде! Тим паче для вас, юнаків-студентів! Геть пістолети! Заспокойтеся, помиріться, простягніть один одному руки! Як? І це мала би бути сіля Землі, інтелігенція майбутнього, насіння наших сподівань, – і ви не можете звільнитися навіть від божевільного катехизму честі та його кулачних статутів? До ваших сердець я не хочу підходити надто близько, та для ваших голів це робить мало честі. Ви, чия молодість мала за опікунку мову та мудрість Еллади і Лаціуму та

про чий молодий дух уже завчасно неопіненно потурбувались, аби пролити на нього світлі промені мудрих і шляхетних чудової давщини, ви хочете розпочати з того, що провідною ниткою вашого способу життя робите кодекс лицарської честі, тобто кодекс невігластва та брутальності? Погляньте ж іще раз добре на нього, перекладіть його собі зрозумілими поняттями, викрийте його жалюгідну обмеженість, і нехай він стане каменем випробування не вашого серця, а вашого розуму. Якщо ж він зараз його не відкине, тоді ваша голова не є придатною, щоби працювати на полі, де необхідні вимоги – енергійна сила судження, яка розриває кайдани упередження, розум, який правильно промовляє та спроможний чисто відділити правдиве від фальшивого навіть там, де різниця лежить глибоко прихованою, а не с, як отут, досяжною для рук, – отож, у такому разі, мої добрі, спробуйте інший чесний спосіб пройтися світом, станьте солдатами або ж навчіться ремесла: все це має золоте дно».

На цю грубу, хоч і правдиву промову, ми, пересбиваючи один
658 одного, збуджено відповіли: «По-перше, ви помиляєтесь у головному: адже ми прийшли сюди аж ніяк не для дуелі, а для вправління у стрільбі з пістолета. По-друге, ви, здається, взагалі не знаєте, як відбуваються дуелі: невже ви думаете, що ми, як два грабіжники, зустрілися б у цій самотині без секундантів, без лікарів тощо? І врешті, по-третє, ми – кожен для себе – маємо власний погляд на питання дуелі й не хочемо, щоби будь-хто нападав на нас і лякав повчаннями на кшталт ваших».

Ця аж ніяк не ввічлива відповідь справила погане враження на старого чоловіка: бо ж спершу, коли він помітив, що тут не йдеться про дуель, то було приязніше поглянув на нас, але наш останній зворот засмутив його, тож він забурмотів і, коли ми наважилися говорити про наші власні погляди, міцно схопив свого супровідника, швидко повернувся й гірко вигукнув до нас: «Потрібно мати не лише погляди, але також і думки!» А супровідник додав: «Повагу! Навіть коли такий чоловік і помиляється!»

У міжчасі мій друг уже зарядив пістолет і знову вистрілив у пентаграму, гукнувши: «Обережно!» Ця негайна тріскотпеча за

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ

спизною розлютила старого чоловіка: він іще раз повернувся, поливився на мого друга з ненавистю і сказав тоді до молодшого супутника м'яким голосом: «Що ми маємо робити? Ці молоді чоловіки руйнують мене своїми вибухами».

«Ви ж бо musíte знати, – почав молодший, обернений до нас, – що ваші вибухові розвали в цьому випадку є справжнім атентатом супроти філософії. Запам'ятайте цього поважного чоловіка. – він може попросити вас не стріляти тут. І коли такий чоловік просить...»

«Тоді це виконують», – перебив його старий і сурово поглянув на нас.

По суті ми не зовсім розуміли, що маємо думати про такий перебіг подій; ми не вповні усвідомлювали, що саме наша дещо галадлива розвага має спільного з філософією, ми також не розуміли, чому ми маємо, з незрозумілих міркувань увічливості, відмовитися від нашого стріляння, й у той момент, напевно, стояли доволі нерішучі та засмучені. Супровідник помітив нашу миттєву снанделиченість і пояснив нам обставини. «Ми вимушені. – сказав він, – тут, зовсім поряд із вами, чекати кілька годин, ми маємо домовленість, згідно з якою визначний друг цього визначного чоловіка хоче приїхати сюди ще цього вечора; ми ж для цієї зустрічі обрали спокійне місце з кількома лавами, тут, біля приліску. Не буде нічого приємного в тому, коли нас постійно лякатимуть ваші близькі стрілецькі вирави; для вашого власного сства, як ми припускаємо, буде неможливо продовжувати тут стріляти, коли ви почуєте, що це місце для побачення зі своїм другом обрав один із наших найвизначніших філософів».

Це пояснення стурбувало нас іще більше: тепер ми побачили наближення ще значнішої небезпеки, ніж просто втрата нашого стрільбища, і поспішно запитали: «Де це спокійне місце? Чи не тут ліворуч у приліску?»

«Саме там».

«Але це місце сьогодні ввечері належить нам», – вигукнув мій друг. «Ми мусимо мати це місце», – вигукнули ми обом.

Наше здавна заплановане святкування було нам тієї миті важливіше за всіх філософів світу, і наші емоції ми виявили настільки жваво та збуджено, що з нашим незрозумілим, але так наполегливо висловленим прагненням, можливо, виглядали дещо смішно. Принаймні наші філософські руйнівники миру поглянули на нас дещо насміщувато і запитально, наче тепер ми мусили би щось сказати на своє виправдання. Та ми мовчали, адже аж ніяк не хотіли вида-ти себе.

660 І так дві групи стояли мовчки одна навпроти іншої, в той час коли над верхів'ями дерев вже майже розлилася вечірня заграва. Філософ поглянув на сонце, супровідник – на філософа, а ми обое – на нашу схованку в лісі, яка саме сьогодні перебувала в такій небезпечі. Нас охопило дещо гнітюче почуття. Що значить уся філософія, думали ми, коли вона заважас нам бути наодинці й самотньо радіти з друзями, коли вона перешкоджає нам самим стати філософами. Адже ми вважали, що наше пам'ятне святкування має доволі філософську природу: на ньому ми хотіли визначити серйозні наміри та плани нашої подальшої екзистенції: в усамітненому роздумуванні ми сподівалися віднайти щось, що мало би розбудувати і вдовольняти нашу найглибиннішу душу в майбутньому, як та попередня продуктивна діяльність раніших юнацьких років. Саме в цьому мав би полягати той справжній акт посвяти; ми мали намір побути лише наодинці, посидіти в роздумах – так, як тоді, п'ять років тому, коли ми спільно прийшли до того рішення. Це мало би бути мовчазне святкування, лише спогади, лише майбутнє, а сьогоднішня – тільки тирс між ними. А тепер у наше чарівне коло вступала ворожа доля – і ми не знали, як можна її усунути; ми навіть відчували, при дивовижності всього зібрання, щось загадково-збудливе.

Поки ми так деякий час стояли поряд мовчки, розділені на ворожі групи, вечірні хмари над нами все більше червоніли, а вечір ставав усе спокійнішим і м'якшим; коли ми немовби вслухались у розмірений подих природи, як вона вдоволено закінчує денну роботу над своїм мистецьким творінням, досконалим днем, сутінкову тишу розірвав несамовитий неясний радісний крик,

який долинав од Райну; багато голосів зазвучало взамині – то мусили бути наші студентські супутники, котрі тепер, напевно, хотіли кататися по Райну на човнах. Ми подумали, що там, напевно, помітили нашу відсутність, та і нам самим чогось не вистачало: майже водночас я та мій друг підняли пістолети – луна відкинула наші постріли, і разом із нею, мов розпізнавальний знак, долинув із глибини добре знайомий галас. Алже ми в нашому оточенні були славно та горезвісно віломими як пристрасні стрільці з пістолетів. 661

Але в той самий момент ми відчули, що наша поведінка була найбільшою неввічливістю супроти мовчазних філософських пришельців, котрі дотепер стояли у спокійному спогляданні, а при нашому подвійному пострілі перелякано відскочили вбік. Ми швидко підійшли до них, вигукуючи навперебій: «Вибачте нам. Це були останні постріли, вони призначалися для наших друзів на Райні. І вони це зрозуміли. Чуєте? Якпо ви справді хочете мати спокійне місце тут, ліворуч у кушах, то мусите нам принаймні дозволити, щоби ми також там сіли. Там є кілька лавок, і ми не заважатимемо вам: спокійно сидітимемо та мовчатимемо, але сьома година вже минула, і ми *мусимо* бути тепер там».

«Це звучить таємничіше, ніж воно є насправді, – додав я після паузи, – ми маємо серйозну обіцянку провести там цю наступну годину; для цього також є причини. Це місце для нас освячене добрим спогадом, і воно має також відкрити нам добре майбутнє. Тому ми намагатимемося не залишити у вас поганого спогаду – після того, як неодноразово занепокоїли та налякали вас».

Філософ мовчав, але його молодший супутник сказав: «Наші обіцянка та домовленість зобов'язують нас, на жаль, у такий самий спосіб – як до цього місця, так і до цієї самої години. Тож ми можемо вибирати, кого зробити відповідальним за цей збіг: долю чи кобольда».

«До того ж, мій друже, – сказав філософ примирливо, – я вже більше задоволений нашими юнаками, котрі зчинили пістолетну стрілянину, ніж перед тим. Чи ти помітив, які спокійні вони були тоді, коли ми дивилися на сонце? Вони не говорили, вони не ди- 662

міли, вони тихо стояли – мені майже здалося, що вони розмірковували».

І, швидко повернувшись, сказав до нас: «Чи ви розмірковували? Ви мені скажете це, коли ми разом ітимемо до нашого спільного затишного місця». Потім ми зробили разом кілька кроків і зійшли в теплу парку атмосферу лісу, в якому вже було темніше. Дорогою мій друг відверто розповів філософові свої думки: як він боявся, що сьогодні вперше філософ заважатиме йому філософувати.

Старий заєміявся. «Як? Ви боїтеся, що філософ заважатиме вам філософувати? Таке може трапитись, а ви такого ще не пережили? Чи ви не мали жодного досвіду у вашому університеті? Ви ж слухаєте філософські лекції?»

Це запитання було для нас незручне, оскільки нічого з цього нас не стосувалося. Ми також мали тоді безневинну віру в те, що кожен, хто обіймає в університеті посаду та гідність філософа, також є філософом: ми ж бо не мали досвіду і були неправильно поінформовані. Ми чесно сказали, що ми ще не слухали жодних філософських лекцій, але, звичайно ж, колись надолужимо згаяне.

«Що ж ви називаєте, – запитав він, – вашим філософуванням?»

«Нам важко, – сказав я, – дати визначення. Та приблизно ми маємо на увазі те, що хочемо серйозно намагатися роздумувати над тим, як ми найкраще можемо стати освіченими людьми».

«Це і мало, і багато, – забубонів філософ, – тільки правильно роздумуйте про це! Ось і наші лавки, сядьмо далеко одні від одних: я ж бо не хочу перешкоджати вам думати про те, як ви станете освіченими людьми. Я бажаю вам щастя і поглядів, як у вашому запитанні про дуелі, правильних, власних, найновіших, освічених поглядів. Філософ не хоче заважати вам філософувати: лише не лякайте його вашими пістолетами. Наслідуйте сьогодні молодих пітагорійців: вони ж бо мусили п'ять років мовчати, як слуги справжньої філософії, – можливо, ви також спроможетеся на це на п'ять чвертей години, заради вашої власної майбутньої освіти, якою ви так наполегливо займаєтеся».

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ І

Ми досягнули нашої мети: почалося наше пам'ятне святкування. Знову, як і тоді, п'ять років тому, Райн плів у легкому тумані, знову, як і тоді, сяяло небо, духмянів ліс. Нас прийняв найвіддаленіший кут найдальшої лави: тут ми сиділи, майже як у сховку і так, що ні філософ, ані його супутник не могли дивитися нам в обличчя. Ми були одні; якщо до нас долинав приглушений голос філософа, то він, за шелестом листя, за гудінням тисячоманітного снування у висоті лісу, став для нас у міжчассі майже природною музикою: він здавався звуком, як далекий монотонний лемент. Нам справді не заважали.

І так минав час, тоді як вечірня заграва все більше блідла і спогляд про нашу юнацьку освітню затію все виразніше поставав перед нами. Нам здавалося, наче ми найбільше завдячуємо тій дивній спілці: вона була для нас не лише додатком до наших гімназійних студій, а навіть насправді плідним товариством, у рамки якого ми вписали також і гімназію як окремий засіб на службі нашого загального прагнення до освіти.

Ми усвідомлювали, що тоді, завдяки нашій спілці, ми взагалі не думали про так звану професію. Надто часта експлуатація цих років державою, яка хоче якомога швидше притягнути до себе придатних службовців і заручитися їхньою безумовною покірністю через надмірно напружені іспити, просто залишилася зовсім далекою від нашої освіти; і те, наскільки мало для нас важили якась корисність, якийсь намір щодо швидкого просування та стрімкої кар'єри, полягало для кожного з нас у факті, який сьогодні видається втішним, що ми обоє ще і тоді не знали точно, ким ми маємо стати, що ми навіть і не турбувалися про цей пункт. Цю щасливу безтурботність живила в нас наша спілка; саме за цю безтурботність ми були від усього серця вдячні при її пам'ятному святкуванні. Я вже було сказав, що таке безцільне вдоволення моментом, таке колисання на кріслі-гойдаці миттєвості мусить видаватися майже неймовірним, принаймні гідним осуду для нашої неприязної до всього некорисного сучасності. Які ми були некорисні! І які горді ми були з того, що є такими некорисними! Ми могли би сперечатися між собою за славу того, хто з нас більше некорисний. Ми хотіли нічого не зна-

664

664

чити, нічого не представляти, нічого не прагнути, ми хотіли бути без майбутнього, нічим, окрім зручно розпростертих на порозі сьогодення нероб, – і ми також були ними, слава нам!

Саме так це нам виглядало тоді, мої шановні слухачі!

Віддавшись цьому захопленому самоспогляданню, я вже збирався відповісти для себе на запитання про майбутнє *наших* освітніх установ у такому самовдоволеному тоні, коли мені почало поволі здаватися, що природна музика, яка звучала з віддаленої філософської лави, втратила свій попередній характер і долинала до нас наполегливіше й артикульованіше, піж раніше. Раптом я усвідомив, що я слухав, що я підслуховував, пристрасно підслуховував, слухав із нашорошеними вухами. Я штовхнув свого, можливо, дещо втомленого друга і сказав йому тихо: «Не спи! Ми там можемо чогось навчитися. Це підходить нам, навіть якщо і призначене не для нас».

665 Бо я почув, як молодий супутник досить збуджено захищався і як філософ, патомість, із усе сильнішим звучанням голосу напад-
дав на нього. «Ти не змінився, – вигукнув він до нього, – на жаль, не змінився, мені не віриться, що ти такий самий, як сім років тому, коли я тебе востаннє бачив, коли я відпустив тебе зі сумнівними сподіваннями. На жаль, я мушу знову, не на своє задоволення, здерти з тебе наросту в міжчасі модерну освітню шкіру – і що я знаходжу під нею? Хоча той же незмінний «інтелігібельний» характер, як його розуміє Кант, але, на жаль, також незмінно інтелектуальний, що, ймовірно, є також необхідністю, але маловтішною. Я запитую себе, для чого я як філософ жив, якщо всі ті роки, які ти пробув у моєму оточенні, при наступому дусі та справжньому прагненні до навчання, все-таки не залишили жодних виразних відбитків! Тепер ти поводишся так, ніби ще ніколи не чув кардинальної тези стосовно всієї освіти, до якої я так часто повертався в нашому ранішому спілкуванні. Ну, і яка то була теза?»

«Я пам'ятаю, – відповів несварений учень, – ви зазвичай говорили, що жодна людина не прагнула б освіти, якби вона знала, наскільки, врешті-решт, не ймовірно малою є і взагалі може бути

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ І

кількість дійсно освічених. Але, незважаючи на це, і ця мала кількість справді освічених не була би можливою, якби велика маса, по суті проти власної природи і лише через звабливу оману, не взялася за освіту. Тому не можна публічно зраджувати нічого про ту смішну непропорційність між кількістю справді освічених і неймовірно великим освітнім апаратом: тут приховується справжня освітня таємниця, що величезна кількість позірно для себе, але по суті лише для того, щоби зробити можливими кількох людей, бореться за освіту, працює для освіти».

«Це та теза, – сказав філософ, – але все-таки ти зміг забути її справжній сенс настільки, щоби вірити, що ти сам є одним із тих небагатьох? Ти думав про це – я це добре помічаю. Та це належить до нікчемної сигнатури нашої освіченої сучасності. Демократизуємо права генія, щоби звільнитися від власної освітньої праці й освітньої скрути. Кожен хотів би по змозі сісти в затінку дерева, яке посадив геній. Хотів би уникнути тієї важкої необхідності працювати для генія, щоб уможливити його виникнення. Як? Ти надто гордий, аби хотіти бути вчителем? Ти зневажаєш наполегливу юрбу учнів? Ти зі зневагою говориш про завдання вчителя? І тоді хочеш, у ворожому відокремленні від тієї юрби, вести самотнє існування, копіюючи мене та мій спосіб життя? Ти думаєш, що можеш відразу – стрибком – досягнути того, що я після довгої наполегливої боротьби, щоб узагалі могли лише жити як філософ, урешті, мусив вибороти для себе? І ти не боїшся, що самотність пометиться тобі? Тільки спробуй бути освітнім самітником – необхідно володіти не змірним багатством, аби зможти від себе жити для всіх! Дивні учні! Вони вважають, що завжди мусять наслідувати лише найважче та найвище, на що лише спромігся майстер: тоді як саме вони мали би знати, наскільки це важко й небезпечно і скільки чудових обдарувань могли би ще загинути від цього!»

«Я не хочу нічого приховувати від вас, мій учителю, – сказав тоді супутник. – Я надто багато слухав вас і надто довго перебував поряд із вами, щоби ще могли цілком і повністю віддатися нашій освітній і виховній справі. Я надто виразно бачу ті невилі-

ковні помилки та вади, на які ви зазвичай указували пальцем – і все ж знаходжу в собі замало тієї сили, з якою міг би мати успіх при відважній боротьбі. Мене охопила цілковита зневіра: втеча в самотність була не зверхиністю, не пихою. Я вам залюбки опишу, яку 667 сигнатуру я знайшов у питаннях освіти і виховання, що тепер обговорюються так жваво та нав'язливо. Мені здається, що слід розрізняти два головні напрямки – два позірно протилежні, в їхній дії однаково руйнівні, в їхніх результатах, уренні, поєднанні погоки, – які панують над сьогоденням наших освітніх установ: по-перше, прагнення до якнайбільш можливого *розширення* та *поширення* освіти, а по-друге – прагнення до *применшення* та *послаблення* самої освіти. Освіту з різних причин треба нести в якнайширші кола – цього вимагає одна тенденція. Інша ж домагається від самої освіти, щоби вона відмовилася від її найвищих, найшляхетніших і найпіднесеніших претензій і задовольнялася служінням якійсь іншій життєвій формі, наприклад державі.

Я, здавалося, помітив, із якого боку найвиразніше долинав заклик до якнайбільшого розширення та поширення освіти. Це розширення належить до найулюбленіших національно-економічних догм сучасності. Якомога більше пізнання й освіти, звідси – якомога більше продукції та потреб, а звідси – якомога більше щастя, – приблизно так звучить формула. Тут ми маємо користь як ціль і мету освіти, ще точніше – заробіток, якомога більший грошовий прибуток. Цей напрямок освіти визначав би приблизно як проникливість, із допомогою якої тримаються «на висоті свого часу», з допомогою якої знають усі шляхи, де найлегше робити гроші, з допомогою якої володіють усіма засобами і з допомогою якої відбувається спілкування між людьми та народами. Справжнім завданням освіти, згідно з цим, було би те, щоби сформувати якомога більше «холових» людей, щось на зразок того, що ми називасмо «ходовим» стосовно монети. Чим більше існувало б таких холових людей, тим щасливішим був би народ, – і наміром модерних освітніх інституцій має бути саме те, щоби сприяти кожному лише настільки, наскільки він за своєю природою може стати «ходовим», кожного навчати так, аби він зі своєї

міри пізнання та знання отримав якнайбільш можливу міру щастя і прибутку. Кожен мусить могти точно оцінити самого себе, він мусить знати, скільки має вимагати від життя. «Союз інтелігентності й володіння», який утверджують ці погляди, вважають мало не моральною вимогою. Тут ненавидять будь-яку освіту, яка робить самотнім, яка ставить мету поза грішми та заробітком, яка забирає багато часу; зазвичай такі освітні тенденції відкидають як «вищий егоїзм», як «аморальне освітнє епікурейство». Звичайно, відповідно до чинної тут моральності, вимагається щось протилежне, а саме: *швидка* освіта, *щоби незабаром стати істотою для заробляння грошей*, але все ж настільки ґрунтовна освіта, *щоби могти стати істотою для заробляння дуже великих грошей*. Людині дозволяють рівно стільки культури, скільки є в інтересах заробітку, але стільки ж і вимагають від неї. Коротко: людство наділене необхідною претензією на земне щастя, а тому і є необхідною освіта, але тільки тому!»

«Тут я хочу дещо додати, – сказав філософ. – При цьому досить виразно описаному погляді виникає велика, ба навіть жахлива небезпека, що значна маса колінь перескочить середню сходинку і просто накидеться на це земне щастя. Це тепер називають «соціальним питанням». Адже цій масі може видатися, що, відповідно до цього, освіта для найбільшої частини людства є лише засобом для земного щастя небагатьох: «якомога загальніша освіта» настільки послаблює освіту, що вона вже не може давати жодних привілеїв і жодної новати. Найбільш загальна освіта є просто варварством. Але я не хочу переривати твоє пояснення».

Супутник продовжив: «Існують іше й інші мотиви для такого відважного повсюдного прагнення до розширення та поширення освіти, крім тієї настільки улюбленої національно-економічної догми. У деяких країнах страх перед релігійним пригнобленням такий усеохопний, а боязнь наслідків цього пригноблення така виразна, що всі суспільні класи підходять до освіти з нестримним пожаданням і вибирають саме ті елементи, які зазвичай розчиняють релігійні інстинкти. З іншого ж боку, держава задля своєї екзистенції прагне подекуди до найбільш можливого розширення

освіти, тому що вона почувається доволі сильною, щоби ще могли запрягти у своє ярмо наймогутніше вивільнення освіти, і вважає це виправданим. Тим часом найбільш поширена освіченість її службовців чи її війська, врешті, йшла на користь лише їй самій – державі – у змаганні з іншою державою. У такому разі фундамент держави мусить бути настільки широким і міцним, аби ще могли балансувати складні освітні склепіння; як і в першому випадку, сліди попереднього релігійного гноблення мусять бути ще доволі відчутними, щоби спонукати до такого відчайдушного протизасобу. Тож там, де лише бойовий клич маси вимагає найширшої народної освіти, я, звичайно, розрізняю, чи цей польовий заклик стимулювала розкішна тенденція до заробітку та володіння, чи опіка попереднього релігійного гноблення, чи мудра самосвідомість держави.

Натомість мені здавалося, що, хоч і не так голосно, та принаймні настільки ж наполегливо, з різних боків затягувався інший наспів, наспів про *применення освіти*. Щось із цього наспіву нашіткують зазвичай у всіх учених колах: загальний факт, що при нинішньому прагненні до використання вченого на службі його науки, *освіта* вченого стає все випадковішою та малоюмовірнішою. Оскільки наукові студії є надто розгорнені в ширину, то якщо хтось при добрих, хоч і не екстремних задатках хоче ще чогось у них досягнути, тоді займатиметься цілком спеціальним фахом, а про всі інші не турбуватиметься. Навіть якщо у своєму фаху він уже стоятиме над *vulgus*, то в усьому іншому, тобто в головному, він усе-таки належатиме до нього. Такий ексклюзивний фаховий учений подібний тоді на фабричного робітника, котрий усе життя не робить нічого іншого, крім якогось гвинта чи приладу для певного знаряддя чи машини, в чому він тоді, звичайно, досягає неймовірної віртуозності. У Німеччині, де вміють і такі болісні факти вкрити славним покривалом думки, навіть зачудовуються такою вузькою фаховістю наших учених, їхній усе дальший відхід від істинної освіти вшановують як моральний феномен: «вірність у малому», «вірність наймита» стає центральною темою, невігластво поза фахом виставляється напоказ як ознака шляхетної невибачливості.

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ І

Проминули ті століття, коли самозрозумілим було, що під освіченим розумівся вчений і лише вчений; досвід нашого часу навряд чи спонукає нас до такого наївного прирівнювання. Адже тепер експлуатація якоїсь людини на користь наук є передумовою, яку прийняли без жодних застережень: чи хтось іще занує себе, чого варта наука, яка так вампірично використовує власні створіння? Поділ праці в науці прагне практично тієї самої мети, якої подекуди свідомо прагнуть релігії: применшення освіти, ба навіть її знищення. Але те прагнення, яке для релігій, відповідно до їх виникнення й історії, цілком виправдане, мусило би колись довести науку до самоспалення. Тепер ми вже досягли пункту, коли в усіх загальних питаннях серйозної природи, передусім у найбільших філософських проблемах, наукова людина сама по собі взагалі не бере слова, – натомість той липкий зв'язковий прошарок, який проліг тепер між науками – журналістика – саме це і вважає своїм завданням і тепер виконує його згідно з власною сутністю, тобто, як свідчить сама її назва, як поденну паншину. 671

У журналістиці-бо зливаються обидва напрямки: розширення та применшення освіти простягають одне одному руку: журнал практично стає на місце освіти, і хто, також як учений, тепер іще висуває освітні претензії, зазвичай спирається на той липкий прошарок-посередник, який замазує щіли між усіма життєвими формами, всіма станами, всіма мистецтвами, всіма науками, і він такий міцний і надійний, яким зазвичай є саме журнальний папір. У журналі досягає кульмінації особливий освітній намір сучасності: так само як журналіст – цей слуга миті – став на місце великого генія, провідника для всіх часів, рятівника від миттєвості. А тепер скажіть мені самі, мій чудовий учителю, на що я міг би сподіватись у боротьбі проти досягнутого скрізь викривлення всіх справжніх освітніх пориваль, із яким настроєм я мав би виступити як окремий учитель, коли таки знаю, як по тому щойно розсіяному насінні справжньої освіти відразу ж безжально прокотиться чавильний валок цієї псевдоосвіти? Уявіть собі, якою безплідною мусить бути тепер найбільш напружена праця вчителя, котрий би хотів завести якогось учня назад до нескінченно далекого та важко схоплю-

ваного світу елітського як до справжньої батьківщини освіти, коли той же учень через годину захопить якусь газету, або сучасний роман, або одну з тих освічених книг, сама стилістика яких несе на собі огидну печать сучасного освітнього варварства».

«Тепер помовч! – гукнув тут філософ сильним і співчутливим голосом. – тепер я тебе краще розумію і не повинен був раніше говорити тобі таких злих слів. Ти маєш рацію в усьому, крім власної зневіри. Тепер я хочу сказати дещо тобі на втіху».

ДОПОВІДЬ II

672

Мої шановні слухачі! Ті з вас, котрих я можу лише з цього моменту вітати як моїх слухачів і котрі про мою доповідь, прочитану три тижні тому, дізналися, можливо, тільки з чуток, мусять тепер змиритися з тим, що їх без попередніх приготувань буде залучено до серйозного діалогу, який я почав тоді переповідати і про останні звороти якого сьогодні спершу нагадаю. Молодий супутник філософа мусив шойно широко та довірливо просити пробачення у свого наставника за те, що зневірено відмовився від становища вчителя і невтішно проводить дні в добровільній самотності. Причиною цього менш за все була надто висока думка про себе.

«Я надто багато, – сказав правдивий учень, – слухав вас, мій учителю, надто довго перебував поряд із вами, щоби ще могли з вірою віддатися нашій дотеперіщній освітній і виховній справі. Я надто виразно бачу ті невидіковні помилки та вади, на які ви зазвичай указували пальцем. – і все ж знаходжу в собі замало тієї сили, з якою міг би мати успіх при відважній боротьбі, з якою я міг би розтрощити bastioni цієї позірної освіти. Мене охопила цілковита зневіра: втеча в самотність була не зверхністю, не тихою». Після цього він, на своє виправдання, описав загальну сигнатуру цієї освітньої справи так, що філософ не втримався від того, щоби співчутливим голосом не перервати його і не заспокоїти. «Тепер помовч, мій бідний друже, – сказав він, – тепер я тебе краще розумію і не повинен був раніше говорити тобі таких суворих слів. Ти маєш рацію в усьому, крім власної зневіреності. Тепер я хочу сказати дещо тобі на втіху. Як довго, на твою думку, ще триватиме у школі освітнє лихоліття, яке так пригнічує тебе? Я не хочу приховувати від тебе своєї віри в те, що його час минув, його дні полічені. Перший, хто наважиться бути чесним у цій царині, почує відлуння своєї чесності з тисячі мужніх душ. Алже між людьми цієї сучасності, котрі шляхетніше

673

обдаровані й тепліше відчують, існує, по суті, мовчазна згода: кожен із них знає, як він страждав через освітні обставини школи, принаймні від того тиску кожен хотів би звільнити власних нащадків, навіть якби мусив зректися себе самого. Та причиною того, що, незважаючи на це, ще ніде не доходить до цілковитої чесності, є педагогічна духовна бідність нашого часу, – саме тут бракує справді винахідницьких обдарувань, тут бракує насправді практичних людей, тобто тих, котрі мають добрі та нові ідеї і котрі знають, що справжня геніальність і правильна практика мають обов'язково зустрітися в одному і тому самому індивіді. – коли ж тверезим практикам бракує саме ідей, а відтак і правильної практики. Варто лише ознайомитися з педагогічною літературою цієї сучасності: не можна вже нічого зінеувати *в тому*, хто при її вивченні не злякається найвищої духовної бідності й такого незграбного колового танцю. Тут наша філософія має починатися не з подиву, а з переляку: хто ж його не зможе відчути, того попросимо забрати руки від педагогічних речей. Звичайно, дотепер правилом було протилежне: ті, хто лякався, бігли боязко геть, як і ти, мій бідний друже, а тверезі та незлякані всюди клали широкі руки на найтевдтінішу техніку, яка тільки може існувати в якомусь мистецтві, на техніку освіти. Але таке буде можливим уже недовго: як тільки бодай раз приступить чесний чоловік, котрий має ті добрі та нові ідеї, і до здійснення яких він наважиться підійти з усім, чим володіє, як тільки бодай раз на величному прикладі він покаже таке, що ті широкі руки, єдині, які дотепер діяли, не здатні наслідувати – тоді принаймні скрізь почнуть розрізняти, тоді принаймні збагнуть протилежність і роздумуватимуть над причинами цієї протилежності, – тоді, коли тепер іще так багато з цілковитою добродушністю вірять, що широкі руки належать до педагогічного ремесла».

«Я би хотів, мій шановний учителю, – сказав тут супутник, – аби ви на одному-єдиному прикладі самі подали мені ту націю, яка з вас так мужньо промовляє до мене. Ми обоє знаємо гімназію: чи ви, наприклад, також із огляду на цей інститут, вірите, що тут із чесністю, добрими та новими ідеями можна було би розчинити старі чілки звички? Адже тут, на мою думку, від таранів нападу захищає не твер-

дий мур, а найфатальніша чіткість і слизькість усіх принципів. Нападник має розчавити не видимого та міцного супротивника: що більше, цей супротивник замаскований, спроможний перетворюватися на сотню образів і в одному з них вислизнути з міцної хватки, щоби знову по-новому спантелічувати нападника боязким відступом і впертим відбиванням. Саме гімназія змусила мене до зневіреної втечі в самотність, бо я відчуваю саме те, що коли тут боротьба привеле до перемоги, то всі інші інституції освіти будуть змушені поступитись, і що той, хто тут упаде в розпач, мусить зневіритись узагалі в усіх найсерйозніших педагогічних речах. Огож, мій майстре, навчіть мене про гімназію: на що ми можемо сподіватися щодо знищення гімназії, а на що – щодо її новонародження?»

675

«Я також, – сказав філософ, – думаю про значення гімназії так само високо, як і ти: всі інші інститути мусять вимірюватися освітньою метою, до якої прагне гімназія, вони співстраждають від блукань її тенденції, через її очищення й оновлення вони також очистяться й оновляться. На таке значення рущійного центру вже не може претендувати тепер навіть університет, який при його теперішній формації принаймні з *одного* важливого боку може вважатися лише розбудовою гімназійної тенденції, – як це я тобі пізніше роз'ясню. Тепер розгляньмо одне за одним те, що породжує в мені сповнену надії протилежність, що дотепер підтримуванням, барвисто зафарбований і важко вловлюваний дух гімназії *або* повністю розвіється в повітрі, або ж муситиме зі самої основи очиститися й оновитись, – і щоби не налякати тебе загальними висловами, подумаймо спершу про той гімназійний досвід, який усі ми мали й від якого всі страждаємо. Чим є тепер, із погляду суворого ока, *урок німецької* в гімназії?»

Спершу я хочу сказати тобі, чим би він мав бути. Тепер кожна людина говорить і пише від природи так погано та вульгарно німецькою мовою, як не можливо саме в епоху газетярської німецької, – тому обдарованого, шляхетнішого у зростанні юнака слід силоміць помістити під скляний ковчак доброго смаку та суворої мовної дисципліни: якщо ж це неможливо, то надалі я знову говоритиму латиною, бо я соромлюся такої спотвореної та спаплюженої мови.

676 Яке саме завдання мав би в цьому пункті вищий освітній заклад, якщо не те, щоб авторитетно та з гідною суворістю скерувати на правильний шлях мовно здичавілих юнаків і вигукнути до них: «Ставтеся серйозно до вашої мови! Хто тут не досягне почуття святого обов'язку, той не має в собі навіть зародку для вищої освіти. Тут може виявитися те, наскільки високо чи низько ви цінуєте мистецтво і наскільки ви споріднені з мистецтвом, тут, у ставленні до вашої материнської мови. Якщо ви від вас самих не доб'єтесь того, щоби відчувати фізичну огиду від певних слів і зворотів нашої журналістської призвичаєності, тоді припиніть прагнути освіти: оскільки тут, зовсім поряд, у кожному мить вашого мовлення та писання ви маєте випробувальний камінь того, наскільки важким, наскільки жахливим є тепер завдання освіченого та наскільки малоюмовірним мусить бути те, що багато з вас досягнуть справжньої освіти».

З цього погляду, німецький учитель у гімназії мав би бути зобов'язаний звертати увагу його учнів на тисячі дрібниць і з усією впевненістю доброго смаку забороняти їм вживати такі вислови, як, наприклад, «претендувати», «прибирати до рук», «приймати щось до розрахунку», «брати ініціативу у свої руки», «самозрозуміло» – і так далі *cum taedio in infinitum*. Той самий учитель мусив би від рядка до рядка показати на прикладі наших класичних авторів, наскільки дбайливо та суворо слід ставитися до кожного звороту, коли маєш у серці правильне мистецьке чуття, а у свідомості – цілковите розуміння всього того, що пишеш. Він знову і знову силуватиме учнів до того, щоби одну і ту саму думку висловити ще раз і ще краще, і не знайде жодного краю своєї діяльності, доки менш обдарованих не охопить святий страх перед мовою, а більш обдарованих – шляхетне захоплення нею.

677 Тож у цьому полягає завдання для так званої формальної освіти, а саме одне з найважливіших. І що ж ми знаходимо в гімназії, в місці так званої формальної освіти? Хто зуміє розмістити під правильними рубриками те, що він тут побачив, той знатиме, що він має думати про сучасну гімназію, як удавану освітню установу: адже ж він помітить, що гімназія, згідно з її первісною формацією, виховує не для освіти, а лише для вченості, і ще – що віднедавна вона починає

змінювати напрямок, так ніби вона хоче виховувати вже навіть не для вченості, а для журналістики. Це можна показати на прикладі того, як викладається урок німецької: на доволі переконливому прикладі.

На місці тієї суто практичної інструкції, через яку вчитель мав би призвичаювати учнів до суворого мовного самовиховання, ми всюди знаходимо зародки вчено-історичного поводження з материнською мовою: тобто з нею поводяться так, ніби вона мертва мова й нібиго щодо сьогодення та майбутнього цієї мови не існує жодних зобов'язань. Історична манера стала для нашого часу такою звичною, що навіть живе тіло мови віддається на поталу його анатомічних студій. Але освіта починається саме з уміння поводитися з живим, як із живим, а завдання освітнього працівника – саме з придушення нав'язливого «історичного інтересу» скрізь, де насамперед потрібно правильно діяти, а не правильно пізнавати. Але наша материнська мова – це царина, де учень мусить навчитися правильно діяти, і саме з цього практичного боку урок німецької необхідний у наших навчальних закладах. Звичайно, для вчителя історична манера виглядає значно легшою та зручнішою, також вона, здавалося би, відповідає набагато меншим задаткам, та й узагалі – нижчому лету всього його воління та прагнення. Але саме це ми побачимо на всіх ділянках педагогічної діяльності: все, що легше та зручніше, загоргається у плаш розкішних претензій і гордих назв, а дійсно практичне, приналежне до освіти діяння, як насправді важче, пожинає погляди неприязні та зневаги; тому чесна людина мусить з'ясувати для себе й інших це *quidproquo*.

678

Що ж іще зазвичай пропонує німецький учитель, окрім цих учених заохочень, для вивчення мови? Як він пов'язує дух його освітньої установи з духом *небагатьох* істинно освічених, котрих має німецький народ, із духом його класичних поетів і митців? Це темна та сумнівна царина, яку не можна висвітлити без страху; але тут ми також не хочемо нічого приховувати, адже колись усе мусить оновитись. У гімназії на ще не сформованих умах юнаків витавровують огидну сигнатуру нашої естетичної журналістики: тут сам учитель розсіює насіння грубого бажання не розуміти наших кла-

сиків, яке пізніше видає себе за естетичну критику і є нічим іншим, як пахабним варварством. Тут учні вчать розмовляти з неповторним *Шіллером* із юнацькою зверхністю, тут їх призвичаюють сміятися з найшляхетніших і найнімецькіших його нарисів про маркіза де Поза, про Макса і Теклу – сміх, через який німецького генія охоплює лють, через який червонітиме кращий прийдешній світ.

Останньою цариною, в якій зазвичай діє німецький учитель у гімназії та яку нерідко розглядають як вершину його діяльності, а подекуди навіть як вершину гімназійної освіти, є так званий *німецький твір*. За тим, що саме в цій царині майже завжди з особливою радістю гарцюють найобдарованіші учні, слід було би розпізнати, наскільки небезпечно-принадним може бути саме тут поставлене завдання. Німецький твір – це заклик до індивіда, і чим сильніше вже якийсь учень усвідомлює власні окремішні риси, тим індивідуальніше він будуватиме свій німецький твір. Цієї «індивідуальної побудови» вимагає до того ж у більшості гімназій вже сам вибір тем, найсильнішим доказом чого є для мене завжди те, що вже в найнижчих класах подається непедагогічна сама по собі тема, яка примушує учня до змальовування його власного життя, його власного розвитку. Перечитайте лише списки таких тем у більшості гімназій, аби прийти до переконання, що, ймовірно, більшість учнів усе життя має без власної провини страждати від цього персонального твору, якого вимагають надто рано, від цього незрілого формування думок, – і як часто ціле пізніше літературне творіння якоїсь людини виглядає сумним наслідком того педагогічного прагріху супроти духу!

Слід лише уявити, що відбувається в такому віці при продукуванні такого твору. Це – перше власне творіння; ще не розвинені сили вперше об'єднуються для кристалізації; запаморочливе почуття вимушеної самостійності огортає ці витвори першими звабливими чарами, які вже ніколи не повернуться. Уся відчайдушність природи викликається з її глибини, все марнославство, не стримуване жодними могутнішими перепонами, може вперше набути літературної форми: молода людина почувається віднині готовою як істота, здатною та навіть покликаною говорити, обговорювати. Ті ж бо

теми зобов'язують її висловлювати свою думку про поетичні твори, або втискати історичних осіб у форму змалювання характеру, або самотійно подавати серйозні етичні проблеми, або ж навіть, обернувши світло, освітити собі власне становлення та скласти критичний звіт про самого себе – коротко, весь світ найскладніших завдань розгортається перед здивованою, дотепер майже ще несвідомою молодого людиною та віддається на поталу її рішенням. 680

Тепер уявімо собі порівняно з цими впливовими першими оригінальними досягненнями звичайну діяльність учителя. Що здається йому гідним осуду в цих творах? На що він звертає увагу учнів? На всі ексцеси форми та думки, тобто на все те, що в цьому віці взагалі є характеристичного й індивідуального. Засуджується справді самотійне, що при цьому надто ранньому збудженні може проявитися лише і виключно в незграбному, в різких і гротескних рисах, отже, саме індивід огуджується та відкидається на користь неоригінальної пересічної діяльності. Натомість уніформована посередність отримує несподовано надану похвалу: бо ж зазвичай саме від цієї посередності вчитель нудиться зі зрозумілих причин.

Можливо, це є люди, котрі в усій цій комедії німецького гімназійного твору вбачають не лише найабсурдніший, але і найнебезпечніший елемент сучасної гімназії. Тут вимагають оригінальності, при тому що знову ж таки відкидають єдино можливу в цьому віці оригінальність: передумовою тут є формальна освіта, якої тепер узагалі досягають лише дуже мало людей у зрілому віці. Тут кожного без застережень розглядають літературно здатною істотою, котра мусила би *мати право* на власну думку про найсерйозніші речі й осіб, тоді як правильна освіта з усім завзяттям прагнучиме лише того, щоби придушити смішну претензію на самотійність судження та призвичаїти молодих людей до суворої покори під скілетром генія. Тут передумовою вважають форму якомога ширшого викладу, і це у віці, в якому кожне промовлене або ж написане речення є варварством. Подумки додамо тут ще й небезпеку, яка полягає у злегка збудженій самовдоволеності тих років, поміркуймо про марнославне почуття, з яким молодик тепер уперше бачить у дзеркалі свій літературний 681 образ, – хто зміг би, охопивши *одним* поглядом усі ці впливи,

не засумніватися, що всі вали нашого літературно-мистецького загалу тут знову і знову накладаються юному поколінню: поспішна та марнославна продукція, ганебне книжництво, цілковита позбавленість стилю, невиброджене та безхарактерне чи жалюгідно-пихате у вислові, втрата будь-якого естетичного канону, хтивість анархії та хаосу, коротко: літературні риси нашої журналістики, а також нашої вченості.

Зараз дуже мало хто знає щось про те, що серед багатьох тисяч, можливо, майже ніхто не має права на письменницьке висловлювання і що *всі* інші, котрі на власний ризик намагаються це робити, в середовищі справді здатних на судження людей заслуговують – у ролі платні – на гомеричний регіт: адже справді це варте богів видовище – бачити, як до нас кульгає літературний Гефест і навіть намагається піднести нам якийсь частунок. Привчити в цій царині до серйозних і неухильних звичок та поглядів – одне з найвищих завдань формальної освіти, тоді як усебічне надання свободи дій так званій «вільній особистості» швидше за все мало би вважатися нічим іншим, окрім ознаки варварства. Але те, що принаймні при викладанні німецької думають не про освіту, а про щось інше, а саме про згадану вище «вільну особистість», мало би стати доволі очевидним із усього дотепер сказаного. І доки німецькі гімназії практикою написання німецьких творів готуватимуть до огидного безсовісного писацтва, доки вони найважливіший, практичний вишкіл у слові та письмі не матимуть за свій святий обов'язок, доки вони з материнською мовою поводитимуться так, ніби вона є лише необхідним злом чи мертвою плоттю, доки я не зараховуватиму ці установи до інституцій справжньої освіти.

682 З огляду на мову найменше помітний вплив *класичного зразка*, – тому вже лише з цього одного міркування так звана «класична освіта», яка має виходити з нашої гімназії, здається мені чимось дуже сумнівним і незрозумілим. Адже як можна було би, дивлячись на той зразок, не помітити нечуваної серйозності, з якою грек і римлянин із юнацьких років розглядали та ставилися до їхніх мов – як можна було би не розпізнати їхнього прикладу в цьому пункті, якби виховний план наших гімназій справді ще мав перед очима класич-

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ І

но-єллінський і римський світ як найвищий повчальний взіреш, у чому я щонайменше сумніваюся. Що більше, при претензії гімназії на насадження «класичної освіти» йдеться, здається, лише про незграбну відмовку, яка використовується тоді, коли якась сторона заперечує здатність гімназії готувати до освіти. Класична освіта! Це звучить так сповнено гідності! Це прискорює нападника, це стримує напад: адже ж хто спроможний відразу ж помітити підґрунтя цієї оманливої формули! І це віддавна вживана тактика гімназії: залежно від того, з якого боку лунає той заклик до боротьби, вона пише на своєму прикрашеному далеко не почесними знаками шиті одне з тих оманливих гасел: «класична освіта», «формальна освіта» чи «освіта для науки» – три славетні речі, які лише, на жаль, є суперечливі то в собі, то між собою і які, якби їх насильно поєднати, мусили б утворити лише освітнього трагелафа. Оскільки насправду «класична освіта» є чимось настільки нечувано важким та рідкісним і вимагає доволі складного обдарування, то лише наївність чи безсоромність можуть обіцяти її як досягну мету гімназії. Означення «формальна освіта» належить до грубої нефілософської фразеології, якої слід неодмінно позбутись: адже немає жодної «матеріальної освіти». А хто метою гімназії виставляє «освіту для науки», той відкидає цим «класичну освіту» і так звану формальну освіту, та й узагалі всю освітню мету гімназії: адже наукова людина й освічена людина належать до двох різних сфер, які подекуди дотичні в *одному* індивіді, та ніколи не збігаються.

683

Порівняймо ці три владані цілі гімназії з дійсністю, яку ми спостерігаємо при навчанні німецької мови, <тоді ми розпізнаємо,> чим переважно є ці цілі в повсякденному вжитку: вислизаннями зі скрутного становища, вигаданими для боротьби та війни, і справді досить часто придатними для одурманення супротивника. Оскільки ми не змогли у викладанні німецької мови знайти чогось, що хоча би якось нагадувало класично-античний зразок, античну величність мовного виховання, то формальна освіта, яка досягається згаданим вище викладанням німецької, виявилась абсолютною сваволею «вільної особистості», тобто варварством і анархією; що ж до виховання для науки, як результату того викладання, то наші германіс-

ти мусять широкі визнати, як мало до розквіту їхньої науки додали саме ті вчені початки в гімназії і як багато – особистості окремих університетських викладачів. In summa: гімназія дотепер нехтує найпершим і пайближчим об'єктом, із якого починається справжня освіта. – материнською мовою, – та через це їй бракує природного плідного ґрунту для всіх подальших освітніх намагань. Адже лише на основі суворого по-мистецьки ретельного мовного вишколу та звичаю міцніє правильне чуття величі наших класиків, визнання котрих із боку гімназії ґрунтується дотепер майже виключно на сумнівних естетичних захопленнях окремих учителів або на суто сюжетному впливі певних трагедій або романів, – але ми вже з власного досвіду маємо знати, якою важкою є мова, як ми 684 мусять після довгих пошуків і боротьби вибиратися на шлях, яким крокували наші великі поети, щоби пережити на власному досвіді те, як легко та гарно вони крокували ним і як незграбно та пихато рухалися за ними інші.

Уже лише завдяки такому вишколу молода людина матиме ту фізичну огиду від такої улюбленої й такої прославленої «елегантності» стилю наших робітників газетярської фабрики та писак романів, од «вишуканої дикції» наших літераторів і одним ударом вона остаточно піднесеться над цілим рядом доволі комічних запитань і сумнівів, як-от чи Ауербах або ж Гущков на правду є поетами, – від огиди їх уже просто буде неможливо надалі читати, і цим самим питання буде вирішене. Нехай ніхто не вірить, що легко розбудувати своє чуття до такої фізичної огиди, але також нехай ніхто не сподівається дійти до естетичного судження іншим шляхом, аніж тернистою стежкою мови, до того ж не мовного дослідження, а мовного самовишколу.

Тут кожен, хто серйозно прагне, мусять почуватися так, як той, хто дорослою людиною, наприклад солдатом, змушений учитися крокувати, тоді як до того він був у ході і грубим дилетантом і емпіриком. Це напружені місяці: людина боїться, що можуть розірватися сухожилля, людина втрачає будь-яку надію, що штучно та свідомо завчені рухи і положення ніг колінь можна буде виконувати зручно та легко: зі страхом помічас, як незграбно та грубо ставить ногу це-

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ II

ред погою, і боїться, що взагалі забуде, як ходити, й ніколи не навчиться робити це правильно. І раптом, знову ж таки, помічає, що зі штучно завчених рухів уже знову розвинулася нова звичка та друга природа і що давні висвітненість і сила кроку повертаються зміцнілими та навіть у супроводі деякої грації: тепер вона також знає, як це важко – ходити і може сміятися з грубого емпірика або ж із того, хто вдає зі себе елегантного дилетанта ходи. Наші названі «елегантними» письменники, про що свідчить їхній стиль, ніколи не вчилися ходити, – а в наших гімназіях навчають, що підтверджують наші письменники, не ходити. Але з правильного способу ходи мови починається освіта, яка, лише коли вона правильно розпочата, створює потому фізичне відчуття, яке називається «опидою», також і супроти тих «елегантних» письменників.

Тут ми помічаємо фатальні наслідки стану нашої сучасної гімназії: тим, що вона не спроможна насадити правильну та сувору освіту, яка передусім є послухом і при звичаєнням, що більше, тим, що вона взагалі досягає бодай якоїсь мети, у кращому разі – у збудженні та зашвидненні наукової о потягу, поєннюється той часто подибуваний союз ученості з варварством смаку, науки – з журналістикою. Нині можна надто часто побачити те, що наші вчені впали, опустили ся з тієї висоти освіти, яку німецька сутність досягла завдяки зусиллям Гете, Шіллера, Лессінга та Вінкельмана, – спад, який проявляється саме у грубому нерозумінні тих мужів як серед істориків літератури – байду же чи вони зветься Гервілусом, чи Юліаном Шмідтом, – так і у будь-якому товаристві та навіть майже в кожній розмові між чоловіками й жінками. Проте найбільше та найболючіше саме цей спад проявляється в педагогічній літературі, яка стосується гімназії. Можна засвідчити, що неповторна вартість, яку мають ті мужі для справжньої освітньої установи, навіть не згадувалась упродовж половини століття і довше, не кажучи вже про її ви знання, – вартість тих мужів як провідників-готувальників і містагогів класичної освіти, що лише тримаючись за їхню руку можна знайти правильний шлях, який веде до давнини. Кожна так звана класична освіта має лише *один* здоровий і природний вихідний пункт – помистецькому серйозну та сувору звичку при вживанні материнсь-

686 кої мови, – та до нього і до таємниці форми рідко хто знаходить правильну стежину виходячи зі себе самого, з власної сили, тоді як усі інші потребують тих великих провідників і вчителів та мусять довіритися їхній опіці. Але немає жодної класичної освіти, яка би могла зростати без виявленого чуття форми. Тут, де поступово пробуджується чуття різниці між формою та варварством, уперше розпрямляються крила, які несуть до справжньої та єдиної освітньої вітчизни, до грецької давнини. Звичайно, при спробі наблизитися до тієї нескінченно далекої та оточеної діамантовими валами фортеці еллінського, ми не доберемося надто далеко тільки з допомогою тих крил: ми знову потребуємо тих самих провідників, тих самих учителів, наших німецьких класиків, аби нас зірвав удар крил їхніх античних поривань – до землі нашої туги, до Греції.

До стародавніх мурів гімназії, звичайно, не просочився жоден звук про це єдино можливе співвідношення між нашими класиками та класичною освітою. Що більше, філологи невтомно намагаються власноруч наблизити своїх Гомера та Софокла до юних душ і результат без застережень та збезсумнівним евфемізмом називають «класичною освітою». Нехай кожен на класному досвіді перевірить те, що він отримав од Гомера та Софокла з руки тих невтомних учителів. Тут пролягає царина найчастіших і найбільших оман та незумисне поширених непорозумінь. Ще ніколи мені не вдавалося віднайти в німецькій гімназії навіть однієї жилки того, що дійсно мало би право називатися «класичною освітою»: і це не дивно, коли ми пригадаємо, як гімназія емансипувалася від німецьких класиків і німецького мовного виниколу. Одним стрибком у блакить ніхто не проникає в давнину, – та все ж увесь той спосіб, у який у школах 687 обходяться з античними письменниками, ретельне коментування та перефразовування наших філологічних учителів – це такий стрибок у блакить.

Чуття ж класично-еллінського є таким рідкісним результатом найнапруженішої освітницької боротьби та мистецького обдарування, що лише через грубе непорозуміння вже гімназія може претендувати на те, що вона збуджує таке чуття. У якому віці? У віці, який іще сліпо волочать за собою найстрокатіші принади дня, який іще

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ II

не має в собі жодного здогаду, що те чуття еллінського, *колись* пробуджене, відразу ж стає агресивним і мусить проявити себе в невпинній боротьбі проти позірної культури сьогодення. Для сучасного гімназиста елліни як елліни є мертвими, – так, він насолоджується Гомером, утім, роман Штільгагена приваблює його набагато сильніше: так, він із певним вдоволенням поглинає грецьку трагедію та комедію, втім, така доволі модерна драма, як п'ятнична журналістика, зачіпає його цілком інакше. Так, щодо всіх античних авторів він схильний говорити подібно до теоретика мистецтва Германа Гріма, який одного разу в пишномовному творі про Венеру з Міло, врешті, таки запитус: «Що мені до цієї постаті богині? Яка користь мені з думок, які вона пробуджує в мені? Орест і Езіп. Іфігенія і Антіона – що вони мають спільного з моїм серцем?» Ні, мої гімназисти, Венера з Міло вас ніяк не обходить, так само, як і ваших учителів, – і це є нещастям, це є таємницею сучасної гімназії. Хто проведе вас до батьківщини освіти, коли вані провідники сліпі та ще й видають себе за зрячих! Хто з вас досяг не справжнього чуття святої серйозності мистецтва, коли вас розпещують методом, аби ви самостійно запиналися там, де вас слід було навчати говорити, самостійно естетизували там, де вам слід було наказати бути шанобливими щодо мистецького творіння, самостійно філософували там, де вас слід було змусити *слухатися* великих мислителів, – результатом усього цього є те, що ви вічно залишатиметеся далекими від давнини і станете прислужниками дня. 688

Найцілювіше, що приховує в собі нинішня інституція гімназії, полягає щонайменше в серйозності, з якою впродовж цілого ряду років займаються латинською та грецькою мовами: тут навчають поваги до справді фіксованої мови, до граматики та словника, тут іще знають, що таке помилка, тут іще не стоїть кожної миті на заваді претензія, щоби також граматичні й ортографічні примхи та дурниці, як у німецькому стилі сьогодення, почувалися виправданими. Тільки би ця повага до мови не зависла в повітрі, мов якийсь теоретичний тягар, від якого принагідно відразу ж звільняються, коли це стосується материнської мови! Що більше, вчитель латини або греки зазвичай не панькається навіть із цією материнською мовою: від

ТВОРИ СПАДКУ 1870–1873

самого початку він ставиться до неї як до царини, де можна знову ж таки відпочити від суворого навчання латини та греки, де знову ж таки дозволена невимушена розслабленість, із якою німець за звичай обходиться з усім рідним. Ті чудові вправи з перекладів із однієї мови іншою, які найцілющіше можуть запліднити навіть мистецьке чуття власної мови, з німецького боку ніколи не проводилися з належними категоричними суворістю й гідністю, які необхідні передусім тут, де маємо справу з недисциплінованою мовою. Та віднеславна також і ці вправи все більше зникають: задовольняються знанням чужих класичних мов, нехтуючи при цьому вмінням володіти ними.

Тут знову пробивається вчена тенденція в розумінні гімназії: феномен, що висвітлює мету гімназії – гуманітарну освіту, яку в попередні часи сприймали серйозно. То був час наших великих поетів 689 -- тих небагатьох справді освічених німців, коли величний Фрідріх Август *Вольф* спрямував до гімназії новий класичний дух, який струменів із Греції та Риму крізь тих мужів: його відчайдушному задуму вдалось устійнити новий образ гімназії, яка відтепер мала стати, наприклад, не лише розсадником науки, але передусім справжньою святинєю для всієї вищої та шляхетнішої освіти.

Доволі суттєві заходи, які здавалися зовнішньо необхідними, з тривалим успіхом перейшли і на модерне облаштування гімназії: лише найважливіше не вдалось – освятити цим новим духом самих учителів, тож у міжчассі мета гімназії знову значно відійшла від тієї гуманітарної освіти, до якої прагнув Вольф. Що більше, старе, подолане самим Вольфом абсолютне поцінування вченості й ученої освіти поступово, після слабкої боротьби, зайняло місце прониклого освітницького принципу і тепер знов утверджує, навіть якщо і без попередньої відкритості, а замасковано та з прикритим обличчям, своє непохлибне право. А причина того, що гімназію не вдалось увести у величну течію класичної освіти, полягала в не-німецькому, майже іноземному або космополітичному характері цих освітніх намагань, у вірі в те, що можна забрати з-під ніг рідний ґрунт, а потім іще й міцно стояти, в ілюзії, що до відчуженого сльїнського світу можна, ніби навпростець і без мостів, заскочити завдяки відреченню від німецького та й національного духу взагалі.

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ ДОПОВІДЬ І

Звичайно, необхідно зуміти спершу знайти цей німецький дух в його криївках, під модним зовнішнім убранням або під купами уламків, необхідно його любити так, аби не соромитися його занепакої форми, передусім же необхідно остерігатися, щоби не переплутати його з тим, що з гордою міною називає себе «німецькою культурою сьогодення». Що більше, той дух внутрішньо ворожий цій культурі, – й саме в тих сферах, на брак культури в яких зазвичай скаржиться те «сьогодення», часто зберігся саме той справжній німецький дух, хоч і не у граційній формі, а під грубою зовнішністю. Натомість те, що з особливою пихою називає себе тепер «німецькою культурою», є космополітичним агрегатом, який до німецького духу відноситься так, як журналіст до Шіллера, як Маєрбер – до Бетговена: тут, у найглибших підвалинах, має найсильніший вплив негерманська цивілізація французів, яку наслідують безталанно та з найнепевнішим смаком, і в цьому наслідуванні німецьким суспільством і пресою, мистецтвом і стилістикою вона набуває лицемірної форми. Звичайно, ця копія ніде не досягає такого по-мистецьки довершеного впливу, який майже до наших днів має у Франції та оригінальна, проросла зі сутності романського, цивілізація. Щоби відчутти цю протилежність, порівняймо наших найіменитілих німецьких романістів із кожним, навіть менш відомим, французьким чи італійським: з обох боків ті самі сумнівні тенденції та цілі, ті самі ще сумнівніші засоби, але там – у послднанні з мистецькою серйозністю, принаймні з мовною коректністю, часто з красою, з повсюдно відчутним відгомном відповідної суспільної культури, а тут – усе неоригінальне, неохайне, вдомапіньому халаті думки та вислову або ж неприємно бундючне, до того ж без жодного підґрунтя справжньої суспільної форми, яке нагалус, щонайбільше вченими манерами та знанням, що в Німеччині журналістом стає відсутній учений, а в романських країнах – мистецьки освічена людина. З цієї позірпо німецькою, по суті неоригінальною культурою німець не може ніде сподіватися на перемоги: в ній його присоромлюють француз та італієць, а щодо вправного наслідування чужої культури – передусім росіянини.

691 Тим міцніше ми тримаємося за німецький дух, який проявив себе в німецькій Реформації та німецькій музиці і який у неймовірній відвазі та суворості німецької філософії та в нещодавно випробуваній вірності німецького солдата підтвердив ту невичерпну, неприхильну до будь-якої видимості силу, від якої ми можемо сподіватися також перемоги над тією модною псевдокультурою «сьогодення». Втягнути в цю боротьбу справжню освітню установу, а особливо в гімназії запалити нове покоління до того, що є істинно німецьким, – це та майбутня діяльність школи, на яку ми сподіваємось, – у якій також так звана класична освіта нарешті знову здобуде природний ґрунт і єдину вихідну точку. Справжнє оновлення й очищення гімназії проросте лише з глибокого та потужного оновлення й очищення німецького духу. Дуже загальковим і важко схоплюваним є зв'язок, який справді встановлюється між найглибиннішою німецькою сутністю і грецьким генієм. Але доки найшляхетніша потреба справжнього німецького духу не шукатиме руки цього грецького генія як міцної опори в потоці варварства, доки з цього німецького духу не проб'ється всеохопна туга за греками, доки важко здобуде бачення грецької батьківщини, яким насолоджувалися Шіллер і Гете, не стане місцем прощі найкращих і найобдарованіших людей, доти класична освітня мета гімназії розвиватиметься без опори навсідіч у повітрі, – і принаймні не можна буде дорікати тим, хто хоче залучити до гімназії науковість і вченість, якими б обмеженими вони не були, щоби таки мати перед очима справжню, міцну, та все-таки ідеальну мету і рятувати учнів од спокус того блискучого фантому, який тепер змушує називати себе «культурою» та «освітою». Таким є сумне становище сучасної гімназії: найобмеженіші погляди певним чином є правомірними, 692 тому що ніхто не златний дістатися того місця (чи принаймні назвати його), де всі ці погляди стануть неправомірними».

«Ніхто?» – запитав учень філософа з якимось трепетом у голосі, – і обоє замовкли.

ДОПОВІДЬ ІІІ

СЕРГІЙ ПЕТРОВИЧ

693

Шановні присутні! Розмова, слухачем якої я був колись і головні риси якої тут намагаюся передати Вам зі живого спогаду, в пункті, на якому я закінчив оповість минулого разу, була перервана серйозною та довгою паузою. Як і філософ, так і його супутник сиділи занурені в похмуру мовчанку: щойно обговорений дивний скрутний стан найважливішої освітньої установи, гімназії, кожному з них лежав на душі як тягар, для усунення якого окремий індивід із добрими намірами надто слабкий, тоді як маса має не досить добрі наміри.

Дві речі особливо засмучували наших самотніх мислителів – ясне бачення, що, по-перше, те, що справедливо було би називати «класичною освітою», тепер є лише освітнім ідеалом, який вільно ширяє в повітрі та узагалі неспроможний прорости з ґрунту наших виховних апаратів: натомість, по-друге, те, що загальноприйнятим і безсумнівним евфемізмом означається тепер як «класична освіта», має вартість лише претензійної ілюзії, найкращий вплив якої полягає в тому, що сам вислів «класична освіта» ще продовжує жити і ще не втратив свого патетичного звучання. Вивчаючи німецьку мову, чесні мужі з'ясували для себе, що досі ще навіть не знайдено правильної вихідної точки для вищої освіти, яка мала би бути зведена на палях давнини: здичавіння мовного наставництва, проникнення вчених історичних напрямків на місце практичного вишколу та вправляння, поєднання певних, необхідних у гімназіях вправ зі сумнівним духом нашої журналістської публічності – всі ці феномени, які можна помітити при навчанні німецької, призвели до сумної влеченості в тому, що найцілющіні сили, які виходять із класичної давнини, ще навіть не передчуваються в наших гімназіях. – саме ті сили, які готують до боротьби з варварством сучасності та які, можливо,

694

не колись перетворять гімназії на зброярні й майстерні цієї боротьби.

У міжчасі ж виглядає навпаки: так, начебто дух давнини цілком принципово мав би бути відігнаний уже з порога гімназії та неначе і тут також хочуть широко, наскільки це лише можливо, відкрити ворота розбещеній лестощами сутності нашої теперішньої позірної «німецької культури». І якщо для наших самотніх співрозмовників, здавалося, й існувала надія, то лише на те, що мусить стати ще гірше і що те, про що дотепер здогадувався тільки дехто, незабаром стане нав'язливо очевидним для багатьох, і що тоді вже, також і в серйозній галузі народного виховання, буде недалеким час чесних і рішучих.

«Тим міцніше тримаймося, – сказав філософ, – за німецький дух, який проявив себе в німецькій Реформації та німецькій музиці і який у неймовірній відвазі та суворості німецької філософії і в нещодавно випробуваній вірності німецького солдата підтвердив ту невичерпну, неприхильну до будь-якої видимості силу, від якої ми можемо сподіватися також перемоги і над тією модною псевдокультурою «сьогодення». Втягнути в цю боротьбу справжню освітню установу, а особливо в гімназії запалити нове юне покоління тим, що є істинно німецьким, – це та майбутня діяльність школи, на яку ми сподіваємось, – у ній і так звана класична освіта нарешті знову здобуде свій природний ґрунт і свою єдину вихідну точку. Справжнє оповлення й очищення гімназії проросте лише з глибокого та потужного оповлення й очищення німецького духу. Дуже загадковим і важким для досягнення є зв'язок, який справді встановлюється між найглибиннішою німецькою сутністю і грецьким генієм. Але доки найшляхетніша потреба справжнього німецького духу не шукатиме руки цього грецького генія як міцної опори в потоці варварства, доки з цього німецького духу не проб'ється всеохопна туга за греками, доки важко здобуде бачення грецької батьківщини, яким насолоджувалися Шіллер і Гете, не стане місцем прощі найкращих і найобдарованіших людей, доти класична освітня мета гімназії маятиме навсібіч у повітрі без опори, – і принаймні не можна

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ ІІ

буде дорікати тим, хто хоче залучити до гімназії науковість і вченість – якими б обмеженими вони не були, – щоби такі мати перед очима справжню, міцну, проте все-таки ідеальну мету й урятувати своїх учнів від спокус того блискучого фантому, який тепер змушує називати себе «культурою» та «освітою».

Після певних мовчазних роздумів супутник звернувся до філософа і сказав йому: «Ви хотіли вселити в мене надію, вчителю мій, але збільшили моє розуміння, а відтак і мою силу, мою мужність: і справді, тепер я відважніше дивлюся на поле битви, і справді, я вже засуджую мою надто швидку втечу. Ми ж бо не хочемо нічого для себе, і також нас не має турбувати, скільки індивідів загине в цій боротьбі, й чи ми самі, можливо, поляжемо серед перших. Саме тому, що ми це сприймаємо серйозно, ми не повинні так серйозно сприймати наших бідних індивідів: у ту мить, коли ми впадемо, хтось інший напевно підхопить стяг, у знаки честі якого ми віримо. Я навіть не хочу розмірковувати, чи я достатньо сильний для такої боротьби, чи довго чинитиму опір; можливо, навіть почесною смертю є загибель під глузливим реготом таких ворогів, чия серйозність так часто виглядала для нас чимось смішним. Коли я згадую про те, як мої однолітки готувалися до тієї ж професії, що і я, до найвищої професії вчителя, то знаю, як часто ми сміялися саме з протилежного і ставали серйозними щодо різного».

696

«Огож, мій друже, – перервав його сміючись філософ, – ти говориш, як той, хто, не вміючи плавати, хоче стрибнути у воду та при цьому більше, ніж утопитися, боїться не втопитися і бути висміяним. Але бути висміяним має стати нашим останнім побоюванням; адже ми тут перебуваємо у сфері, де необхідно проголосити так багато істин, так багато жаских болючих непростачних істин, що нам не бракуватиме найширшої ненависті, й лише лють може іноді змусити нас ніяково посміхнутися. Тільки уяви собі велелюдні юрби вчителів, котрі з найкращою вірою ввібрали в себе дотеперішню виховну систему, щоби з легкою совістю і без серйозних сумнівів нести її далі. Як, ти гадаєш, мусять вони почуватися, коли чують про плани, з яких вони виключені, до того ж *beneficio*

697 naturaе, про вимоги, які виходять далеко за їхні посередні здібності, про сподівання, які не знаходять у них відгуку, про битви, бойового кличу яких вони навіть не розуміють і в яких їх самих беруть до уваги лише як тупу опірну свинцеву масу. І, напевно, такою, без перебільшення, буде необхідна настанова більшості вчителів у вищих освітніх установах: так, хто замислиться про те, як такий учитель зараз виникає, як він *стає* викладачем таких закладів, той навіть і не здивується з такої настанови. Тепер майже повсюдно існує така надмірно велика кількість цих вищих освітніх установ, що вони невпинно потребують нескінченно більшої кількості вчителів, аніж спроможна витворити природа певного народу навіть при багатих задатках; і так у цих закладах випикає надмір непокликаних, котрі поступово, переважаючи чисельністю й інстинктом «*similis similibi gaudet*», визначають дух тих установ. Безнадійно далекими від педагогічних справ залишаються ті, хто вважає, що нинішню кількість перевагу наших гімназій і вчителів можна перетворити з допомогою якихось законів чи принципів на справжню перевагу, на *uberitas ingenii*, без зменшення тієї кількості. Що більше, ми мусимо бути одностайні щодо того, що від самої природи лише надзвичайно рідкісні люди придатні для справжньої освітньої ходи та що для їхнього вдалого розвитку вистачає також значно меншої кількості вищих освітніх установ, але що в сучасних, розрахованих на широкі маси, освітніх установах найменше сприяння мусять відчувати саме ті, для кого лише взагалі й має сенс заснування чогось подібного.

Те саме стосується й учителів. Якраз найкращі з них, ті, котрі, згідно з величнішим масштабом, узагалі заслуговують на це почесне звання, тепер, за нинішнього стану гімназії, можливо, найменше придатні для виховання цієї невідібраної різношерстої молоді, а тому змушені певним чином приховувати від неї найкраще з того, що вони могли би дати, — а неймовірна більшість учителів знову ж таки переконана у своєму праві на ці установи, тому що їхнє обдарування перебуває в певній гармонії з низьким летом і вбогістю їхніх учнів. Від цієї більшості лине заклик до заснування все нових гімназій і вищих навчальних закладів: ми живемо в час, який через

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ ІІІ

цей постійний, оглушливо-мінливий заклик викликає враження, ніби жахлива потреба в освіті прагне в ньому вдоволення. Та саме тут мусимо зуміти правильно почути, саме тут мусимо, не спокусившись звуковим ефектом освітніх слів, поглянути в обличчя тим, хто так невтомно говорить про потребу в освіті у їхній час. Тоді ми переживемо дивне розчарування, те саме, яке ми, мій добрий друже, так часто переживали: ті голосисті гарольди потреби в освіті раптом перетворюються, при серйозному розгляді зблизка, на запеклих, ба навіть фанатичних супротивників істинної освіти, тобто тієї, яка тримається за аристократичну природу духу, – адже по суті вони вважають, що їхня мета – емансипація мас від панування великих окремих, по суті вони прагнуть перевернути священний устрій у царині інтелекту: служіння маси, її підлеглий послух, її інстинкт вірності під скіпетром генія.

Я вже давно звик обережно ставитися до всіх тих, хто запекло виступає за так звану «народну освіту», як її переважно розуміють: адже вони переважно хочуть для себе, свідомо чи несвідомо, при загальних сатурналіях варварства, нестримної свободи, якої їм ніколи не дасть той священний природний устрій; вони народжені для слугування, для послуху, і кожна мить, у яку їхні плазуючі, або дибоногі, або слабокрилі думки перебувають у дії, підтверджує, з якої глини виліпила їх природа та який фабричний знак вицалила вона на цій глині. Тож нашою метою не може бути освіта маси, але освіта окремих вибраних людей, озброєних для великих і непромислових творінь: бо ж ми знаємо, що справедливий прийдешній світ судитиме про весь освітній стал певного народу насамперед і виключно за тими великими, котрі самотньо крокують, героями певного часу й віддасть свій голос залежно від того, чи їх визнавали, підтримували, виановували, чи виштовхували, мучили або нищили. Того, що називається народною освітою, прямим шляхом можна досягнути лише пілком поперхово та грубо, наприклад, усебічним примусовим елементарним навчанням: справжніх, глибших рівнів, де велика маса взагалі ледь торкається освіти, там, де народ плекає свої релігійні інстинкти, де він продовжує випоетизовувати свої мітичні обра-

зи, де він зберігає вірність своєму звичаю, своєму праву, своїй рідній землі, своїй мові, – всіх цих рівнів майже неможливо досягнути прямим шляхом і у будь-якому разі – лише з допомогою руйнівного насильства. І справді, сприяти народній освіті в цих серйозних речах – означає лише відбивати це руйнівне насильство й підтримувати ту цілющу несвідомість, той оздоровчий сон народу, без взаємодії з яким, без цілющих засобів якого не може існувати жодна культура з огляду на виснажливе напруження та збудження її впливів.

Але ми знаємо, чого прагнуть ті, хто хоче перервати той цілющий здоровий сон народу, котрі постійно гукають до нього: «Прокинься, будь свідомим! Будь розумним!» Ми знаємо, куди цілять ті, хто через надзвичайне збільшення кількості всіх освітніх установ, через породжений цим самовпевнений учительський стан влад, собі задовольняє потужну потребу в освіті. Саме вони та саме з цими засобами борються супроти природного ієрархічного устрою в парині інтелекту, руйнують корені тих найвищих і найшляхетніших освітніх сил, які зростають із підсвідомості народу і материнським покликанням яких є породження генія, а тоді – його правильне виховання і турбота про нього. Лише з допомогою алегорії матері ми зрозуміємо значення та зобов'язання, яке має справжня освіта певного народу щодо генія: його справжнє виникнення полягає не в ній, він має мовби лише метафізичне походження, метафізичну батьківщину. Але те, що він проявляється, що він вириває з якогось народу, що він неначе постає як відображення, насичена гра барв усіх притамааних цьому народу сил, що він дозволяє розгадати найвище призначення певного народу в алегоричній сутності одного індивіда й у вічному творінні, цим самим послідує сам народ зі споконвічним і вивільняючим його з мінливої сфери миттєвого – на все це геній спроможний лише тоді, коли він дозрівав і живився в материнському лоні освіти певного народу, – натомість без цього оберігання та зігрівання з боку батьківщини він узагалі не розгорне крил для вічного лету, а сумно, завчасно, як заблуканий у зимових пустинцях чужинець, вислизне з несприятливої країни».

«Учителю мій, – сказав тут суцутник, – Ви дивуєте мене цією метафізикою генія, і я лише віддалено здогадуюся про правильність цих алегорій. Натомість я цілком розумію те, що Ви сказали про надто велику кількість гімназій і спричинену нею надто велику кількість професорів; і саме в цій царині я набув досвід, який для мене підтверджує, що освітня тенденція гімназії *мусить* орієнтуватися саме на цю страхітливую більшість викладачів, котрі по суті не мають нічого спільного з освітою і лише через ту потребу стали на цей плях і дійшли до цих претензій. Усі ті, хто в один яскравий момент осяяння переконалися в унікальності й недосяжності еллінської давнини і в напруженій боротьбі захищали це переконання перед самими собою, – всі вони знають, що доступ до цих осяянь ніколи не буде відкритий багатьом, і вважають абсурдною, ба навіть негідною манерою те, що хтось займається греками неначе професійно, з метою заробітку на хліб, як звичайним ремісничим знаряддям, та без остраху обманує ці святині ремісничими руками. Проте саме в середовищі, з якого рекрутується найбільша частина гімназійних учителів, у стані філологів, вельми поширена ця група, позбавлена шани настанова, – а тому, знову-таки, нас не дивуватимуть подальші присутність і поширення такої настанови в гімназіях.

701

Погляньмо лише на молоде покоління філологів: як рідко помічаємо в них почуття сорому за те, що ми, перед обличчям такого світу, яким є еллінський, узагалі не маємо ніякого права на існування, а натомість як холодно та зухвало буде той молодий виволок свої жалюгідні гнізла посеред величних храмів! До переважної більшості з тих, хто зі своїх університетських часів так самовдоволено та без остраху блукає дивовижними руїнами того світу, має з кожного закутка лунати могутній голос: «Геть звідси, ви, нецосвячені, ви, котрі ніколи не будете посвячені, тікайте мовчки з цієї святині, мовчки та присоромлено!» Ах, цей голос лунає намарно: адже потрібно вже мати в собі щось від грецького, щоби принаймні розуміти грецьке прокляття і заклинання! Але ж ті є настільки варварськими, що відповідно до своїх звичок затишно влаштуовуються під шматками руїн: вони приносять зі собою всі свої модерні зруч-

ності й захоплення, а також старанно ховають їх за античними колонами та надгробними монументами, – при тому здійсмають радісний галас тоді, коли в античному антуражі знаходять те, що раніше самі туди хитро підсунули. Один пише вірші й уміє працювати зі словником Єсихія: він відразу ж пересвілчується, що бути переспівувачем Есхіла є його покликанням, а також знаходить вірних, котрі твердять, що він конгеніальний Есхілові, й це він – шахрай у поетизуванні! Інший же вишукує підозрливим оком поліцейського всі суперечності, бодай тіць суперечностей, у яких завишив Гомер: він марнує своє життя на розривання та зшивання Гомерових клаптів, які сам спершу вкрав із його чудового вбрання. Третьому ж при всіх отих містерійних і оргіастичних сторінках давнини стає незатишно: він раз і назавжди вирішує дозволити бути чинним лише просвіченому Аполлонові та бачити в атенянині веселого, вирозумілого, хоч і дещо аморального аполлініка. Наскільки легше стає йому дихати, коли якийсь темний закуток давнини він знову підносить на висоту свого власного просвітництва, коли він, наприклад, у старому Пітагорі відкриває звияжного побратима у просвітницьких *politicis*. Ще інший мордує себе роздумами про те, чому доля прирекла Едіпа до таких огидних речей: мусити вбити свого батька та побратися з власною матір'ю. Де ж провина?! Де поетична справедливість?! Раптом він здогадується: Едіп же був, власне, пристрасним парубком, без будь-якої християнської м'якості: одного разу його навіть охоплює цілком непристойний зачал – коли Тіресій називає його потворою та прокляттям усієї країни. Будьте лагідні! Можливо, саме цього хотів навчити Софокл: інакше ви муситимете побратися зі своєю матір'ю та вбити свого батька! Знову ж так і інші все своє життя вираховують строфи грецьких і римських поетів і радіють від пропорції $7:13=14:26$. Нарешті хтось обіцяє і вирішення такого питання, як Гомерове, з огляду на прийменники та вірить, що з *ἀλλά* і *κατά* витягнув істину з колодязя. Та всі вони, при найрізноманітніших тенденціях, копають і риють у грецькому тунті з такою невтомністю, такою незграбною невмілістю, що серйозному шанувальникові давнини мусить ста-

ти лячно. – і тому я хотів би кожного обдарованого чи необдарованого, в кому можна розгадати певну професійну схильність до давнини, взяти за руку і наполегливо проказати йому: «Чи ти знаєш, які небезпеки чигають на тебе, молодий, посланий у мандрівку з посереднім шкільним знанням, чоловіче? Чи ти не чув, що, згідно з Арістотелем, бути забитим вирізьбленою колоною не є трагічною смертю? Та саме ця смерть загрожує тобі. Ти дивуєшся? То знай, що філологи вже століттями замагаються знову підняти занурену в землю перевернуту статую грецької давнини, і дотепер – завжди з недостатніми силами: адже це – Колос, по якому вони лазять, наче гноми. Застосовують неймовірні об'єднані зусилля й усі підйомні сили модерної культури: знову і знову, ледве піднята зі землі, вона падає назад і, падаючи, чавить під собою людей. З цим іще можна примиритись, адже кожна істота мусить від чогось загинути, але хто гарантує, що при цих спробах не розіб'ється на шматки сама статуя?! Філологи гинуть від греків – це можна було би знести, – але сама давнина розбивається на шматки через тих філологів! Подумай про це, молодий легковажний чоловіче, йди назад, якщо ти не іконоборець!»

«Справді, – промовив сміючись філософ, – зараз багато філологів, котрі повернули назад, як ти цього прагнеш. – і це різко контрастує з досвідом моєї юності. Велике їх число, свідомо чи несвідомо, приходить до переконання, що прямий дотик із класичною давниною є для них некорисним і безнадійним, – тому то ці студії навіть і серед більшості філологів тепер вважаються безплідними, віджилими, епігонськими. З тим більшою хіттю ця юрба накинулася на мовознавство: тут, на нескінченних просторах свіжозакладеної ріллі, де нині ще й доволі посереднє обдарування може бути зужите з користю й уже навіть певна тверезість розглядається як позитивний талант, при новизні та непевності методів і постійній небезпеці неймовірних помилок – тут, де найбажанішою є праця саме в зімкнутому строю – тут того, хто наближається, не опелешус той відхиляючий масштатний голос, який долинає до нього зі світу руйн давнини: тут кожного приймають зі широкими обіймами, і навіть того, в кого Софокл і Арістофан ніколи не

викликав незвичного враження, поважної думки, успішно ставлять за етимологічний ткацький верстат або ж наказують збирати розкидані діалектичні релікти – і так, серед сплітання та розплітання, збирання та розкидання, бігання туди й сюди та нишпорення по книгах минає його день. А тепер із такою користю вживаний мовознавець передусім має бути ще й учителем! І тепер він, відповідно до своїх обов'язків, має, на благо гімназійної молоді, навчати чогось саме про давніх авторів, про котрих він сам ніколи не мав жодного враження, а ще менше – розуміння! Яка прикрість! Давнина йому нічого не промовляє, а відтак і він не має що сказати про давнину. Раптом йому стає світло та добре на душі: для цього він і є мовознавцем! Ось чому ті автори і писали грецькою та латинською! І ось він одразу ж весело починає етимологізувати щодо Гомера, притягуючи на допомогу литовську або ж церковнослов'янську, та передусім – священний санскрит, неначе шкільні уроки грецької є лише приводом до загального вступу до мовознавства і неначе Гомер страждає лише від однієї принципової помилки, а саме: що писав не праіндогерманською. Хто знає теперішні гімназії, той знає, якими далекими від класичної тенденції є вчителі та як, усвідомлюючи цю ваду, тут узяли гору ті вчені заняття порівняльним мовознавством».

705 «Я лише гадаю, – сказав сулутник, – що важливим є саме те, щоби якраз викладач класичних дисциплін *не* персплутував своїх греків і римлян із іншими, варварськими, народами та щоби для нього грека і латина *ніколи* не були якимись мовами *поряд* із іншими. Саме для його класичної тенденції байдуже, чи кістяк цих мов збігається і є споріднений із кістяком інших мов, адже для нього не є важливим тотожне: саме *несильного*, саме того, що підносить ті народи як неварварські над іншими, стосується його справжнє співчуття – настільки, наскільки він є вчителем справжньої освіти і хоче перебудувати себе самого згідно з піднесеним зразком класичного».

«Можливо, я помиляюся, – сказав філософ, – але маю підозру, що при тому, як тепер у гімназіях навчають латинської та грецької мов, втрачається передусім уміння, невимушене воло-

діння мовою, яке виявляється в розмові та писанні, – те, чим вирізнялося мос, тепер уже, звичайно, відчутно постаріле та поріділе покоління. Тим часом теперішні вчителі, як мені видається, наставляють своїх учнів так генетично й історично, що в найкращому разі ті, врешті, знову ж таки стануть малими санскритологами, або грайливими етимологічними дияволятами, або ж кон'єктурними шибениками, та жоден із них не златен задля насолоди, як от ми, старші, читати свого Платона, свого Тацита. Тож гімназії ще і тепер, можливо, є розсадниками вченості, але не тієї, яка є немовби лише природним і ненавмисним побічним результатом освіти, зверненої до найшляхетнішої мети, а радше тієї, яку можна було би порівняти з гіпертрофованим набряком нездорового тіла. Гімназії є розсадниками цього вченого ожиріння, якщо вони взагалі не виродилися до бірцівських шкіл того елегантного варварства, яке тепер зазвичай, хизуючись, називає себе «німецькою культурою сьогодення».

«Але куди ж, – відповів супутник, – мають подітися ті численні бідні вчителі, котрим природа не дала жодного посагу для правдивої освіти і котрі, що більше, тільки через потребу, оскільки налімір шкіл потребує надміру вчителів, а також аби якось себе прохарчувати, стали претендувати на те, щоби видавати себе за освітян?! Куди ж вони мають подітися, якщо давнина їх владно відкидає?! Чи не мусять вони стати жертвою тих сил сучасності, які день у день волають до них із невтомно-галасливих органів преси: «Ми є культурою! Ми є освітою! Ми на висоті! Ми є вершиною піраміди! Ми є метою світової історії!» – коли вони чують найзвабливіші обіцянки, коли в журналах і газетах перед ними прославляються як фундамент цілком нової найвищої та найзрілішої форми освіти власне найганебніші ознаки некультури, плебейська публічність так званих «культурних інтересів»? Куди ж мають подітися, бідні, якщо в них живе бодай залишок передчуття того, що всі ті обіцянки доволі оманливі, – куди ж іще, як не в найтупішу, мікрологічно найзлиденнішу науковість, аби лише тут уж нічого не чути з того невпинного освітницького галасу? Чи не мусять вони, переслідувані в такий спосіб, наче птах стра-

усе, заховати свою голову в купу піску?! Чи не є справжнім щастям для них, коли вони, запорпавшись у діалекти, етимології та кон'єктури, ведуть мурашине життя, навіть якщо і дуже далеко від справжньої освіти, але принаймні зі заклесними, глухими та несприйнятливими до голосу елегантної культури часу вухами?»

«Ти маєш рацію, мій друже, – сказав філософ, – але де лежить та залізна необхідність, що мусить існувати надмір освітніх закладів і що через це знову ж таки є необхідним надмір освітян? Адже ми так чітко розпізнаємо, що вимога цього надміру лунає з ворожої для освіти сфери та що наслідки цього надміру також сприятимуть лише знеосвіченню. Насправді ж про таку залізну необхідність може йтися лише тому, що модерна держава звикла говорити своє слово в цих справах і зазвичай супроводжує вимоги ударом по своїх обладунках, – тоді цей феномен, як правило, робить на більшість таке враження, ніби до них промовляє вічна залізна необхідність, праякон речей. До того ж «культурна держава», що виступає з такими вимогами, є, як тепер кажуть, чимось молодим і стала чимось «самозрозумілим» тільки в минулому півстолітті, тобто в час, для якого, за притаманним йому улюбленим словом, багато що видається «самозрозумілим», хоча це само по собі взагалі не є самозрозумілим. Саме найпотужніша модерна держава, Пруссія, сприйняла це право верховного керівництва в освіті та школі так серйозно, що з огляду на відчайдушність, притаманну цій державі, підхоплений нею сумнівний принцип набуває загальнозагрозливого та – для справжнього німецького духу – небезпечного значення. Адже з цього боку ми бачимо формально систематизоване прагнення піднести гімназію на так звану «висоту часу»: тут розвивають усі ті заходи, з допомогою яких якомога більше учнів заохочують до гімназійного виховання, тут держава навіть вжила свій наймогутніший засіб – надання певних привілеїв, пов'язаних із військовою службою, і з таким успіхом, що, згідно з неупередженим свідченням статистичних службовців, саме цим і лише цим можна пояснити повсюдне переповнення всіх пруських гімназій і найнагальнішу постійну потребу в заснуванні нових. Що більше могла би зробити держава для надміру освітніх установ, аніж

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ ІІ

безпосередньо пов'язати з гімназією всі виші та більшу частину нижчих службових місць, відвідини університету, навіть найзначніші військові пільги? І це у країні, де як загальна вповні схвалювана народом військова повинність, так і необмежене політичне честолюбство службовців несвідомо тягнуть у цьому напрямку всі обдаровані натури. Тут гімназію розглядають передусім як певну сходинку до почестей: і все, що почуває потяг до сфери урядовання, опиняється на шляху гімназії. Це нове й у будь-якому разі оригінальне явище: держава показує себе містагогом культури, і вона, сприяючи своїй меті, змушує кожного свого слугу постати перед нею лише зі смолоскипом загальної державної освіти в руках. У його непевному світлі цей слуга мусить розпізнати її саму як найвищу мету, як винагороду за всі його освітницькі зусилля. Втім, останній феномен і мав би збентежити його: той мусив би, наприклад, нагадати йому ту споріднену, поступово осягнену тенденцію філософії, яку колись підтримувала держава і яка була спрямована на державні цілі, тенденцію Гегелевої філософії, – так, можливо, навіть не було би перебільшенням твердження, що, підпорядкувавши всі освітні прагнення державній меті, Пруссія успішно привласнила практично придатну частину спадку Гегелевої філософії: до речі, її державний апотеоз досяг у цьому підпорядкуванні своєї вершини».

708

«Але, запитав супутник, які наміри могла би мати держава в такій дивній тенденції? Адже те, що вона має державні наміри, видно вже з того, як інші держави захоплюються таким становищем пруських шкіл, серйозно зважують, а подекуди навіть наслідують його. Вочевидь, ці інші держави передчувають тут щось таке, що подібно могло би прислужитися їхнім тривалості й силі, як, наприклад, та відома військова повинність, що набула цілковитої популярності. Де кожен періодично та з гордістю носить солдатську уніформу, де майже кожен через гімназії ввібрав уніформовану державну культуру, там надто піднесені хотіли би говорити мало не про античний стан, про колись тільки в давнину досягнене всевладдя держави, коли кожна молода людина завдяки інстинктам і вихованню підводилась до того, щоби відчувати державу цвітом і найвищою метою людського існування».

709

«Це порівняння, – сказав філософ, – було би, звичайно, перебільшенням і шкутильгаю би не лише на *одну* ногу. Адже антична державність залишилася, наскільки це лише можливо, далекою саме від цього утилітарного бачення: дозволити освіті існувати лише настільки, наскільки вона є прямо корисною для неї, а навіть нищити поривання, які не відразу виявляються прилатними для використання згідно з її намірами. Саме тому глибокодумний грек мав щодо держави те для модерної людини майже непристойно сильне почуття захоплення й удячності, бо він розпізнав, що без такої опікунської та захисної установи не зміг би розвинутися жолний зародок культури та що вся його неповторна і для всіх часів унікальна культура так пишно розрослася саме під турботливим і мудрим оберегом її опікунських та захисних установ. Держава була для його культури не прикордонним вартовим, регулятором, наглядачем, а грубим, м'язистим, влаштованим для боротьби товаришем і супутником, який супроводжує шанованого, шляхетнішого та наче надземного друга крізь сувору дійсність і пожинає за це його вдячність. Коли ж тепер модерна держава претендує на таку омріяну вдячність, то це відбувається точно не тому, що вона свідома своїх лицарських послуг для вищої німецької освіти і мистецтва, адже з цього боку її минуле такс ж ганебне, як і її сьогодення. – при цьому слід згадати лише те, як у німецьких столицях вшановують пам'ять наших великих поетів і митців та як колись держава підтримувала найвищі мистецькі плани цих німецьких майстрів.

Отож, мусить існувати особлива причина як для тієї державної тенденції, що всіма способами підтримує назване тут «освітою», так і для підтримуваної в такий спосіб культури, яка підпорядковується цій державній тенденції. Мій друже, та державна тенденція перебуває у відкритій або прихованій ворожнечі зі справжнім німецьким духом і з похідною від нього освітою, яку я змалював тобі ледь накресленими лініями: *той* дух освіти, який є приємним для тієї державної тенденції та який вона з таким живим співчуттям підтримує, завдяки якому її шкільною системою захоплюються за кордоном, мусить, напевно, походити зі сфери,

яка не є дотичною до того справжнього німецького духу, того духу, що так чудово промовляє до нас із найглибиннішого осердя німецької Реформації, німецької музики, німецької філософії та на який – як на шляхетного вигнанця – так байдуже, так зневажливо дивиться та освіта, що розкошує завдяки державі. Він є чужинцем: у самотній тузі він проходить повз те місце, де махають кадиллом тієї псевдокультури, яка під вигуки «освічених» учителів і газетярів привласнила його ім'я, його почесті та провадить ганебну гру зі словом «німецький». Для чого потрібна державі та надто велика кількість освітніх установ, освітніх працівників? Навіщо ці широко закросні народна освіта і народна просвіта? Бо тут ненавидять справжній німецький дух, бо тут бояться аристократичної природи істинної освіти, бо тут великих окремих хочуть примусити до самовигнання тим, що серед багатьох насаджують і підтримують освітні претензії, бо намагаються уникнути суворого та важкого вишколу великих провідників, навіюючи масі, що вона і сама знайде шлях – під провідною зіркою держави! Новий феномен! Держава як провідна зірка освіти! У міжчассі мене втішає тільки одне: цей німецький дух, який так поборюють, якого замінили строкато прикрашеним вікарієм, цей дух – відважний: він із боями прорветься до чистішого періоду, шляхетний, яким він є, та переможний, яким він буде, він збереже в собі певне співчуття до держави, хоча вона у своїй скруті та безвиході й узяла собі за союзника таку псевдокультуру. Адже що ми, врешті, знаємо про складність завдання керувати людьми, тобто самотужки серед мільйонів, серед переважної більшості безмежно егоїстичного, несправедливого, нечесного, неширокого, задрісного, злостивого та при цьому дуже обмеженого й упертого роду втримувати закон, порядок, спокій, мир і при цьому постійно захищати від хтивих сусідів та підступних злодіїв ту дещину, яку сама держава здобула собі у власність? Загнана в таку безвихідь держава хапається за будь-якого союзника; а коли той у помпезних висловах навіть сам пропонує себе, коли він її, державу, наприклад, так, як це робить Гегель, називає «абсолютно досконалим етичним організмом» і виставляє завданням освіти

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

для кожного здобуття того місця і становища, де він приносить найбільшу користь державі, – то кого дивуватиме, що держава без зволікання кидається на шию союзникові, котрий сам себе пропонує, а тоді ще й вигукує до нього своїм грубим варварським голосом і з цілковитим переконанням: «Так! Ти є освітою! Ти є культурою!»

ДОПОВІДЬ ІV

712

Мої шановні слухачі! Після того як ви терпляче досягли за моєю оповіддю і ми спільно здолали ту давню усамітнену подекуди образливу розмову філософа та його супутника, мушу сподіватися, що ви і тепер, як витривалі плавці, маєте намір здолати і друг у половину нашої мандрівки, особливо якщо я пообіцяю вам, що в маленькому маріонетковому театрі мого пережиття з'являться тепер і ще й інші ляльки, та й узагалі: якщо ви витримали вже дотепер, то хвилі оповіді надалі легше та швидше нестимуть вас до завершення. Адже ми вже невдовзі дійдемо до переміни, – і тим доцільніше було би ще раз, у вигляді короткого огляду, згадати те, що ми видобули з такої мінливої розмови.

«Залишайся на своїй варті, – вигукнув, як видається, філософ до свого супутника, – адже ти можеш плекати надії. Адже все виразніше виявляється те, що ми ще не маємо жодних освітніх установ, але мусимо їх мати. Наші гімназії, створені за своїм устроєм для такої піднесеної мети, стали місцями або плекання сумнівної культури, яка з глибокою ненавистю відкидає від себе істинну, тобто аристократичну, базовану на мудрому відборі умів освіти, або ж вирощування мікрологічної, жалюгідної та у будь-якому разі далекої від освіти вченості, вартість якої, можливо, полягає саме в тому, щоби принаймні знечулювати око та вухо до спокус тієї сумнівної культури». Філософ звернув увагу свого супутника передусім на дивне виродження, яке мусило настати в серцевині культури, коли держава може вірити, що опанувала нею, коли вона досягає через культуру державної мети, коли держава в союзі з культурою бореться як супроти інших ворожих їй сил, так і супроти духу, який філософ наважився назвати «направду німецьким». Цей дух, прикутий найшляхетнішою потребою до греків, дух, який у найважчому минулому виявив себе витривалим і мужнім, чистий

713

та піднесений у своїх цілях, спроможний завдяки своєму мистецтву на найвище завдання, завдання звільнення модерної людини від прокляття модерного, – цей дух приречений на життя обабіч як відчужений від свого спадку. Та коли його протяжні скорботні скарги линуть над пустелею сучасності, тоді здригається від переляку персвантажений і яскраво прикрашений освітницький караван цієї сучасності. Ми маємо привнести не лише подив, але і переляк – такою була думка філософа; не злякано втікати геть, а нападати – такою була його порада. Та особливо він переконував свого супутника в тому, щоби не думати надто боязко та розважливо про індивіда, з котрого, завдяки вищому інстинкту, витікає та неприязнь до теперішнього варварства. «Можливо він і загине: пітійський бог не матиме труднощів, аби знайти нову тринику, іншу пітію – допоки з глибин узагалі здійматимуться мітичні випари».

714 Філософ знову підніс свій голос: «Запам'ятайте добре, друзі мої, – сказав він, – ви не маєте плутати двох речей. Людина мусить дуже багато навчитись, аби жити, щоби вести свою боротьбу за існування, та все, що вона як індивід вивчає і робить із цим наміром, не має ще нічого спільного з освітою. Навпаки, вона починається щойно в тому пласті повітря, який лежить високо над тим світом убозтва, екзистенційної боротьби, злиденності. Постає лише запитання: наскільки людина цінус свій суб'єкт поряд із іншими суб'єктами, скільки своєї сили вона витрачає для тієї індивідуальної життєвої боротьби. Дехто, стоїчно обмеживши власні потреби, дуже швидко та легко здіймається в ті сфери, де зможе забути про свій суб'єкт і мовби скинути його зі себе, щоби тепер, у сонячній системі позачасових і позасособистих справ, насолоджуватися вічною юністю. Інший же настільки розширює впливи та потреби свого суб'єкта і так подиву гідно розбудовує мавзолей цього свого суб'єкта, ніби він здатен у вільній боротьбі здолати жахливого супротивника – час. У такому пориванні проявляється також прагнення до безсмертя: багатство та влада, мудрість, натхнення, красномовність, квітуха слава, вагоме ім'я – все це тут стало тільки засобами, з допомогою яких ненаситна особиста воля до життя прагне нового існування, з допомогою яких вона жадає, врешті-решт, ілюзорної вічності.

Але навіть у цій найвишій формі суб'єкта, як і в загостреній потребі такого розширеного та немовби колективного індивіда, ще немає дотичності до справжньої освіти, – і коли з цього боку вимагається, наприклад, мистецтво, то мається на увазі його розпружлива та збудлива дія, тобто та, яку найменше вміє викликати чисте й піднесене мистецтво, а найкраще – найбільш знеславлене та запечене. Адже в усіх своїх діях, якими чудовими вони, можливо, не виглядали би для спостерігача, цей індивід іще не позбувся свого пожадливого та невгоминого суб'єкта: той осяйний етерний простір суб'єктивного споглядання втікає геть від нього, і тому він, скільки би не навчався, мандрував чи збирав, муситиме вічно жити у вигнанні та віддаленні від справжньої освіти. Адже справжня освіта гидує занечистенням із боку спраглого та пожадливого індивіда: вона вміє мудро вислизнути від того, хто хоче заручитися нею як засобом для здійснення егоїстичних намірів; і навіть коли хтось гадає, що володіє нею, щоб тепер, наприклад, заробити на ній і здолати свою життєву скруту завдяки її експлуатуванню, тоді вона раптом утікає геть, нечутними кроками та з виразом зневаги.

715

Отож, друзі мої, глядіть не слугуйте цю освіту, цю легконогу випешену етерну богиню з тією продажною служницею, що в міжчассі називає себе «освітою», будучи лише інтелектуальною служницею та порадицею життєвої скрути, заробітку, потреби. Але кожне виховання, яке кінцевою метою своєї кар'єри ставить посаду або заробіток на хліб, не є підготовкою до освіти, як ми її розуміємо, а лише настановою, яким чином у боротьбі за існування можна вирятувати і захистити свого суб'єкта. Звичайно, для переважної більшості людей така настанова має найпершу та найбільшу вагу. – і чим важча боротьба, тим більше молода людина мусить учитися, тим сильніше напружувати свої сили.

Тільки нехай ніхто не вірить у те, що установи, які спонукають і роблять людину спроможною до цієї боротьби, можна було би серйозно розглядати як освітні. Це інституції для подолання життєвої скрути, незалежно від того, чи вони обіцяють зробити освіченими службовців чи торговців, офіцерів, оптовиків чи сільськогосподарських працівників, лікарів чи техніків. А для таких інституцій

у будь-якому разі чинні інші закони та масштаби, ніж ті, які потрібні для влаштування освітньої установи, – і те, що дозволено, ба навіть приписано тут настільки, наскільки це лише можливо, там було би блюзнірським переступом.

Я хочу навести вам, друзі мої, один приклад. Якщо ви хочете спрямувати молоду людину на правильну освітню стежину, то остерігайтеся зруйнувати її наївне, довірливе, ніби особистісно-безпосереднє ставлення до природи: до неї мусять промовляти власними мовами ліс і скеля, буря, шуліка, кожна квітка, метелик, галявина, гірський схил, у них, мов у незліченних розкиданих відблисках і віддзеркаленнях, у барвистому вихорі мінливих явищ, вона мусить знову розпізнати себе; таким чином, із допомогою величної алегорії природи вона несвідомо відчує метафізичну єдність усіх речей і водночас знайде вмиротворення при вічній постійності й необхідності. Але скільком молодим людям дозволено зростати так близько та майже особисто наставленими щодо природи?! Інші ж змушені завчасно вивчити іншу істину: як підкорити собі природу. Тут – кінець тій наївній метафізиці: й фізіологія рослин і тварин, геологія, неорганічна хімія змущують своїх учнів до цілком видозміненого бачення природи. Втрачене через цей новий нав'язаний спосіб бачення не є поетичною фантасмагорією, а інстинктивним, істинним і єдиним розумінням природи: його місце зайняли тепер розумний обрахунок і перехитрювання природи. Таким чином, правдиво освіченому був наданий неоціненний скарб – без жодного зламу залишатися вірним споглядальним інстинктам його дитинства і через це дійти до вмиротворення, єдності, до пов'язаності й гармонії, про які навіть і не підозрює той, кого виховано для життєвої боротьби.

Тож не думайте, друзі мої, що я хочу оминати похвалою наші реальні школи та вищі міські школи: я поважаю місця, де вчать правильно рахувати, де опановують мови міжнаціонального спілкування, де серйозно сприймають географію та озброюються дивовижними знаннями природничих наук. Я також залюбки готовий визнати, що вихованці кращих реальних шкіл наших днів мають цілковите право на претензії, які зазвичай висувають ви-

пускники гімназій, і безперечно вже недалеский той час, коли випускникам шкіл так само необмежено відкриється доступ до університетів і державних посад, як дотепер лише вихованцям гімназій, – зауважте, вихованцям теперішньої гімназії! Але я не можу втриматися від іще одного болісного доповнення: коли правдою є те, що реальна школа та гімназія загалом настільки одностайні у своїх сучасних цілях і різняться між собою лише такими тонкими рисами, що можуть розраховувати на цілковиту рівноправність перед форумом держави, – тоді через це в нас узагалі немає одного різновиду виховних установ – різновиду освітніх установ! Це найменше є закидом супроти реальних шкіл, які дотепер, як успішно, так і чесно, ішли за набагато нижчими, але надзвичайно необхідними тенденціями; проте значно менш чесно, а також значно менш успішно просувуються справи у сфері гімназії: адже тут живе щось від інстинктивного почуття сорому, несвідоме чуття, що весь інститут ганебно деградував і що гучним освітницьким словам розумних апологетичних учителів суперечить по-варварськи пустельна та безплідна дійсність. Отож, освітніх установ немає! А там, де намагаються принаймні ще лицемірно підтримувати видимість їхнього існування, панують іще більші безнадія, виродження, невдоволення, ніж біля вогнищ так званого «реалізму»! До речі, зауважте, друзі мої, наскільки грубими та неосвіченими мусять бути вчительські кола, якщо вони могли аж так неправильно зрозуміти чіткі філософські терміни «реальний» і «реалізм», аби відчутти за ними протилежність матерії та духу і щоби могли інтерпретувати «реалізм» як «спрямування до пізнання, формування, опанування дійсного».

Я натомість знаю лише одну справжню протилежність, протилежність *установи освіти й установи життєвої потреби*. до другого виду належать усі наявні, а про перші говорю я».

Проминуло, можливо, дві години, протягом яких обидва приятелі, філософуючи, розмовляли про такі дивовижні речі. У міжчассі настала ніч: і коли вже в сутінках голос філософа звучав у лісовому закутку як природна музика, то тепер, у цілковитій темряві ночі, коли він схвилювано або ж пристрасно говорив, звук розбивався з

різнобарвним туркотом, із тріском і шипінням об стовбури дерев та блоки скель, що збігали донизу в долину. Раптом він замовк; щойно він майже жалісливо повторив, що «ми не маємо жодних освітніх установ, ми не маємо жодних освітніх установ!» – як раптом щось, можливо, ялицева шишка, впало долі просто перед ним, і пес філософа з гавкотом кинувся на це. Перерваний у такий спосіб філософ підвів голову і нараз відчув ніч, прохолоду, самотність. «Що ж ми робитимемо? – сказав він своєму супутникові, – адже стало вже темно. Ти знаєш, на кого ми тут чекали, та він уже не прийде. Ми марно так довго сиділи тут, ходімо».

719 Тепер я мушу вам, шановні мої слухачі, описати почуття, з якими я та мій друг стежили з нашого сховку за добре чутою розмовою, що її ми так жадібно слухали. Я вам уже розповідав, що на тому місці й о тій вечірній порі ми мали намір відзначити свято спогаду: цей спогад стосувався нічого іншого, як освітніх і виховних справ, багатий врожай яких, згідно з нашою юнацькою вірою, ми збрали з нашого дотеперішнього життя. Тому ми були особливо схильні з удячністю згадати про ту інституцію, яку ми вигадали колись на цьому місці, щоби, як я вже раніше повідомляв, у вузькому колі товаришів навзаєм заохочувати і контролювати наші живі освітні поривання. Та раптом на все це минуле впало цілком неочікуване світло, коли ми, мовчки прислухаючись, піддалися впливу сильних промов філософа. Ми почувалися наче ті, хто в непевних блуканнях раптом побачив свою ногу занесеною над прірвою: ми збагнули, що не стільки втікали від найбільших небезпек, скільки радше мчали їм назустріч. Тут, на такому пам'ятному для нас місці, ми почули заклик: «Назад! Жодного кроку далі! Чи ви знаєте, куди несуть вас ваші ноги, куди вабить вас цей ковзкий шлях?»

Здавалося, що ми тепер це знали, і почуття вдячного захвату так нестримно штовхало нас до серйозного застерігача, того «вірного Екарта», що ми обоє водночас зірвалися на ноги, щоб обняти філософа. Він саме збирався йти геть і вже повернувся було вбік, коли ми так неочікувано підбігли до нього шумними кроками, а собака з різким гавкотом кинувся до нас: він зі своїм супутником, напевно, подумав радше про злодійський напад, аніж про

захоплені обійми. Очевидно, філософ забув про нас. Коротко: він почав утікати. Та коли ми його наздогнали, наш намір його обняти все одно не вдався. Адже мій друг тієї миті закричав, бо його вкусив собака, а супутник із такою силою накинувся на мене, що ми обом впали. На землі ж. між собакою та людиною, почалася жахлива шарпанина, що тривала кілька хвилин – доки моєму другові не вдалося голосно та пародіюючи слова філософа вигукнути: «В ім'я всієї культури та псевдокультури! Що хоче від нас цей дурний пес?! Клятий собако, геть звідси, ти, непосвячений, який ніколи не буде посвячений, геть від нас і від наших нутрощів, забирайся мовчки назад, мовчки та присоромлено!»

Після цієї тиради ситуація дещо прояснилася (наскільки вона могла прояснитись у цілковитій темряві лісу). «Це ви! – вигукнув філософ. – Наші стрільці з пістолета! Як ви нас налякали! Що спонукало вас так кинутися на мене в нічну пору?»

«Радість, подяка, повага спонукали нас», – сказали ми і потиснули руки старому, тоді як сновнений передчуттів пес почав гавкати. «Ми не хотіли відпускати вас, не сказавши вам цього. І щоби ми могли все вам пояснити, ви також іще не маєте права йти геть. І ще ми хочемо запитати вас про багато що з того, що маємо на серці! Зостаньтеся трохи: нам відомий кожен крок дороги, і потім ми проведемо вас донизу. Можливо, також іще прийде очікуваний вами гість. Погляньте туди, вниз на Райн: що там шливе таке ясне, неначе під світлом багатьох смолоскипів? Там може бути ваш друг, так, я вже передчуваю, що він підніметься до вас із усіма тими факелами».

І так ми штурмували здивованого старого нашими проханнями, нашими обіцянками, нашими фантастичними уявленнями, доки врешті і його супутник почав переконувати філософа ще трохи пройтись угору й униз тут, на вершині гори, у м'якому нічному повітрі. й «всієї кіптяви знання позбутись», як він додав.

«Ах, соромтеся! – сказав філософ. – Ви ж, якщо раптом захочете щось процитувати, не зможете процитувати нічого, крім «Фауста». Але я поступлюся вам, із цитатою або без неї, щоби тільки наші юнаки втримали позиції, а не втекли так само раптово, як і

прийшли. Адже вони – наче ті блукаючі вогні: дивуєшся їх появі, а потому – їх зникненню».

Тут мій приятель відразу процитував:

«Надіюся, що панству на догоду
Зумію я здолать свою природу:
Зигзагами я звик завжди йти».

Філософ здивувався і зупинився. «Ви мене вражаєте, – сказав він, – мої панове блукаючі вогні: це таки не трясовина! Що вам до цього місяця? Що значить для вас близькість філософа? Тут повітря різке та ясне, тут ґрунт сухий і твердий. Ви musíte знайти собі фантастичніший регіон для вашої схильності до зигзагів».

«Я гадаю, – втрутився супутник, – панове нам уже сказали про те, що до цього місця в цей час їх прив'язує обіцянка. Та мені здається, що вони слухали, неначе хор, нашу освітницьку комедію, до того ж – як на правду «ідеальні глядачі»: адже вони нас не потурбували, і нам здавалося, що ми розмовляємо наодинці».

«Так, – промовив філософ, – це правда: вам не можна відмовити в цій похвалі, та мені здалося, що ви заслужили на ще більшу».

Тут я схопив руку філософа і промовив: «Тупим, як рептилія – живіт на землі, голова у багні, – мусить бути той, хто міг би слухати такі промови, як ваші, й не стати серйозним і замисленим, ба навіть збудженим і гарячковим. Можливо, один чи другий при цьому би насупився – з прикрості й самозвинувачення, – та на нас ці слова справили інше враження, лише я не знаю, як маю його описати. Саме ця година була вибрана для нас, ми були налаштовані так, що сиділи, неначе відкриті посудини, – а тепер нам видається, неначе ми переповнилися цією новою мудрістю: я ж взагалі не знаю, як собі зарадити, і якби мене хтось запитав, що я хочу робити наступного дня або ж що я взагалі віднині оберу собі за мету, то я аж ніяк не зміг би відповісти. Адже очевидно, що дотепер ми жили цілком інакше, цілком інакше здобували освіту, ніж це слід було би робити. Але що нам удіяти, щоби здолати провалля між сьогодні та завтра?»

«Так, – підтвердив мій друг, – у мене ті самі почуття і те саме запитання. Втім, я почуваюся так, неначе таке високе й ідеальне

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ IV

бачення завдання німецької освіти взагалі відлякало мене від неї, так ніби я не гідний того, щоби долучитися до її побудови. Я бачу лише блискучу холу найбагатших натур, спрямовану до тієї мети, я здогадуюся, які безодні, які спокуси вона обминає. Хто має право бути таким відчайдушним, аби приєднатися до цієї ходи?» 722

Тут також і супутник знову звернувся до філософа, сказавши: «Не прогнівіться на мене, але я також відчуваю щось подібне і тепер висловлюю це перед вами. У розмові з вами я часто почуваюся піднесеним над самим собою та до самозабуття гріюся від вашої мужності, ваших сподівань. Тоді настає прохолодніший момент, якийсь гострий вітер дійсності змушує мене отямитись – і тоді я бачу тільки широко розверзле провалля між нами, над яким ви самі перенесли мене, як уві сні. Тоді те, що ви називаєте освітою, теліпається довкола мене або тяжко лежить у мене на грудях, – це панцир, який тисне на мене, меч, яким я не можу замахнутися».

Раптом ми трос перед обличчям філософа, поволі прогулюючись узад і вперед позбавленою дерев місциною, яка в ті дні слугувала нам стрільбищем, у цілком мовчазну ніч і під спокійно розпростертим зоряним небом стали одностайними та, спонукаючи й підбадьорюючи один одного, разом промовили приблизно таке: «Ви так багато говорили про генія, – сказали ми, – про його самотню важку мандрівку світом, неначе природа завжди творить лише найкрайніші протилежності: з одного боку – тупу слячу масу, яка буйно розростається завдяки інстинктам, а з другого – надзвичайно віддалених від неї великих споглядальників, озброєних для вічних творінь окремих індивідів. Але ж ви самі називаєте їх верхівкою інтелектуальної піраміди, – та все ж виглядає, що між широким придушеним тягарем фундаментом і вільно піднесеною верхівкою необхідні незліченні проміжні рівні та що саме тут мусить бути чинним вислів: *natura non facit saltus*. Але де ж починається те, що ви називаєте освітою, де кордон між сферою, якою керують ізнизу, та сферою, яка керується згори? І якщо тільки щодо цих найвіддаленіших натур можна справді говорити про «освіту», то як можна засновувати інституції на непередбачуваному існуванні таких натур, як можна роздумувати про освітні устано-

 723

ви, з яких могли би скористатися лише ті вибрані? Що більше, нам видається, що саме вони можуть знайти свій шлях і що їхня сила проявляється в тому, що вони можуть ходити і без цих освітніх милиць, які потрібні всім іншим, і так безперешкодно крокувати крізь натиск і штовханину світової історії, наче привид крізь велике тісне зборище».

Щось подібне, хоча невміло та безладно, промовили ми, а супутник філософа пішов навіть іще далі, сказавши своєму вчителеві: «Подумайте ж самі про тих великих геніїв, котрими ми звикли пишатися як справжніми та вірними провідниками і дороговказами того істинного німецького духу, про тих, чию пам'ять ми вшановуємо святами і статуями, чії творіння ми самовпевнено виставляємо перед закордонням: де ж вони здобули ту освіту, якої ви вимагаєте, наскільки у них можна помітити те, що вони вигодувались і дозріли під рідним освітницьким сонцем? А все ж вони були можливі, все-таки вони стали тим, що ми тепер так шануємо: так, їхні творіння, можливо, виправдовують саме ту форму розвитку, яку набули ці шляхетні натури: так, – навіть той брак освіти, який ми таки мусимо визнати за їхнім часом і їхнім народом. Що могли здобути з наявної німецької освіти Лессінг і Вінкельман? Нічого або принаймні так само мало, як і Бетговен, як і Шіллер, як і Гете, як і всі наші великі митці та поети. Можливо, природним законом є те, що завжди лише пізніші покоління мають усвідомлювати, якими небесними дарами володіло попереднє».

724 Тут старого філософа охопив сильний гнів, і він закричав на свого супутника: «О ти, ягня простацького знання! О ви, котрих загалом слід було би назвати ссавцями! Що це за викривлені, незграбні, вузькі, кострубаті, кульгаві аргументи! Так, тільки-но я почув голос освіти наших днів, мої вуха знову сповнилися цілковитих історичних «самозрозуміlostей», цілковитих старосвітських безжалісних мудрувань історика! Візьми до уваги, неспаплюжена природо: ти зістарилася, й уже тисячоліттями спочиває над тобою це зоряне небо, але такої освіченої та злісної за своєю суттю балаканини, яку любить це сьогодення, ти ще ніколи не чула! Отож ви горді, мої добрі германці, з ваших поетів і митців?

Ви вказуєте на них пальцями та чванитеся ними перед закордон-
 ням? І оскільки вам не коштувало жодних зусиль мати їх під со-
 бою, то ви робите собі з цього найулюбленішу теорію, що вам і
 надалі не потрібно витрачати жодних зусиль на них? Чи не так,
 мої недосвідчені діти, вони приходять самі по собі: їх вам прино-
 сить делека! Хто говоритиме про повитух! Так, мої добрі, ви по-
 требуйте серйозного повчання: що, ви пишаєтеся тим, що всі на-
 звані блискучі та шляхетні уми через вас, через ваше варварство
 передчасно задихнулися, виснажилися, згасли? І як ви могли без
 сорому думати про Лессінга, який загинув від вашої тупості, у бо-
 ротьбі з вашими смішними бовдурами й ідолами, від поганого ста-
 ну ваших театрів, ваших учених, ваших теологів, навіть жодного
 разу не наважившись на той вічний політ, для якого він прийшов у
 світ? А що ви відчуваєте при згадці про Вінкельмана, котрий, для
 того щоби звільнити погляд від ваших гротескних дурниць, подав-
 ся у старці – просити допомоги в єзуїтів, і чий ганебний перехід
 осоромив не його, а вас і лежатиме на вас як невитравна пляма?
 Чи змогли би ви назвати ім'я Шіллера, не почервонівши? Поглянь-
 те на його образ! Запалено-полум'яний погляд, який зневажливо
 пролітає повз вас, смертельно почервонілі щоки – чи вам це ні
 про що не говорить? Ви мали таку чудову і божеську забавку, яка
 через вас розбилася. І якби забрати ще і дружбу Гете з цього зане-
 палого, зацькованого життя, то ви би його знищили ще швидше!
 Ви не допомогли жодному з ваших великих геніїв, а тепер хочете
 зробити догму з того, що жодному іншому не було надано більшої
 допомоги? Та для кожного з них ви були дотепер «опором тупого
 світу», який Гете називає на ім'я в його епілозі до «Дзвону», для
 кожного з них ви були невдоволеними тупоголовими, або задріс-
 ними дріб'язковими, або злими самозакоханими. Незважаючи на
 вас, вони вивершили свої творіння, саме проти вас були спрямо-
 вані їхні напади, і завдяки вам вони померли надто рано, в неза-
 вершеній денній праці, зламані або оглушені у битвах. Чи може
 хтось уявити, чого змогли би досягнути ці героїчні мужі, якби той
 воістину німецький дух у могутній інституції розпростер над ними
 свій захисний дах, той дух, який без такої інституції заледве жи-

вотіє, розчахнутий, розкришений, виродженій. Усі ті мужі були знищені, й необхідна божевільна віра в розумність усього, що стається, щоби з її допомогою бажати виправлати власну провину. І не лише ті мужі! З усіх галузей інтелектуальної неперсичності виступають вані звинувачувачі: куди би я не глянув – чи на всі поетичні або філософські, малярські або пластичні обдарування, і не лише на обдарування найвищого рівня, – скрізь я помічаю недо-зріле, перенапружене або надто рано завмерле, ще перед розквітом вичерпане або застигле, скрізь я відчуваю той «тупого світу опір», тобто *вашу* провину. Ось що я хочу сказати, коли вимагаю освітніх установ, а стан тих, які себе так називають, вважаю жалюгідним. Відповіддю тому, хто хоче назвати це «ідеальним прагненням», та й узагалі «ідеальним», і, напевно, вважає, що цим навіть відзначив мене як похвалою, нехай слугує те, що наявне є просто ницістю і ганьбою та що той, хто у тріскучий сухий мороз прагне тепла, мусить обуритися, коли це називатимуть «ідеальним прагненням». Тут ідеться виключно про очевидні сучасні відверті реалії: хто відчуває щось із того, той знає, що тут панує злиденність, наче мороз і голод. Але тоді той, хто не відчуває нічого з того, принаймні має масштаб, аби виміряти, де закінчується те, що я називаю «освітою», і де в піраміді проходить кордон між сферою, якою керують ізнизу, та сферою, яка керується згори».

Філософ, здавалося, дуже запалився, і ми, після того як він, стоячи біля самого пня, що слугував мішенню для нацих пістолетних вправ, виголосив останні слова своєї промови, запропонували йому знову трохи пройтися. На деякий час між нами запанувала цілковита мовчанка. Поволі та замислено ми крокували вгору й униз. Ми почували не стільки сором за те, що висловили такі безглузді аргументи, скільки певну реституцію нашої особистості: саме після запальних і несхвальних щодо нас звернень ми відчули себе ближчими до філософа, ба навіть особисто ближчими.

Адже людина настільки жалюгідна, що нічого так не наближає її до якогось чужинця, як те, коли він проявить якусь слабкість, якийсь дефект. Те, що наш філософ розпалився й ужив лайливі слова, певним чином перекинуло міст через нашу сором'язливо-

глибоку пошану, яку ми дотепер почували, – для того, хто сприйме обурливим таке спостереження, слід додати, що цей міст часто веде від віддаленої поваги до особистої любові та співчуття. І це співчуття, після того почуття реституції нашої особистості, поступово ставало все сильнішим. Навіщо ми водили старого чоловіка тут, у нічний час, між деревами та довкола скель? І чому, коли він постунився нам у цьому, ми не знайшли спокійнішої та простішої форми нашого навчання, чому ми втрюх musiли так незграбно висловити свою незгоду? 8.1

Адже тепер ми вже бачимо, наскільки необдуманними, непідготовленими та наївними були наші закиди і наскільки саме в них віддунювала *та* сучасність, голосу якої старий просто не хотів чути в царині освіти. До того ж, наші закиди насправді не були породжені лише інтелектом: основа, яка була збуджена промовама філософа та спопукала до незгоди, здається, лежала деінде. Можливо, з нас промовляв тільки інстинктивний страх за те, чи при таких поглядах, які має філософ, позитивно виглядаємо саме ми; можливо, всі ті попередні уявлення, яких ми набули завдяки нашій власній освіті, об'єдналися тепер у скрутному становищі, щоби будь-що знайти аргументи проти такого способу бачення, який би досить ґрунтовно заперечив нашу позірну претензію на освіченість. Утім, зі супротивниками, котрі так особистісно сприймають силу аргументації, не варто сперечатись або ж – як би звучала мораль для нашого випадку – такі супротивники не мають сперечатись, не мають суверечити. 727

Так ми йшли поряд із філософом, осоромлені, співчутливі, невдоволені собою та більш ніж будь-коли переконані в тому, що старий мусить мати рацію і що ми завдали йому кривди. Як далеко лежала тепер юнацька мрія про нашу освітню установу, як виразно ми розпізнали ту небезпеку, повз яку ми дотепер прослизнули тільки завдяки випадку, а саме: небезпеку цілком і повністю продати себе освітній системі, яка з тих юнацьких років – уже з нашої гімназії – спокусливо промовляла до нас. Яка ж причина того, що ми ще не стояли в публічному хорі її шанувальників? Можливо, тільки та, що ми ще були справжніми студентами, що ми ще могли 85

рятуватися від пожадливої гонитви та натиску, від невтомного та надто мінливого накочування хвиль публічності на тому острові, який незабаром також буде змитий!

Виснажені такими думками, ми збиралися заговорити до філософа, аж раптом він повернувся до нас і м'яко промовив: «Мені не слід дивуватися, коли ви поводитеся по-юнацьки, необережно та нерозважно. Адже ви наврод чи колись розмірковували про те, що почули від мене. Не поспішайте, носіть це зі собою, але думайте про це вдень і вночі. Адже зараз ви стоїте на роздоріжжі й тепер знаєте, куди ведуть обидва шляхи. Коли ви звернете на один, то будете ласкаво прийняті вашим часом, який не шкодуватиме вінків і переможних відзнак: могутні партії нестимуть вас, за вашою спиною стоятиме стільки ж одноподумців, скільки й перед вами. І коли провідник проголосить гасло, то його відлуння прокотиться по всіх лавах. Перший обов'язок тут – боротися пліч-о-пліч, другий – нищити всіх тих, хто не хоче ставати плечем до плеча. Другий шлях веде вас із поодинокими супутниками, він важчий, звивистіший і крутіший, а ті, хто йде першим, глузують із вас, тому що ви крокуєте важче, і, напевно, також намагаються переманити вас до себе. Та якщо обидва шляхи десь перехрещуються, то з вас знущаються, відштовхують або ж вас боязко уникають та ізолюють.

Що ж означає для цих різнорідних мандрівників на обох шляхах якась освітня інституція? Той неймовірний натовп, який проштовхується до своєї мети першим шляхом, розуміє під нею інституцію, яка шикуює його самого у стрій і відділяє всіх тих, котрі прагнуть вищих і віддаленіших цілей. Звичайно, для означення своєї тенденції вони вміють вводити в обіг помпезні слова: наприклад, вони говорять про «всебічний розвиток вільної особистості в межах устійнених спільних національних і загальнолюдських моральних переконань» або називають своєю метою «заснування народної держави, базованої на розумі, освіті, справедливості».

Для іншої ж, меншої, юрби освітня установа є чимось цілком відмінним. Вона хоче під захистом якоїсь міцної організації вберегти себе, щоб не бути змитою і розігнаною тим натовпом, аби її окремі члени, передчасно виснажені або збиті зі шляху, вироджені,

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ ІV

зруйновані, не згубили з ока свого шляхетного та піднесеного завдання. Ці окремі члени мають завершити їхнє творіння – це сенс їхньої спільної інституції, – до того ж творіння, яке має бути немовби очищене від слідів суб'єкта і винесене поза межі мінливої гри часу як чисте відображення вічної та незмінної суті речей. І всі, хто причетний до цієї інституції, навіть мусять спільно намагатися – шляхом такого очищення від суб'єкта – готувати народження генія та виникнення його творіння. На допомогу покликано чимало навіть друго- і третьорядних обдарувань, і лише на службі в такій істинній освітньої установи досягають вони враження, що живуть задля свого обов'язку. Але тепер саме ці обдарування збиваються зі своєї орбіти непогамовними мистецтвами зваблення тієї модної «культури» та відчужуються від свого інстинкту. Ця спокуса спрямована на їхні егоїстичні поривання, на їхні слабкість і марнославство, саме їм той дух часу нашіптує: «Рухайтеся за мною! Там ви слуги, помічники, знаряддя, затьмарені вищими натурами, ніколи не тіштесь з вашої неповторності, маріонетки, закуті в ланцюги, наче раби, чи навіть автомати, – тут, у мене, ви будете втішатися, як папи, вашою вільною особистістю, ваші обдарування матимуть право сяяти для себе, з ними ви самі стоятимете на першому місці, вас супроводжуватиме неймовірний пошук, і вигук публічної думки буде вам присмнішим, аніж шляхетне схвалення з висоти генія». Таким спокусам піддають тепер найкращих, і по суті в тому, чи хтось піддається таким голосам, чи ні, мало що вирішує рівень обдарованості, а радше – висота й рівень певної моральної піднесеності, інстинкт героїзму, самопожертви й, урешті, неодмінна, запроваджена правильним вихованням, потреба в освіті, яка перетворилася на звичай і, як я вже сказав, передусім є слухняністю та при звичаєнням до вишколу з боку генія. Однак саме про такий вишкіл, таку при звичасність майже нічого не знають інституції, які тепер називаються «освітніми установами», – тим часом для мене безсумнівним є те, що гімназія первісно була задумана як саме така справжня освітня інституція, принаймні як підготовчий заклад, і в чудові глибокодумно-схвилювані часи Реформації справді зробила перші відважні кроки на

730

цьому шляху, а також, що в час нашого Шіллера, нашого Гете вона знову явила щось із тієї ганебно-мало виведеної або секретованої потреби, ніби зародок того крила, про яке говорить Платон у «Федрі» та яке надихає й підносить душу при кожному доторку до прекрасного – до царства незмінних чистих одноформних праобразів речей».

«Ах, мій шановний і визначний учителю, – розпочав тепер супутник, – після того як ви згадали про божественного Платона та світ ідей, я вже не вірю, що ви гніваєтеся на мене, хоча я і дуже заслужив на ваше несхвалення та гнів своєю попередньою промовою. Коли ви промовляєте, в мені починає ворухитися те Платонове крило; й тільки в перервах я, мов візничий своєї душі, маю труднощі з норовливим, диким і неприборкуваним жеребцем, якого також описав Платон і про якого він говорить, що той кульгавий і незграбний, із неповороткою потилицею, короткою шиєю та приплюснутим носом, чорної масті, зі сірими налитими кров'ю очима, з волохатими та глухуватими вухами, завжди готовий до непокори та злочину і майже некерований, ані батогом, ані загостреною палицею. Тоді подумайте про те, як довго я жив далеко від вас і як саме на мені могли бути випробувані всі ті мистецтва зваби, про які ви говорили, – можливо, і не без певного успіху, навіть якщо й майже не помітні для мене самого. Саме зараз більш ніж будь-коли я розумію, наскільки необхідна інституція, що однаєдина уможливлює співжиття з рідкісними мужами істинної освіти – щоби мати їх за провідників і зірки-дороговкази. Як чітко я усвідомлюю небезпеки самотнього мандрівника! І коли я гадав, як уже сказав вам, що зможу втечею врятуватися від тиску та прямого контакту з духом часу, то навіть і ця втеча була оманною. Невпинно, з незліченних судин, із кожним подихом наші груди наповнює та атмосфера, і жодна самотність не є достатньо самотньою та віддаленою, щоби вона не змогла дістати нас зі своїми туманами та хмарами. Замасковані під сумнів, під здобуток, під сподівання, під чесноту, в найрізноманітнішому маскарадному вбранні підступно оточують нас образи тієї культури: і навіть тут, біля вас, тобто, неначе рука до руки зі справжнім освітнім еремітом, змогла

нас звабити та омана. Як невпинно та самовіддано мусить стежити за собою та маленька освітня група, яку можна назвати майже сектантською! Як підтримувати одне одного! Як суворо тут мають засуджувати хибний крок, як співчутливо пробачати! Тож вибачте і мені, мій учителю, після вашого такого суворого напучування!»

«Ти говориш мовою, мій дорогий, – сказав філософ, – яка мені не до вподоби та яка нагадує релігійні конвенти. Я не маю нічого до діла з ним. Але твій Платоновий кінь мені сподобався: завдяки йому тебе слід пробачити. Я обмінюю свого ссавця на цього коня. До того ж, я не маю великого бажання продовжувати мандрувати з вами тут, на холоді. Хоча приятель, котрого я чекаю, і є доволі божевільним, аби навіть опівночі ще видертися сюди, якщо він це пообіщав, проте я намарне чекаю на домовлений знак. Мені залишається не зрозумілим, що затримало його дотепер. Адже він пунктуальний і точний, якими ми зазвичай були віддавна, – молодь тепер вважає це старомодним. Але сьогодні він полишив мене напризволяще: прикро! Тож крокуйте за мною! Час іти!»

732

У цю мить ми побачили щось нове.

ДОПОВІДЬ V

П'ята промова

Виголошена двадцять третього березня

Мої шановні слухачі! Коли ви з певним співчуттям увібрали те, що я розповів про по-різному схвильовані проваджені в нічній тиші промови нашого філософа, то те останнє, невдоволено висловлене, рішення мало би зачепити вас, подібно як і нас тоді. Адже раптом він оголосив нам, що хоче йти. Полишений напризволяще своїм другом і не дуже розважений тим, що ми разом із його супутником змогли сказати йому в такій пустці, він, здавалося, хотів тепер квапливо перервати марне і тривале перебування на горі. Той день можна було вважати втраченим для нього, – і, немовби струшуючи його зі себе, він, напевно, залюбки хотів би також кинути йому навздогін і спогад про наше знайомство. І так він роздратовано підштовхував нас іти геть, коли новий феномен змусив його зупинитися й уже занесена нога знову нерішуче опустилася.

734 Барвистий спалах світла і тріскотливий швидко згаслий гамір із долини Райну прикували нашу увагу; й одразу ж по тому здалеку долинула до нас повільна та мелодійна, а також однозвучно підсилена численними юнацькими голосами фраза. «Це ж його сигнал! – вигукнув філософ. – Мій друг таки ще прийде і я чекав педарма. Це буде опівнічна зустріч, – але як же ми його повідомимо, що я ще тут? Уперед! Ви, стрільці, покажіть тепер ваше вміння! Чуєте чіткий ритм тієї мелодії, що вітає нас? Запам'ятайте цей ритм і повторіть його в послідовності ваших вибухів!»

То було завдання на наш смак і для нашого вміння: ми зарядили зброю так швидко, як тільки це було можливо, й після короткого

обговорення здійняли наші пістоleti до осяяної зірками висоти толі, коли та наполеглива звукова послідовність після короткого повторення завмерла у глибині. Перший, другий і третій постріл урізались у ніч – і тієї ж миті філософ закричав: «Неправильний такт!» – бо ми раптом схибили у виконанні свого ритмічного завдання: безпосередньо після третього пострілу блискавично швидко впала зірка, і четвертий та п'ятий постріли майже мимоволі пролунали одночасно – велід за її падінням.

«Неправильний такт! – заволав філософ, – хто вам казав цілити в падаючі зірки?! Вони впадуть і без вашої допомоги. Треба знати, чого хочеш, коли маєш у руках зброю».

У ту мить повторилася принесена сюди від Райну та виконувана тепер чисельнішими та лункішими голосами мелодія. «Нас зрозуміли, – сміючись вигукнув мій приятель, – і хто може встояти, коли такий осяйний привид з'являється на відстані пострілу?»

«Тихо! – перервав його сунутник, – що то може бути за юрба, яка виспівус нам цей сигнал? Я гадаю, це від двадцяти до сорока голосів, потужних чоловічих голосів, – і звідки вітає нас ця юрба? Вона, здається, ще не покинула той берег Райну, проте ми мали би ще змогти побачити це з нашої лавки. Хутчіи ходімо туди!»

735

Адже на тому місці, де ми дотепер прогулювались угору й упиз, неподалік від того могутнього пня, вигляд на Райн був відрізаний густими темними та високими ханцями. Натомість, як я вже розповідав, із того затишного місця, розташованого дещо нижче від пласкої місцини на вершині гори, можна було прозирнути крізь верхів'я дерев, і всередині того округлого вирізу для спостерігача відкривався вигляд саме на Райн із островом Нонненверт у його обіймах. Похапцем, але все ж зважаючи на старого філософа, ми побігли до цього затишного місця: в лісі панувала цілковита темрява, і, супроводжуючи філософа з обох боків, ми радше вгадували, ніж бачили прокладену дорогу.

Заледве ми дійшли до лавок, як в очі нам кинулося полум'яне, мутне, широке та неспокійне сяйво, вочевидь, із іншого боку Райну. «Це смолоскипи! – вигукнув я, – найвірогідніше, що там мої товариші з Бонна і що ваш друг мусить бути серед них. Вони співа-

ли, вони і проведуть його. Дивіться! Слухайте! Тепер вони сідають у човни: трохи більше як за півгодини факельна процесія виїде сюди нагору».

Філософ відскочив назад. «Що ви кажете? – вигукнув філософ, – ваші приятелі з Бонна, тобто студенти? Мій друг прийде зі студентами?»

Це майже злісно промовлене запитання розпалило нас. «Що ви маєте проти студентів?» – запитали ми нагомість і не отримали жодної відповіді. Лише через деякий час філософ повільно заговорив, жалібно і немовби звертаючись до ще відсутнього: «Отже, навіть опівночі, мій друже, навіть на відлюдній горі ми не будемо наодинці, й ти сам ведеш до мене на гору юрбу студентів, тих порушників спокою, хоча ти і знаєш, що я найохочіше старанно уникаю цього genus omnis. Тут я не розумію тебе, мій далекий друже: це ж, напевно-таки, має якесь значення, коли ми після довгої розлуки знову зустрічасмося і вибираємо для цього такий віддалений закуток і такий незвичний час. Для чого нам потрібен хор свідків, і таких свідків?! Те, що нас сьогодні зводить разом, аж ніяк не є сентиментальною м'якодухою потребою: адже ми обое завчасно навчилися жити наодинці й у сповненій гільності ізоляції. Ми вирішили побачитися тут не заради нас, не задля підтримання ніжних почуттів чи показу патетичної сцени дружби; ми ж хотіли тут, – де я колись, у гідну нам'яті годину, зустрів тебе. святково усамітненого, – разом, неначе лицарі нового союзу, провести серйозну нараду. Хай би її почув той, хто нас розуміє, але навіщо ти ведеш зі собою юрбу, яка нас точно не збагне! Я не впізнаю тебе, мій друже!»

Ми вважали, що не личить переривати того, хто так гірко ремствує, – і коли він меланхолійно замовк, ми все ж не наважилися висловити йому те, як сильно мусило скривдити нас це недовірливе відштовхування студентів.

Урешті, супутник звернувся до філософа і сказав: «Ви нагадали мені, мій учителю, що ви також колись, до того як я познайомився з вами, жили при кількох університетах і що дотепер, іще з того періоду, ходять чутки про ваше спілкування зі студентами та про те, як ви їх навчали. З тону резигнації, яким ви щойно говорили

про студентів, де хто зміг би здогадатися про якийсь ваш неприємний досвід; я ж радше схильний гадати, що ви пережили та побачили тільки те, що кожен там переживас і бачить, але що ви оцінили це суворіше і точніше, ніж усі інші. Адже завдяки спілкуванню з вами я навчився саме того, що найдивовижніші, найповчальніші та найвирішальніші досвід і переживання є щоденними та що саме те, що лежить перед очима всіх як жахлива загадка, лише небагатьма сприймається як загадка, і що саме ці проблеми залишаються лежати непорушно посередині людного шляху та під ногами в на- товпу, щоби їх обережно підняли нечисленні справжні філософи, й тоді вони засяють як коштовні камені пізнання. Можливо, за той короткий проміжок часу, що залишився нам до приходу вашого друга, ви розловісте нам іще щось про ваші пізнання та пережиття в університетському середовищі й довершите цим коло міркувань – до яких ми мимоволі змушені – про наші освітні установи. Крім того, дозвольте вам нагадати, що на попередній сходинці нашої розмови ви навіть дали мені таку обіцянку. Почавши з гімназії, ви визнали за нею надзвичайне значення: за її освітньою метою залеж- но від того, в чому вона полягала би, мали би вимірюватись усі інші інституції, а від хиб її тенденції мали би страждати також і вони. На таке значення російського центру тепер уже не може претендувати навіть університет, який у своїй нинішній формі при- наймні з одного важливого боку може вважатися лише розбудовою гімназійної тенденції. Тут ви пообіцяли мені пізніше дати пояснен- ня: щось таке, що, можливо, могли би підтвердити і наші друзі- студенти, котрі, ймовірно, також чули нашу попередню розмову».

737

«Ми підтверджуємо це», – вигукнув я. Філософ повернувся до нас і промовив: «Отож, якщо ви справді чули, то можете змалюва- ти мені, що ви, згідно з усім сказаним, розумієте під теперішньою гімназійною тенденцією. До того ж, ви стоїте ще досить близько до цієї сфери, щоби могли зміряти мої думки вашими досвідом і вра- женнями».

Мій друг відповів, швидко та вправно – це в його стилі – при- близно так: «Дотепер ми завжди вважали, що єдиний намір гімназії – приготування до університету. А це приготування має зробити

738

нас доволі самостійними – для надзвичайно вільного становища студента наших академій. Адже мені здається, що в жодній царині теперішнього життя індивідові не дано так багато вирішувати і порядкувати, як у царині студентського життя. Він мусять сам упродовж багатьох років могли знаходити шлях на широкій і повністю відданій у його розпорядження площині. Тож гімназія мусять намагатися зробити його самостійним».

Я продовжив промову мого товариша: «Мені навіть здається, – сказав я, – що все те, що ви з повним правом закидаєте гімназії, є лише необхідними засобами для того, щоби створити для такого юнацького віку певний вид самостійності, принаймні віру в неї. Цій самостійності має слугувати урок німецької: індивід мусять завчасно відчувати радість від власних поглядів і намірів, аби змогти ходити самому, без милиць. Тому його вже рано спонукають до творчості, а ще раніше – до гострого оцінювання та критики. Якщо студії латини і греки й не в змозі зацікавити учня далекою давниною, зате при методі, з яким ними займаються, прокидаються наукове розуміння, радість від чіткої причиновості пізнання, жадоба до знаходження та винаходження, – скількох надовго привернув до принал науки винайдений у гімназії та схоплений юнацьким пошуком новий спосіб читання! Багато що гімназист мусять вивчити й зібрати в собі. Ймовірно, через це поступово виникне потяг, керуючись яким він подібно надалі самостійно вивчатиме та збиратиме в університеті. Коротко: ми віримо, що гімназійною тенденцією може бути те, щоби так підготувати і привчити учня, щоби він і опісля жив та навчався самостійно – так само, як він мусяв жити і навчатися під примусом гімназійного порядку».

739 Філософ посміхнувся на це, хоч і не дуже добродушно, й відповів: «Шойно ви продемонстрували мені гарний зразок цієї самостійності. І саме ця самостійність є тим, що мене так лякає і робить для мене присутність сучасних студентів завжди такою нелюбою. Так, мої добрі, ви готові, ви вирости, природа розбила вашу форму, і ваші вчителі можуть милуватися вами. Яка свобода, переконливість, безтурботність судження, яка новизна та свіжість бачен-

ня! Ви провадите суд – і культури всіх часів утікають геть. Науковий дух сналахнув і, як полум'я, виривається з вас – нехай кожен стережеться, щоби не полектися об вас! Якщо тепер я додам іще й ваших професорів, то ще раз отримаю таку ж самотійність, але на потужнішому та привабливішому рівні; ніколи будь-який час не був таким багатим на найгарніші самотійності, ніколи ще так сильно не ненавиділи будь-яке рабство, звичайно, також і рабство виховання й освіти.

Але дозвольте мені виміряти цю вашу самотійність масштабом саме цієї освіти і ваш університет узяти до уваги лише як освітню установу. Якщо іноземець хоче познайомитися зі сутністю нашого університету, то він спершу наполегливо запитус: «Як у вас студент пов'язаний із університетом?» Ми відповідаємо: «Через вухо, як слухач». Іноземець дивується. «Лише через вухо?» – перепитує він. «Лише через вухо», – відповідаємо ми ще раз. Студент слухає. Коли він говорить, коли він дивиться, коли він іде, коли він у товаристві, коли він займається мистецтвами, коротко: коли він живе – тоді він самотійний, тобто незалежний від освітньої установи. Дуже часто студент водночас пише тоді, коли він слухає. Це ті моменти, коли він висить на пуповині університету. Він може вибирати, що він хоче слухати, він не мусить вірити в те, що він чує, він може затулити вуха, коли не хоче слухати. Це – «акроаматичний» метод навчання.

А викладач говорить до цих студентів-слухачів. Те, що він попри те думає та робить, відрізане від сприйняття студента величезним проваллям. Часто професор читає тоді, коли він говорить. Загадом, він хоче мати якомога більше таких слухачів, ате у крайньому разі вдовольняється і небагатьма, та майже ніколи – одним. Одні вуста промовля та дуже багато вух із половиною рук, що пишуть, – це зовнішній академічний апарат, це приведена в дію освітницька машина університету. До того ж, власник цих уст відділений і незалежний від власників багатьох вух, – і цю подвійну самотійність піднесено прославляють як «академічну свободу». Крім того, один може – аби ще більше піднести цю свободу – приблизно говорити, що хоче, інший же приблизно чути,

740

що хоче, – тільки що за обома групами на незначній відстані з напруженою гримасою наглядача стоїть держава, щоби час від часу нагадувати, що вона є сенсом, метою та втіленням довгої процедури говоріння і слухання.

Тож ми, котрим мусить бути колись дозволено розглянути цей подиву гідний феномен лише як освітню інституцію, повідомляємо зацікавленого чужинця, що все, що в наших університетах є освітою, іде з уст до вух, що все спрямоване на освіту виховання, як уже було сказано, є виключно «акроаматичним». Але оскільки навіть слухання та вибір слуханого віддається академічно вільнодумному студентові на його власний розсуд, оскільки він, із іншого боку, може відкинути достовірність і авторитетність усього почутого, то, відверто кажучи, все спрямоване на освіту виховання падає на нього самого, і самотійність, яку слід було здобути ще в гімназії, тепер виставляє себе з найвищою гордістю як «академічне самовиховання до освіти» і хи зується своїм блискучим пір'ям.

Щасливий час, коли юнаки достатньо мудрі й освічені, щоби могли самих себе вести на поводку! Неперевершені гімназії, яким вдається насадити самотійність там, де інші часи вважали, що мусять насаджувати залежність, вишкіл, підпорядкування, послух і поборювати всі поривання до самотійності! Чи не стає тут вам зрозуміло, мої добрі, чому я при погляді на освіту схильний трактувати нинішній університет як розбудову гімназійної тенденції? Прищеплена гімназією освіта вступає у ворота університету як щось ціле та готове, з вибагливими претензіями: *вона* висуває вимоги, вона видає закони, вона засідає в суді. Отже, не вводьте себе в оману стосовно освіченого студента: він, вважаючи, що вже отримав освітницьку посвяту, все ще залишається гімназистом, сформованим руками своїх учителів: тепер він, такий із часу своєї академічної ізоляції та після того, як покинув гімназію, цілковито неготовий для всього подальшого формування та провадження до освіти, щоби відтепер жити самотійно та бути вільним.

Вільним! Перевірте цю свободу, ви, знавці людей! Споруджена на глиняному підрунті теперішньої гімназійної культури, на крихкому фундаменті, ваша споруда стоїть криво і хитається під пори-

вами вітру. Погляньте на вільного студента, цього гарольда само-
стійницької освіти, розгалайте його за його інстинктами, витлу-
мачте його собі з його потреб! Що би ви подумали про його освіту,
якби змогли виміряти її за трьома мірками: по-перше, за його по-
требою в філософії, по-друге – за його потягом до мистецтва та,
по-третє, за грецькою і римською давниною як утіленням катего-
ричного імперативу всієї культури.

Людина настільки щільно оточена найсерйознішими та найваж-
чими проблемами, що, коли її правильно підвести до них, її рано
охопить той тривалий філософський подив, що тільки на ньому,
як на родючому підґрунті, може прорости глибша та шляхетніша
освіта. До цих проблем людину, напевно, найчастіше підводить
власний досвід, а особливо у бурхливому юнацькому віці майже
кожне особисте переживання віддзеркалюється в подвоєному на-
світленні: як екземпліфікація якоїсь буленності й водночас вічної,
дивовижної та гідної пояснення проблеми. У цьому віці, який ба-
чить свій досвід неначе оточеним метафізичними веселками, лю-
дина найбільше потребує керівної руки, адже вона раптово та май-
же інстинктивно переконатася у двозначності існування і втрачає
міцне підґрунтя дотепер підтримуваних уявлень.

Цей відповідний природі стан найбільшої потреби слід, очевидно,
вважати найзапеклішим ворогом тієї улюбленої самоствійності, до
якої має виховуватись освічений сучасний юнак. А тому приду-
шити і паралізувати, відвести і послабити його зановзято намага-
ються всі ті прихильники «сьогодення», котрі вже повернулися
до лона «самозрозумілості», – й найулюбленіший їхній засіб – це
паралізування того відповідного природі філософського пориван-
ня з допомогою так званої «історичної освіти». Система, яка ще
донедавна мала скандальну світову славу, віднайшла формулу для
цього самознищення філософії: і тепер, при історичному погляді
на речі, вже скрізь проявляється таке наївне необдумане намаган-
ня довести до «розуму» найнерозумніше, а найчорніше видати за
біле, що часто хочеться, пародійно вживаючи відомий Гегелевий
вислів, запитати: «Чи цей нерозум є дійсним?» Ах, якраз найнеро-
зумніше виглядає тепер єдино «дійсним», тобто дієвим, і тримати

цей вид дійсності наготові для пояснення історії вважається справжньою «історичною освітою». Нею, мов коконом, огорнулося філософське поривання нашої юності, а дивні університетські філософи, здається, змовилися змішати в цьому молодого академіка.

Таким чином, на місце глибокодумного тлумачення вічно незмінних проблем поволі виступило історичне, ба навіть філологічне зважування та запитування: що думав чи ні той чи інший філософ, або ж чи можемо приписати йому той чи інший твір, або ж навіть чи той чи інший спосіб прочитання заслуговує на перевагу.

743 До такого нейтрального заняття філософією спонукають тепер наших студентів на філософських семінарах наших університетів: тому-то я вже давно призвичаївся вважати таку науку відгалуженням філології, а її представників оцінювати за тим, чи є вони добрими філологами, чи ні. Отже, тепер і *саму філософію* вигнали з університету, чим і дали відповідь на наше перше запитання про варгість університетської освіти.

Те, яке ставлення має той-таки університет до *мистецтва*, взагалі не можна визнати без сорому: між ними взагалі немає жодного зв'язку. Тут не можна знайти навіть натяку на мистецьке мислення, вивчення, прагнення, порівнювання, а про вогум підтримки університетом найважливіших національних мистецьких планів ніхто навіть серйозно не говоритиме. При цьому взагалі береться до уваги не те, чи окремий викладач випадково має прихильність до мистецтва, чи засновується кафедра для естетизуючих літературних істориків, а те, що університет загалом не здатен утримувати академічного юнака в суворому мистецькому вишколі та що він тут цілком безвільно дозволяє відбуватися тому, що відбувається: в цьому полягає така різка критика його зарозумілої претензії на роль представника найвищої освітньої установи.

Без філософії, без мистецтва живуть наші академічні «самостійні», – тож яку потребу вони можуть мати в тому, щоби пов'язуватися з греками та римлянами, владати схильність до котрих тепер уже ніхто не має причини і котрі, крім того, сидять на троні у важкодоступній усамітненості й маєстатній відстороненості. Тому університети нашого сьогодення також відповідно вза-

галі не зважають на такі цілком відмерлі освітні схильності, а свої філологічні професури засновують для виховання нових виняткових поколінь філологів, на котрих знову-таки покладається філологічне скерування гімназистів: колообіг життя, який не є корисним ані для філологів, ані для гімназій, але який передусім уже втретє викриває університет, що він не є тим, за що хотів би себе пишномовно видавати – освітньою установою. Спробуйте лише вилучити греків разом із філософією та мистецтвом: якою ще драбиною ви хочете видертися до освіти? Адже при спробі піднятися по драбині без тієї допомоги ваша вченість – ви вже мусите це вислухати – радше сидітиме на вашій потилиці як незрушний вантаж, а не окрилюватиме та не підноситьиме вас.

Якщо тепер ви, чесні, залишилися чесними на цих трьох сходинках розуміння і розізнали теперішнього студента як непридатного та непідготовленого для філософії, як позбавленого інстинктивного потягу до справжнього мистецтва й – порівняно з греками – як варвара, котрий уявляє, ніби є вільним, то ви ображено не тікатимете від нього, навіть якби і хотіли радо уникнути надто близьких дотиків. Адже *він не винен*, що він такий: саме такий, яким ви його запізнали, він мовчки, та все ж жахливо звинувачує винних.

Ви мусили би розуміти погаємну мову, якою говорить про себе цей винуватий невинний, – тоді би ви також навчилися розуміти внутрішню сутність тієї залюбки демонстрованої назовні самостійності. Для жодного зі шляхетніше влаштованих юнаків не залишилася далекою та неспокійна, втомлива, приголомшлива, дракуюча освітня скрута: в той час, коли він є, здавалося би, єдиним вільним у чиновницькій і службовій дійсності, він покутує величну ілюзію воді вічно оновлюваними муками та сумнівами. Він відчуває, що не може собою керувати, допомогти собі, – тоді, позбавлений сподівань, занурюється у світ дня та щоденної праці: його оточує *найтривіальніша* зайнятість, безсило опускаються його руки. Раптом він знову збирається зі силами: він іще не відчуває, як відмирає сила, здатна тримати його вгорі. У ньому формуються та зростають горді й пляхетні рішення. Його лякає можливість

745 так рано загрузнути у вузькій дріб'язковій спеціалізації; і тепер він хапається за опори та палі, щоби його не зтягло на той шлях. Намарне! Ці опори гнуться, адже він промахнувся й ухопився за ламку тростину. В настрої порожнечі та безутішності він бачить як розвіюються його плани: його стан огидний і негідний, перенапружена діяльність чергується в ньому з меланхолійною млявістю. Тоді він утомлений, ледачий, боїться праці, лякається всього великого та ненавидить себе самого. Він розбирає свої здатності і, здається, вглядається в порожні або ж хаотично заповнені простори. Тоді він знову зривається з висоти вимріяного самопізнання до іронічного скептицизму. Він позбавляє свої битви їхньої вагомості й відчувається готовим до будь-якої справжньої, навіть і низької корисності. Тепер він шукає свою втіху в поспішній невпинній діяльності, щоби за нею сховатися від самого себе. І так безпорадність і нестача провідника в освіті женуть його від однієї форми існування до іншої: сумнів, злет, життєва потреба, налія, розпач – усе кидає його врзнобіч, як знак того, що над ним згасли всі зорі, за якими він міг би скеровувати свій корабель.

Це образ тієї славнозвісної самотійності, тієї акалемічної свободи, віддзеркалений у найкращих і справді найбільш спраглих освіти душах, – супроти них не беруться до уваги ті грубші та безтурботніші натури, котрі по-варварськи втішаються своєю свободою. Адже вони своїм щирим вдоволенням і ранньою фаховою обмеженістю показують, що саме цей елемент відповідний для них, – супроти цього взагалі не можна нічого сказати. Але їхнє вдоволення аж ніяк не переважає страждання одного-єдиного гнаного до культури юнака, котрий потребує керівництва й, урешті-решт, зневірено опускає віжки та починає зневажати самого себе. Це безвини винуватий: адже хто наклав на нього нестерпний тягар перебування на самоті? Хто спонукав його до самотійності у віці, 746 коли відданість великим провідникам і захоплива мандрівка шляхами майстра були зазвичай мало не природними та найближчими потребами?

Є щось моторошне в розмірковуваннях над наслідками, до яких мусить призвести насильницьке придушення таких шля-

хетних потреб. Хто зблизька та проникливим оком розгляне найнебезпечніших цюкровителів і друзів тієї ненависної мені псевдокультури сучасності, той надто часто знаходитиме саме серед них таких вироджених і заблукалих людей освіти, через внутрішній відчай доведених до ворожої люті супроти культури, входу до якої їм ніхто не захотів показати. Це не найгірші й не найнезначніші з тих, кого ми в метаморфозі відчаю віднаходимо потім серед журналістів і газетярів: так, дух відомих і тепер доволі популярних родів літератури можна було б охарактеризувати саме як дух зневіреного студентства. Як інакше можна було би зрозуміти, наприклад, ту колись відому «Молоду Німеччину» з її дотеперішнім зростанням епігонства! Тут ми відкриваємо непаचे здичавілу потребу освіти, яка, врешті, розпалює себе до крику: я є освітою! Там, перед воротами гімназій і університетів, вештається культура цих установ, яка втекла від тієї потреби й тепер поводиться пілком суверенно; та, звичайно, – без їхньої вченості: так що, наприклад, письменника-романіста Гуцкова можна було би найкраще збагнути як подобу модерного, вже літературного, гімназиста.

Ситуація виродженої людини освіти серйозна, і нас лякає спостереження, що вся наша вчена та журналістська публічність несе на собі знак цього виродження. І як інакше можна відповідно змалювати наших учених, коли вони незворушно спостерігають за журналістським спокушуванням народу або ж навіть допомагають у цьому; як інакше, як не припустивши, що їхня вченість є для них чимось подібним, як для тих – писання романів, а саме втечею від самого себе, аскетичним убивством свого освітнього поривання, зневіреним пищенням індивіда. Як і з нашого виродженого літературного мистецтва, так і з роздутого до безглуздя книгоробства наших учених виривається той самий стогін: «Ах, якби ми могли забути самі себе!» Це не вдасться, і спогад, не задушений горами зваленого на нього друкованого паперу, час від часу таки промовляє: «Вироджена людина освіти! Для освіти народжена і для неуги вихована! Безпомічний варваре, рабе дня, прикутий до ланцюга миттєвості і зголоднілий – вічно зголоднілий!»

О жалогідні завинено-невинні! Адже вам бракувало чогось такого, з чим мусив би зустрітися кожен: справжньої освітньої інституції, яка могла би дати вам мету, майстрів, методи, зразки, товаришів, із нутра якої на вас би ринув подих істинно німецького духа, що зміцнює та підносить. Так ви занепадаєте у здичавінні, так ви вироджуєтеся на ворогів того з вами по суті глибинно спорідненого духу; так ви накопичуєте провину за провиною – важчу, ніж накопичило будь-яке інше покоління, – забруднюючи чисте, паплюжачи святе, канонізуючи фальшиве та несправжнє. На власному прикладі ви можете збагнути освітню силу наших університетів і з усією серйозністю запитати себе: «Що ви підтримуєте в собі? Німецьку вченість, німецьку винахідливість, чесний німецький порив до пізнання, німецьку, здатну на самопожертву ретельність – гарні та чудові речі, за які вам заздритимуть інші нації, ба навіть найкращі та найчудовіші речі світу, якби над усіми ними, неначе темна, грозова, плідна, благословенна хмара, розпростерся той справжній німецький дух?» Але ви боїтеся цього духу, і тому над вашими університетами зібралась інша завіса випарів, задушлива та важка, під якою ваші шляхетні юнаки дихають натужно і напружено, під якою найкращі гинуть.

748 У цьому столітті була тільки одна трагічно серйозна та єдина цювчальна спроба розігнати ту завісу випарів і значним чином відкрити величний захмарний рух німецького духу. Історія університетів вже не містить жодної такої спроби, і хто хоче переконливо продемонструвати те, чого тут бракує, той ніколи не зможе знайти виразнішого прикладу. Це – феномен давнього монолітного «братства».

На війні юнак здобув неочікувану найдостойнішу бойову нагороду – свободу батьківщини. Оздоблений цим вінком, він почав мріяти про шляхетніше. Повернувшись до університету, він, задихаючись, відчув те задушливе та зіпсуте повітря, яке тяжіло над місцями університетської освіти. Раптом він переляканими широко відкритими очима вгледів під ученістю всіх видів майстерно приховане ненімецьке варварство, раптом він виявив, як його

ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ... ДОПОВІДЬ

іласні товариші, без провідництва, були залишені на поталу огидному юнацькому хитанню. І він розлютився. Він піднявся з таким самим виразом гордого обурення, з яким колись Фрідріх Шіллер міг читати «Розбійників» перед своїми товаришами; і коли він помістив на своїй п'єсі образ лева та напис «in tyranpos», то його учень уже сам був тим готовим до стрибка левом: і справді, всі «тирани» затремтіли. Так, ці обурені юнаки виглядали для полохливого та поверхового погляду не набагато інакше, ніж Шіллерові розбійники: їхні промови звучали для боязкого слухача, напевно, так, ніби Спарта і Рим були порівняно з ними жіночими монастирями. Переляк через цих обурених юнаків був значно поширенішим, аніж той, який викликали при дворах «Розбійники»: про них один німецький князь, за розповіддю Гете, колись сказав, що «Якби він був Богом і якби передбачив виникнення «Розбійників», то він би не створював світу».

Звідки ж незрозуміла сила цього страху? Адже ті обурені юнаки були найвідважнішими, найобдарованішими та найчистішими серед їхніх товаришів; вони вирізнялися великолушною безтурботністю і шляхетною простотою звичаїв у поведінці та вбранні; чудові заповіді пов'язували їх між собою задля суворої та добросовісної діловитості. Що в них могло лякати? Ніколи не вдасться з'ясувати того, чи тут обманювалися щодо цього страху або вдавали його, чи дійсно розпізнали справжнє, – проте з цього страху та з ганебного і безглузлого переслідування промовляв сильний інстинкт. Цей інстинкт нездоланною ненавистю ненавидів у братстві дві речі: насамперед, його організацію як першу спробу справжньої освітньої інституції, а тоді – дух цієї освітньої інституції, той по-чоловічому серйозний, суворий, твердий і відважний німецький дух, той збережений зловим із часів Реформації дух сина гірника, Лютера.

Подумайте ж про долю братства, коли я запитую: чи зрозумів тоді німецький університет той дух, коли навіть німецькі князі в їхній ненависті, злавалось, осягнули його? Чи обійняв він своєю рукою, відважно та рішуче, своїх найшляхетніших синів, промовивши: «Ви мусите вбити мене, перш ніж уб'єте їх»? Я чую вашу

відповідь: за нею ви можете визначити, чи є німецький університет німецькою освітньою установою.

Тоді студент здогадався, на яких глибинах мусить коренитись істинна освітня інституція, а саме: на внутрішньому оновленні та збудженні найчистіших звичаєвих сил. І це слід завжди ставити в заслугу студентові. На бойовищах він навчився того, чого найменше міг навчитись у сфері «академічної свободи»: що потрібні великі провідники та що вся освіта починається з послуху. І серед переможного тріумфування в думках про свою звільнену батьківщину він заприсягся собі залишитися німецьким. Німецьким! Тепер він навчився розуміти Таціта, тепер він осягнув категоричний імператив Канта, тепер його захоплювала мелодія ліри та меча Карла Марі фон Вебера. Ворота філософії, мистецтва і навіть давнини відчинилися перед ним – і в найбільш пам'ятному з кровопролиття, у вбивстві Коцебу, він помстився, з глибоким інстинктом і мрійливою короткозорістю, за свого єдиного, надто рано виснаженого протистоянням із тупим світом – за Шіллера, який міг стати для нього провідником, майстром, організатором і за яким він тепер сумував із такою сердечною злобою.

Адже це було прокляттям тих сповнених передчуття студентів: вони не знайшли провідників, котрих потребували. Поступово вони стали поміж самими собою невлевненими, незгуртованими, невдоволеними; нещасливі невдачі надто швидко виявили те, що серед них не вистачає генія, котрий би все заступав, – і те містерійне кровопролиття поряд із тією страшною силою виявило також і страшну небезпеку такої нестачі. Вони були позбавлені провідника – і тому вони загинули.

Тож я повторюю, друзі мої! – будь-яка освіта починається з протилежності до всього того, що тепер прославляють як академічну свободу: з послуху, з підпорядкування, з вишколу, зі слугування. І як великі провідники потребують ведених, так і ведені потребують провідників: тут в ієрархії умів панує обопільна схильність, ба навіть певний вид задалегідь визначеної гармонії. Супроти цього вічного порядку, до якого з природним тяжінням знову і знову спрямовуються речі, хоче працювати, заважаючи і

руйнуючи, саме та культура, яка сидить тепер на троні сучасності. Вона хоче знизити провідників до рівня своєї панщини або ж знищити їх: вона вистежує тих, хто потребує провідництва, коли вони шукають свого задалегідь визначеного провідника та приглушує п'янкими засобами його пошуковий інстинкт. Але коли призначені один для одного, поборюючи один одного, все-таки зустрічаються, зранені, тоді їх охоплює глибоко збуджене почуття захвату, наче при звучанні вічної гри струн, почуття, про яке я би хотів дати вам здогадатися лише з алегорії.

Чи колись ви зацікавлено спостерігали на музичній респетиції за дивними висохло-добродушними представниками людського роду, з котрих зазвичай складається німецький оркестр? Які витівки примхливої богині «форми»! Які носи та вуха, які незграбні, торохкі худорляво-кістляві рухи! Уявіть собі, що ви глухі й ніколи навіть і не марили про існування звуку та музики, і що ви змушені насолоджуватися видовищем оркестрової еволюції як суто пластичною грою акторів: ви, без перешкод ідеалізаційної дії звуку, взагалі не зможете надивуватися із середньовічно-грубої манери дерев'яної різьби цієї комічності, із цієї невинної пародії на homo sapiens.

А тепер уявіть собі повернення вашого музичного чуття, відкриття ваших вух і розмірену роботу сумлінного вистукувача тактів на чолі оркестру: тепер для вас зникає комічність тих фігур, ви чуєте, але дух нудьги, як вам здасться, передався від сумлінного вистукувача тактів його колегам. Ви бачете лише кволе, м'яке, ви чуєте лише ритмічно неточне, мелодійно буденне і тривіально відчуте. Оркестр стає для вас байлуже-невдоволеною або просто-таки відразливою масою.

Та, врешті, з допомогою окриленої фантазії помістіть посеред цієї маси генія, справжнього генія – ви відразу ж помічаєте щось неймовірне. Здасться, ніби цей геній у блискавичному переміщенні душі ввійшов у всі ці напівтваринні тіла і немов тепер із них усіх знову ж таки дивиться лише *одне* демонічне око. Слухайте тепер і дивіться: ви ніколи не зможете надивитися! Якщо тепер ви поспостерігаєте за піднесено-бурхливим або ж глибинно-тужливим ор-

кестром. якщо ви відчуєте миттєве напруження в кожному м'язі та ритмічну необхідність кожного жесту, тоді ви також відчуєте, чим є задалегідь встановлена гармонія між провідником і веденим та як в ієрархії умів усе тягнеться до організації, що мала би бути вибудована так. Моя ж алегорія вказує вам на те, що я хотів би розуміти під справжньою освітньою інституцією та чому в університеті я і близько не розпізнаю її».

1

1870

1876

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ ДО П'ЯТЬОХ НЕНАПИСАНИХ КНИГ

Назви книг:

1. Про патос істини.
2. Про майбутнє наших освітніх установ.
3. Грецька держава.
4. Про відношення Шопенгауєрової філософії до німецької культури.
5. Гомерове змагання.

Для пані Козіми Вагнер

із сердечною шанною та як
відповідь на усні й письмові
запитання з улюбленими почуттями
написано в різдвяні дні 1872 року.

Відомо, що Вагнер писав до Козіми багато листів, але ці листи були втрачені. Ці листи були знайдені в архіві Вагнера в Байройті. Ці листи були написані в різдвяні дні 1872 року. Ці листи були написані з улюбленими почуттями. Ці листи були написані як відповідь на усні й письмові запитання. Ці листи були написані з сердечною шанною.

1 ПРО ПАТОС ІСТИНИ

Передмова

Чи слава і справді є лише найласішим шматком само- закоханості? Бо ж вона пов'язана з дуже небагатьма людьми – як пожадання і, знову ж таки, в їхні найрідкісніші моменти. Це моменти раптового осяяння, коли людина владно простягає руку мовби до світового творіння, черпаючи зі себе світло та розливаючи його довкола. Тоді її пронизує щаслива впевненість, що вона це має права приховувати від нащадків те, що її так підносило та скеровувало вдалечінь, тобто висоту цього *одного* почуття, – у вічній необхідності цих рідкісних осяянь для всіх прийдешніх людина розпізнає необхідність своєї слави: людство на все майбуття потребує її. І як той момент осяяння є витяжкою та втіленням її найглибиннішої суті, так і вона як людина цього моменту вірить у власне безсмертя, коли відкидає від себе все інше, як відпадки, гниль, марнославність, дикість, тваринність або як плеоназм, віддаючи все це на поталу тлінності.

Кожне зникнення та загибель ми сприймаємо з невдоволенням, часто зі здивуванням, неначе ми пережили в ньому щось у суті своїй неможливе. Високе дерево ламається на наше невдоволення, і нас непокоїть гора, що розвалюється. Кожна новорічна ніч дозволяє нам відчути містерію суперечності буття і становлення. Але те, що миттєвість найвищої світової досконалості зникає неначе без нащадків і спадкоємців, як швидкоплинний промінь світла, найвідчутніше ображає моральну людину. Що більше, її імператив звучить так: те, що *колись* було тут, аби якомога краще відтворити поняття «людина», також мусить існувати вічно. Що великі моменти утворюють ланцюг, що вони, наче гірський хребет, пов'язують

людство впродовж тисячоліть, що найвище якоїсь минулої епохи для мене також величне та що бентежна віра прагнення слави здійснюється – це основна думка *культури*.

Від вимоги, що велике має бути вічним, розпалюється найзапекліша боротьба культури, адже все інше, ще живе, кричить: «Ні!» Звичне, мале та посереднє, заповнюючи всі закутки світу, наче важке земне повітря, дихати яким ми всі приречені, клублячись довкола великого, перешкоджаючи, сповнюючи атмосферу задушливими випарами, затуманюючи та зводячи на манівці, стає на шляху, яким велике змушене йти до безсмертя. Цей шлях веде через людські голови! Через голови жалюгідних і скороминущих істот, котрі, віддані на поталу обмеженим потребам, знову і знову виринають для тих самих потреб і з великими зусиллями на короткий час захищаються від руйнації. Вони хочуть жити, ще хоч трохи жити – хай там що. Хто міг би запідозрити серед них те важке змагання з бігу зі смолоскипами, лише завдяки якому величне продовжує жити? Та все ж знову і знову прокидаються ті поодинокі, які, дивлячись на те величне, почувуються такими натхненними, ніби людське життя є надзвичайно чудовою річчю й ніби найкращим плодом цієї рослини є знання про те, що хтось колись пройшов цим існуванням гордо та стоїчно, інший – із глибинним розумінням, третій – із милосердям, але всі вони – залишивши по собі *одне* вчення про те, що найкраще живе той, хто не шанує існування. Коли звичайна людина сприймає цей відрізок часу надто понуро-серйозно, вони на їхньому шляху до безсмертя вміли по-олімпійськи сміятися з нього чи принаймні зверхньо глумитися; часто вони сходили в могилу з іронією – адже що з них може бути поховане?

Найзухваліших лицарів серед цих шукачів слави, котрі вірять у те, що знайдуть свій герб у якомусь сузір'ї, слід шукати серед *філософів*. Їхні творіння не роблять їх залезними від «публіки», від збудження мас і тріумфальних оплесків сучасників; самотньо крокувати вулицею – ось що належить до їхньої сутності. Їхнє обдарування – найрідкісніше та, з певного погляду, найнеприродніше у природі, до того ж зневажливе та вороже навіть супроти одно-

рідних обларувань. Мури їхньої самодостатності мусять бути з діамантів, якщо вони мають залишитися незруйнованими чи непроламаними, адже все проти них: люди та природа. Їхня полорож до безсмертя важча та непрохідніша за будь-яку іншу, та все-таки ніхто, крім філософа, не може бути більш переконаним у тому, що досягне в ній своєї мети, бо він узагалі не знає, де інакше йому слід стояти, як не на широко розпростертих крилах усіх часів: адже зневага сучасного та миттєвого полягає в самому способі філософського бачення. Він володіє істиною: нехай котиться собі колесо часу, куди йому заманеться, все одно воно ніколи не зможе уникнути істини.

Про таких людей важливо знати, що вони колись жили. Ніяк не можна уявити собі нічого не вартою можливістю гордість мудрого *Геракліта*, який нехай буде нашим прикладом. Кожне прагнення до пізнання виглядає за своєю сутністю невдоволенням і невдовольовальним, а тому й ніхто, коли його не навчила історія, не захоче повірити в таку королівську самоповагу, в таку необмежену переконаність, що він є єдиним опасливленим нареченим істини. Такі люди живуть у власній Сонячній системі – там їх слід шукати. Також і Пітагор, Емпедокл ставилися до себе з надлюдською шаною, ба навіть із майже релігійним трепетом, але пута співчуття, пов'язані з великим переконанням про перехід дуц і єдність усього живого, знову вели їх до інших людей – для їхнього порятунку. Та про почуття самотності, яке пронизувало самітника ефеського храму Артеміди, можна здогадатися, лише коцюбнучи в найдикішій гірській пустці. З нього не струменіє жодного потужного почуття співчутливого збудження, жодної потреби допомагати і рятувати: він наче небесне тіло без атмосфери. Його око, полум'яно спрямоване досередини, дивиться назовні мертво та крижано, неначе лише для видимості. Довкола нього, просто у твердь його гордості, б'ють хвилі божевілля та викривленості – він із огидою відвертається від цього. Утім, і люди з чутливими грудьми уникають такої трагічної личини; у віддаленій святині серед образів богів поруч із холодно-величною архітектурою така істота може видаватися зрозумілішою. Серед людсй Геракліт як людина був неімо-

вірний, і коли бачили, що він спостерігає за грою галасливих дітей, то при цьому він у будь-якому разі думав про те, про що будь-хто зі смертних ніколи не розмірковував при такій нагоді – про гру великої світової дитини, Зевса, та про вічний жарт нищення і виникнення світу. Люди були непотрібні йому і його пізнанню – також: йому нічого не залежало на тому, що можна було би дізнатися від них і що до нього намагалися дізнатись інші мудреці. «Я шукав і досліджував самого себе», – коротко висловився він словами, якими позначався пошук оракула, – так, ніби він і ніхто інший є справжнім здійснювачем і вдосконалювачем відомого дельфійського вислову «Пізнай самого себе».

759 Але почуте від цього оракула він уважав невмирущою та вартою вічного тлумачення істиною - в сенсі, в якому невмирущими є пророчі промови Сібілли. Цього досить для найвіддаленішого покоління, навіть якщо воно витлумачує собі це лише як вислови оракула, – він же, як сам дельфійський бог, «ані не говорить, ані не приховує». Незалежно від того, чи він проголошує це «без посмішки, без прикрацання та запаху мира», чи ралше мов із «запіненими устами» – воно *мусить* проникати крізь тисячоліття в майбуття. Адже світ вічно потребує істини, тож він вічно потребує Геракліта, хоча той і не має потреби в ньому. Що *йому* до його слави! «Слава посеред смертних, котрі вічно відпливають удалину!» – як він глузливо вигукує. Це є чимось для співців і поетів, а також для тих, що до нього стали відомими як «мудрі» мужі – нехай вони ковтають найласіший кусень самозакоханості, а для нього ця страва надто пересічна. Його слава турбує людей – не його; його самозакоханістю є любов до істини, і саме ця істина говорить йому, що його потребує безсмертя людства, а не безсмертність людини Геракліта.

Істина! Мрійницька ілюзія якогось бога! А що людям до істини?!

І якою була Гераклітова «істина»!

І куди вона поділася? Розвіяний сон, стертий із гримас людей іншими снами! Вона не була першою!

Можливо, знечулений демон і не зуміє сказати про все те, що ми з гордою метафорою називаємо «історією світу», «істиною» та

«славою», нічого, крім таких слів: «У якомусь віддаленому закутку, мерехтливо в незліченних сонячних системах розбитого Всесвіту, існувала колись одна планета, на якій мудрі тварини винайшли *пізнання*. То була найпихатіша та найлицемірніша хвилинка світової історії, але все-таки – лише одна хвилинка. Після кількох подихів природи зірка застигла і мудрі тварини мусили загинути. Це сталося вчасно: адже незважаючи на те, що вони хизувалися тим, що вже багато пізнали, проте, врешті, все-таки з прикрістю збагнули, що пізнали все неправильно. Вони померли, а помираючи прокляли істину. Це був вид зневірених тварин, які винайшли пізнання».

760

Це було би також жеребом людини, якби вона була тільки златною на пізнання твариною; істина спонукала би її до відчаю та нищення – істина бути вічно приреченим на неістину. Але ж людині одній належить віра в досягну істину, в ілюзію, яка довірливо наближається. Чи ж не живе вона саме *завдяки* постійному обману? Чи ж не замовчує перед нею природа переважну більшість, ба навіть найближче, наприклад, її власне тіло, про яке вона має тільки ігноранське «усвідомлення»? Вона замкнена в цьому усвідомленні, а природа викинула ключа геть. О фатальна цікавосте філософа, котрий прагне бодай раз визирнути крізь щілину з кімнати свілості! Можливо, тоді він здогадується, що людина ґрунтується на хтивому, ненаситному, огидному, безжалісному, вбивчому, зависнувши у байлужості свого незнання у снах, ніби на спині тигра.

«Нехай вона собі висить», – вигукує *мистецтво*. «Розбудіть її!» – кричить філософ, охоплений патосом істини. Але тоді він сам, коли, як йому здається, термосить сплячого, ще глибше занурюється в магічну дрімоту – можливо, тоді він снить про «ідеї» або ж про безсмертя. Мистецтво могутніше за пізнання, адже *вони* бажає життя, а пізнання як останньої мети досягає нищення.

2 ДУМКИ ПРО МАЙБУТНЄ НАШИХ ОСВІТНІХ УСТАНОВ

Передмова

Читач, від котрого я чогось очікую, мусить мати три риси: він повинен бути спокійним і читати без поспіху, він не має постійно вставляти себе та свою «освіту», і, нарешті, він не повинен наприкінці як результату очікувати, наприклад, нових таблиць. Я не обіцяю таблиць і нових навчальних планів для гімназій та інших шкіл, що більше, в мене викликає подив надмогуття природи тих, хто здатний пройти весь шлях, із глибини емпірії аж до висоти справжніх культурних проблем, і знову вниз – до низин найсухіших регламентів і найвитонченіших таблиць; і, вдовольняючись тим, коли я, захеканий, здіймуся на доволі високу гору і зможу милуватися вільнішим поглядом, саме в цій книзі я ніколи не зможу вдовольнити друзів таблиць. Я ж бачу наближення часу, в якому серйозні люди, на службі в цілком оновленої та очищеної освіті й у спільній праці, знову стануть законодавцями щоденного виховання – виховання для тієї освіти; імовірно, вони тоді знову муситимуть складати таблиці – але який далекий той час! І що мусить відбутись у міжчассі! Можливо, між ним і сьогодніем лежить знищення гімназії, можливо, навіть знищення університету або принаймні таке тотальне перетворення щойно названих освітніх установ, що їхні старі таблиці виглядатимуть для пізніших очей, як залишки з часу будівель на палях.

Книга призначена для спокійних читачів, для людей, котрих іще не затягнув вир запаморочливого поспіху нашої епохи і котрі іще не відчули ідолопоклонницького вдоволення від кидання себе під її колеса, тобто для людей, котрі не можуть звикнути оцінюва-

ти вартість кожної речі за заощадженим чи втраченим часом – отож, для небагатьох людей! Але це ті, котрі «мають іще час»; їм іще дозволено, не червоніючи перед собою, відбирати й віднаходити найплідніші та найпотужніші моменти свого дня, щоби розмірковувати про майбутнє нашої освіти, вони мають право самі вірити в те, що дожили до вечора досить корисно та гідно, а саме: в *meditatio generis futuri*. Така людина ще не розівчилася думати: коли вона читає, то ще володіє таємницею читання між рядками, так, вона влаштована настільки марнотратно, що ще навіть і розмірковує про прочитане, можливо, тривалий час після того, як відклала книгу з рук. І не для того, щоби написати рецензію чи ще одну книгу, а просто так, аби розмірковувати! Легковажний марнотратник! Ти є моїм читачем, адже ти будеш достатньо спокійний для того, щоби разом із автором вирушити в довгу путь, мети якої він не може бачити, в мету якої він мусить щиро вірити, щоби пізніше, можливо, далеке покоління бачило очима те, що ми намацуємо наосліп, ведені лише інстинктом. Коли ж читач уважав би, що досить лише одного поспішного стрибка, весело-нерозважливого вчинку, коли він, наприклад, із новою запровадженою державною організацією сподівається досягнути найсуттєвішого, то ми мусимо боятися, що він не зрозумів ані автора, ні справжньої проблеми.

763

Урешті, третя й найважливіша вимога: він у жодному разі, на лад модерної людини, не має права невпинно вставляти себе та свою «освіту», немовби він відтак володіє мірилом усіх речей. Ми бажемо, нехай він буде настільки освіченим, аби досить низько, ба навіть зневажливо думати про власну освіту; тоді він би мав із найбільшою довірою дотримуватися керівництва автора, котрий міг наважитися так говорити до нього лише саме з незнання та знання про незнання. Адже порівняно з іншими він не хоче претендувати ні на що інше, крім сильно запаленого чуття специфіки нашого сучасного варварства, того, що вирізняє нас як варварів дев'ятнадцятого століття на тлі варварів інших часів. Тепер, із цією книгою в руках, він шукає невгамовно гнаних по-дібним чуттям. Відгукніться, окремі, в чие існування я вірю! Ви самовіддані, пере-

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

носите страждання від зіпсутості німецького духа на самих собі, ви споглядальні, чие око неспроможне поспішно ковзати з однієї поверхні до іншої! Ви високодумні, котрих Арістотель вихваляє, що ви нерішуче та бездіяльно крокуєте життям за винятком тих випадків, коли вас вимагають велика честь і велике творіння! Вас я закликаю! Тільки не ховайтеся цього разу в печеру вашої відстороненості й вашої недовіри. Подумайте: ця книга призначена бути вашим гарольдом. І коли ви самі з'явитесь на полі бою у ваших власних обладунках, хто тоді ще захоче озиратися за гарольдом, котрий вас закликав?

3 ГРЕЦЬКА ДЕРЖАВА

764

Передмова

Ми, новітні, переважаємо греків на два поняття, які, наче засіб утіхи, падаються світові, що поводитьися цілком по-рабськи і при цьому боязко уникає слова «раб»: ми говоримо про «гідність людини» та «гідність праці». Усе мучиться, щоби жалюгідно нидіти жалюгідним життям; ця жахлива потреба змушує до виснажливої праці, якою лише спокушена «волею» людина чи, правильніше, людський інтелект іноді зачудовується як чимось сповненим гідності. Але для того, щоби праця мала претензію на шанобливий титул, необхідно передусім, аби саме існування, задля якого вона є лише сповненим мук засобом, мало трохи більше гідності й вартості, ніж те, яким воно видавалося дотепер серйозним філософіям і релігіям. Що інше ми змогли би віднайти в необхідності праці всіх тих мільйонів, як не прагнення існувати май там що – таке саме потужне прагнення, через яке слабкі рослини впливаються корінням у голе каміння!

З цієї страхітливої екзистенційної боротьби можуть виринути лише окремі, котрі відразу ж займуться шляхетними ілюзорними образами мистецької культури, щоби тільки не дійти до практичного песимізму, від якого природа гідливо відвертається як од справжньої неприроди. У новітньому світі, який порівняно з грецьким творить переважно лише аномальності й кентаврів, у якому окрема людина, рівно ж як і казкова істота у вступі до Горатієвої «Поетики», складається з барвистих клаптиків, – в одній і тій самій людині часто водночас проявляються жадоба екзистенційної боротьби та мистецька потреба: з цього неприродного злиття виникла необхідність виправдати перед мистецькою потребою й ос-

764

вятити ту першу жадобу. Тому-то й вірять у «гідність людини» та «гідність праці».

Греки не потребують таких понять-галюцинацій: вони зі страхітливою відкритістю говорять про те, що праця є ганьбою, а прихована й рідше виказувана, втім, скрізь жива мудрість додає, що й людська істота є ганебним і жалюгідним нічим, «сном тіні». Праця – ганьба, адже існування не має жодної власної вартості. Але коли саме це існування починає сяяти у звабливих прикрасах мистецьких ілюзій і тепер, здавалося би, справді має власну вартість, то також і тоді залишається чинним вислів, що праця є ганьбою, а саме: у чутті неможливості того, що людина, котра бореться за голе виживання, могла би бути *митцем*. У новітній час загальні уявлення визначає не спрага мистецтва людина, а раб: він за своєю природою змушений усі власні відносини називати оманливими іменами, щоби могли жити. Такі фантоми, як-от гідність людини, гідність праці, є вбогими витворами рабства, яке ховається само від себе. Злощасний час, у якому раб потребує таких понять, у якому його спонукають до роздумів про самого себе та про те, що поза ним! Злощасні звабники, котрі знищили невинний стан рабів плодом із дерева пізнання! Тепер же він мусить виживати день у день із допомогою таких прозорих обманів, які в позірному «рівноправ'ї всіх» або в так званих «основних правах людини», людини як такої, або в «гідності праці» може розпізнати кожен, хто дивиться глибше. Адже він не повинен зрозуміти, на якій сходинці та на якій висоті шойно приблизно можна говорити про «гідність», а саме там, де індивід повністю виходить поза себе й уже не мусить нічого засвідчувати і працювати на службі продовження свого індивідуального життя.

Але навіть і на цій висоті «праці» греків подекуди охоплює почуття, подібне на сором. Якось Плутарх сказав із давньогрецьким інстинктом, що жодний юнак шляхетного походження, коли бачить Зевса в Пізі, не матиме потреби самому бути Філієм, або коли він бачить Геру в Аргосі – стати Поліклетом; і так само мало він багатиме бути Анакреоном, Філетом чи Архілохом, як би йому не подобалися їхні вірші. Мистецька творчість підпадає для греків під

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ. ГРЕЦЬКА ДЕРЖАВА

нешановане поняття праці так само, як і кожне нікчемне ремесло. Та коли в ньому діє примусова сила мистецького поривання, тоді він *мусть* творити й віддаватися тій необхідності праці. І як батько зачудовується красою та обдаруванням своєї дитини, а про акт виникнення думає зі сором'язливістю, так почував себе і грек. Словенне задоволення зачудування прекрасним не засліплювало його щодо становлення, яке видалося йому, як і все становлення у природі, величезною потребою, прощтовхуванням в існування. Таке саме почуття, з яким процес зачаття розглядається як щось варте сором'язливого приховування – хоч у ньому людина слугує вищій за індивідуальне виживання меті, – огортало також і виникнення великих мистецьких творінь, незважаючи на те, що через них інавгурується вища форма існування, як і через той акт – нове покоління. Відтак *сором*, здається, з'являється там, де людина є лише знаряддям нескінченно більших волевиявів, аніж вона може уявляти себе в окремій постаті індивіда.

767

Тепер ми маємо загальне поняття, що під нього можна підвести почуття, які мали греки стосовно праці та рабства. Обидві ці речі вони вважали необхідною ганьбою, за яку *соромно*, ганьбою та необхідністю водночас. У цьому почутті сорому приховане несвідоме знання того, що справжня мета *потребус* цих передумов, але що в цій *потребі* криється жаске та хиже сфінксової природи, яка у прославлянні по-мистецьки вільного культурного життя так гарно випростує своє жіноче тіло. Освіта, яка переважно і є справжньою мистецькою потребою, стоїть на страхітливому ґрунті, який дає себе розпізнати у тьмяному почутті сорому. Щоби для розвитку мистецтва існувало широке, глибоке та плідне підґрунтя, переважна більшість людей *мусть* бути по-рабськи підкореною на службі меншості, *понад* міру індивідуальної потреби – на службі життєвої необхідності. Їхнім коштом, завдяки надмірній праці, тої превілейованій клас *мусть* звільнитися від екзистенційної боротьби, щоби створити і задовольнити новий світ потреб.

Відповідно до цього ми *мусямо* наважитися прийняти як необхідну істину те, що *до сутності культури належить рабство*, – проге, звичайно, істину, яка не залишає жодного сумніву щодо абсолют-

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

ної вартості існування. Вона є шулікою, який розриває печінку прометеївському покровителеві мистецтва. Злиденність людей, котрі жалюгідно існують, мусить іще посилитись, аби для невеликої кількості олімпійських людей уможливити створення мистецького світу. Тут лежить джерело тієї люті, яку плекають комуністи і соціалісти, а також їхні блідіші нащадки – біла раса «лібералів» усіх часів – супроти мистецтв, а також супроти класичної давнини. Якби культура і справді залежала від свавілля якогось народу, якби тут не панували неунікні сили, що є законом і перепорою для окремого, то зневажання культури, прославляння вбогості духу, іконоборче нищення мистецьких претензій були би чимось більшим, аніж повстанням пригніченої маси проти трутненодібних окремих, – то був би крик співчуття, який розвалив би мури культури; прагнення до справедливості, до рівномірності страждання розмили б усі інші уявлення. І справді, подекуди надмірний рівень співчуття на короткий час проламав усі греблі культурного життя; з першими променями християнства з'явилася веселка співчутливої любові та миру, й під нею народився її найкращий плід – Євангеліє від Йоана. Утім, існують також приклади того, як могутні релігії впродовж тривалих періодів заморожують певний рівень культури та невблаганно обтинають серпом усе, що хоче ще й далі могутньо розростатись. Адже не можна забувати одного: така сама жорстокість, яку ми знайшли в сутності кожної культури, лежить і в сутності кожної могутньої релігії та й узагалі у природі *влади*, яка завжди є злою; тож нам однаково добре стане зрозумілим і те, коли якась культура з кличем свободи або принаймні справедливості розбиватиме надто високий бастион релігійних претензій. Те, що в цій жахливій констеляції речей хоче жити, тобто мусить жити, є в основі його сутності відображенням праболю та прасуперечності, а відтак наш зір, цей «мирський і земний орган», мусить убачати в ньому ненаситну жадобу до існування та вічну самосуперечність у формі часу як *становлення*. Кожна мить пожирає попередню, кожне народження є смертю незчисленних істот: зачаття, життя і морд – одне і те ж. Тому-то ми також можемо порівняти чудову культуру із закривавленим

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ. ГРЕЦЬКА ДЕРЖАВА

звитяжцем, котрий під час тріумфального походу тягне за собою прикутих до свого воза звитяжених, як рабів: якась милосердна сила засліпила їхні очі так, що вони, майже розчавлені під колесами воза, все таки ще вигукують: «Гідність праці! Гідність людини!» Розкішна культура, ця Клеопатра, знову і знову кидає найбезцінніші перли до свого золотого келиха, – ці перли є слізьми співчуття рабам і рабській нужденності. З розніженості новітніх людей постали жадливі соціальні біди сучасності, а не зі справжнього та глибокого милосердя до тієї нужденності; і якщо на правду було б істинним те, що греки загинули від рабства, то ще певнішим – те, що ми загинемо від *нестачі* рабства. Воно, як виглядає, анітрохи не було огидним чи вартим осуду, як для раннього християнства, так і для германства. Як надихаючи діє на нас спостереження за середньовічними підданими з внутрішньо сильними і тонкими правничими та звичаєвими настановами щодо вищих, із глибокосенсовним обгородженням власного вузького існування – як надихаючи і з яким докором!

Хто тепер без суму не може розмірковувати про конфігурацію суспільства, хто навчився розуміти його як невпинне, сповнене болем народження тієї невідсудної культурної людини, на службі в котрій мусить виснажуватись усе інше, того вже не введе в оману той облудний блиск, яким оточила новітня людина виникнення та значення держави. Бо ж чим може бути для нас держава, як не засобом, із допомогою якого слід привести в дію той раніше змальований суспільний процес і забезпечити його безперешкодне тривання. Яким би сильним не був потяг до говариськості в окремих людей, але тільки сталева скоба держави злітовує більші маси настільки, щоби *мусив* відбутися той хімічний розпад суспільства з його пірамідоподібною будовою. Але яке походження тієї неочікуваної мощі держави, мета якої далеко поза розумінням і егоїзмом окремого? Як *виник* раб, сліпий кріт культури? Греки показали нам це в їхньому міжнародно-правовому інстинкті, який навіть у найзрілішій повноті їх звичаєвості й людяності не припиняв вигукувати сталевими вустами такі слова: «Переможцеві належить переможений, із дружиною та дитиною, майном і кров'ю. Сила лас

найперше *право*, і не існує жодного права, яке в основі своїй не було би зазіханням, узурпацією, насильницьким учинком».

Тут ми знову ж таки бачимо, з якою безжалісною впертістю природа, щоби дійти до суспільства, кує для себе жорстоке знаряддя держави, а саме: того *завойовника* зі сталеву рукою, котрий є нічим іншим, як об'єктивацією означеного інстинкту. В незмірній величії та моці таких завойовників спостерігач бачить те, що вони є лише засобом наміру, який у них хоч і проявляється, та все-таки від них же приховується. З них неначе виходить магічна воля: так загадково швидко приєднуються до них слабші сили, так чудово вони зливаються при раптовому розростанні тієї лавини насилля під чарами того творчого осердя, до нечуваної до тих пір сутнісної спорідненості.

Коли ж ми побачимо, як мало піддані незабаром починають турбуватися про жахливе походження держави, так що насправді про жоден вид подій історія не розповідає нам гірше, як про те, як відбулися ті раптові, насильницькі, криваві та принаймні в *одному* пункті непоясненні узурпації; коли – понад те – серця, заворожені магією виникнення держави, мимоволі підносяться передчуттям невидимо-глибокого наміру там, де розум, що обраховує, спроможний утледіти лише додавання сил: коли тепер навіть держава пристрасно здається метою і вершиною самопожертв і обов'язків індивіда – то з усього цього промовляє неймовірна необхідність держави, без якої природі не властяться дійти через суспільство до свого звільнення у видимості, в дзеркалі генія. Яких лише пізнань не долає інстинктивне прагнення до держави! Ми мали би думати, що істота, котра зазирає у виникнення держави, надалі шукатиме свого порятунку в боязкому віддаленні від неї, і де тільки ми не бачимо пам'ятників її виникнення: спустошені країни, зруйновані міста, зличавілих людей, усеохопну ненависть народів?! Для більшості держава від самого ганебного народження є постійним джерелом злиднів, періодично знову і знову відтворюваним ненажерним полум'ям людського роду, та все ж – звуком, при якому ми забуваємо про самих себе, бойовим кличем, що запалює до незліченних, на правду героїчних учинків, можливо – найвищим і

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ. ГРЕЦЬКА ДЕРЖАВА

найшанованішим предметом для сліпої та егоїстичної маси, яка тільки в жахливі моменти державного життя несе на обличчі дивний вираз величі!

Але греків, із огляду на неповторну сонячну висоту їхнього мистецтва, ми мусимо конструювати для себе вже а ргіогі як «саму по собі політичну людину»; і справді, історія не знає жодного іншого прикладу такого жахливого звільнення політичного пориву, такого безоглядного жертвування всіма іншими інтересами на службі цього державницького інстинкту, – таким самим титулом хіба що можна було би, порівнюючи та з подібних причин, нагородити людей Ренесансу в Італії. Той порив у греків такий надмірно заряджений, що він знову і знову починає лютувати супроти самого себе й утискається зубами у власну плоть. Ця кривава ревнивість міста до міста, партії до партії, ця вбивча хіть тих малих воєн, тигроподібний тріумф на трупі вбитого ворога, коротко – все це неослабне відтворення тих троянських сцен боротьби та жаху, *radice*-но зануреним у видіння яких як справжній еллін стоїть перед нами Гомер, – на що вказує це наївне варварство грецької держави, де воно знаходить своє виправдання перед суддівським кріслом вічної справедливості? Гордо та спокійно виступає перед ним держава, і вона веде за руку чудову квітучу жону – грецьку суспільність. Задля цієї Гелени вона вела ті війни, – який сивобородий суддя мав би тут право на осуд?

772

При цьому таємничому зв'язку, який ми відчуваємо тут між державою та мистецтвом, політичною хіттю і мистецьким зачаттям, полем битви та мистецьким творінням, під державою, як уже було сказано, ми розуміємо лише сталеву скобу, яка примушує суспільний процес, – що ж, коли ж без держави, в цій природній *bellum omnium contra omnes*, суспільство взагалі не може значною мірою та поза цариною сім'ї пустити коріння? Тепер, після повсюдного утворення держав, той порив *bellum omnium contra omnes* час од часу концентрується в жахливі воєнні хмари народів і неначе розряджається в рідкісних, але тим сильніших буремних ударах і блискавицях. Але в перервах суспільство таки має час, аби під впливом зверненої всередину об'єднаної дії тієї *bellum* повсюдно розроста-

тися та зеленіти і, щойно настануть тепліші дні, дати прорости осяйним квітам тенія.

Перед обличчям політичного світу едлінів я не хочу приховувати того, в яких проявах сучасності розпізнаю небезпечні, однаково загрозливі для мистецтва та суспільства погіршення політичної сфери. Якби існували люди, котрі завдяки самому народженню були би поставлені ніби поза народним і державницьким інстинктом, котрі цим самим могли би визнавати чинність держави лише тією мірою, якою вони вважали би її корисною для себе, то вони обов'язково мали би визнати за остаточну державну мету якомога менше порушуване співіснування великих політичних спільнот, де їм, перед усіма та без обмежень, було би дозволено здійснювати власні наміри. З цим уявленням у голові вони підтримували би політику, яка давала би найбільшу безпеку тим намірам, – при тому, що неможливо уявити собі, щоби вони всупереч власним намірам, наприклад керовані несвідомим інстинктом, принесли би себе в жертву державній тенденції: неможливо уявити, бо їм бракує саме того інстинкту. Всі інші громадяни держави перебувають у темряві щодо того, що є наміром природи з її державним інстинктом, і сліпо йдуть за цим. Лише ті, хто перебуває поза цим інстинктом, знають, чого саме вони хочуть від держави та що держава має їм забезпечити. Ось чому практично неunikним є те, що такі люди здобувають великий вплив на державу: бо вони можуть розглядати її як *засіб*, тоді як усі інші під владою тих неусвідомлених намірів держави – лише засоби державної мети. Щоби тепер із допомогою держави як засобу досягнути найбільшого сприяння своїй корисливій меті, передусім, потрібно, щоби держава, врешті, повністю звільнилася від тих жахливих непередбачуваних воєнних конвульсій і її можна було би раціонально використовувати. І для цього вони, свідомо настільки, наскільки це лише можливо, прагнуть до стану, в якому війна неможлива. А для цього насамперед треба, по можливості, обтягти і послабити незвичайні політичні поривання та через створення великих *рівносильних* державних тіл і взаємного їх убезпечення якнайбільше унеможливити позитивні результати загарбницької війни, а відтак війни взагалі; з іншого

боку, вони також намагаються позбавити окремих можновладців права приймати рішення в питаннях війни та миру, шоби, понад те, могли апелювати до егоїзму маси чи її представників. Для цього їм знову ж таки необхідно поступово знищити монархічні інстинкти народів. Виходячи з цієї мсти, вони повсюдно поширюють ліберально-оптимістичний світогляд, коріння якого – у вченнях французького Просвітництва та революції, тобто в цілком не германській, істинно романській, цласкій і неметафізичній філософії. Я не можу не помітити в панівному нині національному русі й одночасному поширенні загального права голосу насамперед впливів *страху війни*, ба навіть не вгледіти на задньому плані цього руху тих справлі переляканих, на правду інтернаціональних, позбавлених батьківщини грошових поселенців, котрі при природній відсутності в них державного інстинкту навчилися зловживати політикою як засобом біржі, а державою та суспільством як апаратом їхнього власного збагачення. Єдиним засобом протидії відхиленню державної тенденції у бік грошової, відхиленню, якого можна очікувати з їхнього боку, є війна і ще раз війна. При її початку стає принаймні зрозуміло, що держава не заснована на страхі перед демоном війни як захисна установа егоїстичних одиниць, а що вона в любові до батьківщини та правителя породжує зі себе етичний злет, який указує на значно вище призначення. Тож коли небезпечною характеристикою політичного сьогоднішнього я називаю використання революційної думки на службі в корисливій бездержавній грошовій аристократії, коли неймовірно поширення ліберального оптимізму я розумію водночас як результат модерної грошової економії, що потрапила в дивні руки, та бачу, як усе зло суспільних станів разом із неуникним занепадом мистецтв виростає з того кореня або ж зростається з ним, то ви повинні вибачити мені, якщо іноді я затягую неан на честь війни. Могорощо звучить її срібний лук, і хоча вона надходить наче піч, усе-таки вона є Аполлоном, тим справжнім богом освячення й очищення держави. Та спершу, як сказано на початку «Іліади», вона спрямовує стрілу в мулів і собак. Потому вона цілить у самих людей, і скрізь палахкотять багаття з трупами. Тому слід сказати, що війна необхідна для дер-

жави так само, як раб для суспільства, – і хто міг би уникнути цього знання, щиро занитуючи себе про основи цедосяжної довершеності грецького мистецтва?

775 Хто розгляне війну та її уніформовану можливість, *солдатський стан*, із огляду на дотепер змальовану сутність держави, той мусить дійти до розуміння, що через війну й у солдатському стані перед нашими очима постає образ, ба навіть, можливо, і *праобраз держави*. Тут ми бачимо як найзагальніший вплив воєнної тенденції негайне розділення та розчленування хаотичної маси на *військові касти*, з яких пірамідоподібно на найширшому – рабоподібному найнижчому – прошарку здійсмається споруда «войовничого суспільства». Несвідома мета цілого руху заганяє кожного окремого під своє ярмо і навіть у гетерогенних натурах викликає неначе хімічне перетворення їхніх якостей, аж поки вони не досягнуть сутнісної спорідненості з тією метою. У вищих кастах уже більше відчутно, про що, власне, йдеться при цьому внутрішньому процесі, а саме: про створення *військового генія*, якого ми розпізнали як первісного засновника держави. У деяких державах, наприклад у Лікурговій Конституції Спарти, можна виразно побачити відбиток тієї основної ідеї держави – створення військового генія. Уявімо собі тепер військову прадержаву в її найжвавішій рухливості, в її справжній «праці» й усю техніку війни, – тоді ми не зможемо не скоригувати постягувані нами звідусіль поняття про «гідність людини» та «гідність праці» запитанням про те, чи з працею, метою якої є знищення «сповненої гідності» людини, чи також і з людиною, на котру покладається та «сповнена гідності праця», узгоджується поняття гідності, чи, можливо, в цьому войовничому завданні держави ті поняття обопільно скасовуються як взаємно суперечливі. Я би гадав, що войовнича людина є *засобом* військового генія, а її праця є, знову-таки, тим самим засобом того ж генія; і 776 її не як абсолютній людині та не генієві, а їй як засобу генія (він також може обрати своє знищення як засіб войовничого мистецького творіння) випадає певний рівень гідності, а саме: гідності *бути піднесеною до рівня засобу генія*. Утім, те, що тут було показано на одиничному прикладі, чинне й у найзагальнішому сенсі: кожна

людина з усією її діяльністю має рівно стільки гідності, наскільки вона, свідомо чи несвідомо, є знаряддям генія; звідси відразу ж можна зробити висновок про етичний наслідок того, що «людина в собі», абсолютна людина, не має ні гідності, ні прав, ані обов'язків: лише як цілком предистигнута істота на службі в несвідомленій меті людина може виправдати свою екзистенцію.

Ідеальна держава Платона є, згідно з цим баченням, іще чимось більшим, аніж вважають навіть найпалкіші з-поміж його шанувальників, не згадуючи навіть про усміхнено-зверну міну, з якою наші «історично» освічені полюбляють відхиляти такий шлід давнини. Справжня мета держави – олімпійська екзистенція та постійно оновлюване зачаття і приготування генія, щодо котрого всі інші є лише знаряддями, допоміжними уможливленвальними засобами, – віднайдена тут завдяки постичній інтуїції та виразно окреслена. Платон наскрізно бачив жахливо спустошену герму тодішнього державного життя, все ще відчуваючи щось божественне в її нутрі. Він вірив у те, що можливо виїняти цей божий образ і що злісний і по-варварському викривлений зовнішній бік не належить до сутності держави: весь запал і піднесеність його політичної пристрасті були кинуті на ту віру, на те бажання – й він сам згорів од того жару. Те, що він у своїй досконалій державі на саму верхівку поставив не генія в його загальному сенсі, а лише генія мудрості та знання і що геніальних митців він узагалі вилучив зі своєї держави, було неunikненим наслідком сократичного розуміння мистецтва, яке Платон зробив своїм у боротьбі проти самого себе. Ця зовнішня та майже випадкова прогалина не має завадити нам побачити в загальній концепції Платонової держави чудесно-величній ієрогліф глибокосенсовного та вічно витлумачуваного *потаямного вчення про зв'язок між державою і генієм*, – те, що ми, на нашу думку, збагнули про ці потаямні письмена, ми й розповіли в цій передмові.

777

4 ВІДНОШЕННЯ ШОПЕНГАУЕРОВОЇ ФІЛОСОФІЇ ДО НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Передмова

Улюбій мерзкій Німеччині освіта лежить тепер на вулицях такою занепалою, задрість до всього великого панує так безсоромно, а повсюдний гамір тих, хто біжить до «щастя», лунає так оглушливо, що потрібно мати сильну віру, майже в сенсі *credo quia absurdum est*, аби тут іще таки сподіватися на майбутню культуру, а передусім змогти – публічно навчаючи протилежного до «публічно розмірковуючої» преси – для неї працювати. У кого на серці лежить безсмертна турбота про народ, ті мусять рішуче звільнитися від натиску вражень із боку того, що саме тепер вважається сучасним і вартісним та владати, ніби вони зараховують усе це до байдужих речей. Вони мусять це владати, тому що хочуть мислити і тому що огидний вигляд і заплутаний, можливо, навіть змішаний зі звуками сурми вішеькової слави галає перешкоджає їхньому мисленню, та насамперед тому, що вони хочуть *віршити* в німецьке, але разом із цією вірою втратили би свою силу. Не докоряйте цим віруючим, коли вони з дуже великої відстані та згоридивляться на їхню обіцяну землю! Вони бояться досвіду, на який наражається доброзичливий іноземець, коли він тепер живе серед німців і мусить дивуватися, наскільки мало німецьке життя відновідає тим великим творінням і вчинкам індивідів, які він у його доброзичливості навчився вшановувати як щось справді німецьке. Де німець не може піднестися до величного, там він справляє менш ніж пересічне враження. Навіть славнозвісна німецька наука, в якій цілий ряд найкорисніших домашніх і родинних чеснот – вірність,

самообмеження, старанність, скромність, чистота – виглядає ви-несеним на свіже повітря та немовби преображеним, усе-таки аж ніяк не є результатом цих чеснот; при близькому розгляді цієї мотив, що спонукає до несамообмеженого пізнання, виглядає в Німеччині подібним радше на ваду, дефект, прогалину, ніж на надмір сил, – майже як наслідок жалюгідного, безформного, неживого життя і навіть як утєча від моральної ницості й люті, які панують над німцем без таких висновків і незважаючи на науку, ба навіть у науці проявляються ще частіше. Німці розуміються на обмеженості – в житті, пізнанні та судженні – як справжні віртуози філістерського: якщо хтось захоче підняти їх до піднесеного, вони стають важкими, як свинець, і такими свинцевими гирями вони висять на своїх напrawdę великих, аби стягувати їх із етеру до себе та до своєї жалюгідної нужденності. Можливо, ця філістерська добродушність є лише виродженням справжньої німецької чесноти – глибинного занурення в окреме, мале, близьке й у містерії індивіда, – проте ця запліснявіла чеснота тепер гірша за очевидну ваду; особливо відколи ми навіть радісно, від усього серця, усвідомили цю рису – аж до літературного самопрославлення. Тепер «освічені» серед, як відомо, таких культурних німців і «філістери» серед, як відомо, таких некультурних німців, потискають собі публічно руки та домовляються між собою про те, як відтепер слід писати, поетизувати, малювати, музикувати і навіть філософувати, ба навіть керувати, щоби не бути далеким від «освіти» одного і не підійти надто близько до «добродушності» іншого. Тепер це називається «німецькою культурою сьогодення»; причому залишається тільки довідатися, за якою ознакою можна розпізнати того освіченого, адже ми знаємо, що нині його молочний брат, німецький філістер, без сорому, наче після втраченої цноти, сам показує себе таким усьому світу.

780

Освічений тепер є передусім *історично* освіченим: завдяки своїй історичній свідомості він рятується від піднесеного; що влається філістерові завдяки його «добродушності». Уже не ентузіазм, який збуджує історія, – як міг би гадати Гете – а саме притушення всього ентузіазму є тепер метою цих шанувальників ні адмігати,

коли вони намагаються зрозуміти все історично; до них слід було би вигукнути: «Ви блазні всіх століть! Історія робитиме перед вами лише ті зізнання, яких ви гідні! Світ у всі часи був сповнений тривіальності й нищості – вашій історичній хтивості відкриваються саме вони і лише вони. Можете тисячами накидатися на якусь епоху – після цього ви, як і раніше, страждатимете від голоду та вихвалятиметеся своїм виголодуваним здоров'ям. *Plani ipsam quam iactant sanitatem non firmitate sed ieiunio consequuntur* [Dial. de orator., 25]. Усе суттєве історія не захотіла вам сказати, а тільки глумливо та невидимо стояла поряд із вами, втискаючи в руку одному державну акцію, другому – доповідь послів, ще іншому – число року, чи етимологію, чи прагматичну павутину. Невже ви і справді вірите, що можете вираховувати історію, як приклад на додавання, і не-
781 вже ви вважаєте ваш пересічний розум і вашу математичну освіту достатніми для цього? Як неприємно для вас, напевно, чути те, що інші розповідають про ті речі, з найвідоміших епох, яких ви ніколи й нізачо не осягнете!»

Коли тепер до цієї позбавленої захвату освіти, яка називає себе історичною, та до філістерства, ворожого та підбурювального супроти всього великого, долучиться ще і те третє, брутальне та схвильоване товариство – тих, котрі біжать до «щастя», – то *in summa* вийдуть такої безладний галас і така костоломна штовханина, що мислитель із затуленими вухами та зав'язаними очима влікатиме в найсамотнішу пустку – туди, де він матиме право бачити те, чого ті ніколи не побачать, де він муситиме чути те, що лунає до нього з усіх глибин природи та від зірок. Тут він радиться з великими проблемами, які долинають до нього та голоси яких, звичайно, звучать як недобродушно-жахливо, так і неісторично-вічно. М'якотілий утікає від їхнього холодного подиху, а вираховувач пробігає крізь них, навіть не відчуваючи. Та найгірше ведеться з ними «освіченому», котрий іноді -- на свій лад – завлає собі серйозних клопотів із ними. Для нього ці привиди перетворюються на понятійні павутини та порожнисті звукові фігури. Хапаючи їх, він вважає, що тримає філософію, шукаючи їх, він кружляє довкола так званої історії філософії, а коли він, урешті, поназбирає цілу

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ. ВІДНОШЕННЯ ШОПЕНГАУЕРА

хмару таких абстракцій і шаблонів та вибудує з них вежу, то може трапитись так, що на його шляху зустрінеться справжній філософ і здухне все це. Сама розпачлива неприємність із того, як «освічений» займається філософією, хоча йому час від часу і здасться, мовби неможливий зв'язок філософії з тим, що нині хизується як «німецька освіта», став імовірним! Якась роздвоєна істота забавляється та кокетує з обома сферами і повністю, як там, так і тут, заплутує фантазію. А тим часом німцям, якщо вони не хочуть дозволити себе заплутати, треба дати *одну* пораду. Нехай при всьому, що вони тепер називають освітою, запитають себе: чи *це* є та очікувана німецька культура, така серйозна і творча, така рятівна для німецького духу, така очисна для німецьких чеснот, що її єдиний філософ у цьому столітті, *Артур Шопенгауер*, мав би визнати? 282

Тут ви маєте філософа – тепер шукайте відповідну для нього культуру! І якби ви могли передчутти, що то мала би бути за культура, яка відповідала би такому філософові, то в цьому передчутті ви б уже *винесли вирок* усій вашій освіті й самим собі!

783

5 ГОМЕРОВЕ ЗМАГАННЯ

Передмова

Коли говорять про *гуманність*, то за основу беруть уявлення, що це може бути тим, що *відділяє* та *відрізняє* людину від природи. Але насправді такого розрізнення не існує: «природні» та названі власне «людськими» риси нероздільно поєднані. Людина, в її найвищих та найшляхетніших здатностях, є цілком природною і несе в собі моторошний подвійний характер природи. Її жадливі й ті, які вважають целюдяними, здатності – це, можливо, навіть плідючий ґрунт, виключно на якому може вирости вся гуманність, її порухи, вчинки і творіння.

Так, греки, найгуманніші люди давнього часу, мали риси жорстокості, щось від тигрячого бажання нищення, – риси, які дуже помітні навіть у збільшеному до гротескного віддзеркаленні еліна, в Александрі Великому, та які в усій їхній історії, рівно ж як і в їхній мітології, мусять викликати в нас – тих, що виходять на зустріч із ними з м'якотілим поняттям модерної гуманності – страх. Коли Александр наказує прохромити стопи Батісові, відважному захисникові Гази, та прив'язує його живе тіло до своєї колісниці, щоби проволочки його під глузування своїх солдат, то це карикатура – що викликає огиду – на Ахілла, який подібно знущається вночі з трупа Гектора, – проте навіть ця риса має для нас щось образливе та навіть жах. Тут ми зазираємо у безодні ненависті. З таким самим почуттям ми стоїмо перед взаємним роздиранням двох грецьких партій, наприклад, під час коркирської революції. Коли переможць у боротьбі міст, згідно з воєнним *правом*, страчує все чоловіче населення, а жінок і дітей продас в рабство, то в санкції такого права ми бачимо, що грек

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ. ГОМЕРОВЕ ЗМАГАННЯ

вважав серйозною необхідністю повний вплив своєї ненависті; в такі моменти розряджалося сперте і розбухле почуття: тигр кидається вперед, хтива жорстокість струменить із його жахливих очей. Чому грецький скульптор мусив знову і знову, в незліченних повторях, показувати війну та змагання, розпластані людські тіла з напнутими ненавистю чи шаленством тріумфу сухожилями, скорчених поранених, хрипячих умираючих? Чому торжествував увесь грецький світ при вигляді сцен боротьби з «Іліади»? Боюся, що ми їх розуміємо не досить «по-грецьки», ба навіть – що ми би здригнулися, якби колись-таки збагнули їх по-грецьки.

Але що ж ховається – як материнське лоно всього еллінського – за Гомеровим світом? Уже в ньому надзвичайна мистецька визначеність, спокій і чистота ліній піднімають нас понад суто матеріальним зв'язком: його барви завдяки мистецькій омані виглядають світлими, м'якими, теплими, його люди в цьому барвисто-теплому освітленні краці та симпатичніші, але що бачимо ми, коли вже без провідництва та захисту руки Гомера крокуємо назад, у догомерівський світ? Лише ніч і жахіття – плоти при- 785 звичаєної до огидного фантазії. Яку земну екзистенцію відображають ці відразливо-страхітливі теогонічні саги: життя, над яким панують лише *дні ночі*, розбрат, любовна хіть, омана, старість і смерть. Якби ми уявили собі повітря Гесіодового вірна, яким і без того важко дихати, ще спертішим і затьмареним, без усіх тих пом'якшень і очишень, які розливалися по Елладі з Дельфів і численних інших божих осідків, змінавши це згусле беотійське повітря з тьмяною хтивістю етрусків, тоді така дійсність *присилувала* би нас вигадати мітичний світ, у якому Уран, Кронос, Зевс і битви титанів мусили би видатися полегшенням: боротьба в цій задушливій атмосфері – це благословення, порятунок, жорстокість перемоги – вершина життєвого тріумфу. І як насправді з *убивства* та його покутування розвинулося поняття грецького права, так і шляхетніша культура приймає свій перший переможний вінець із вітваря покутування вбивства. За тим кривавим віком по всій еллінській історії проходить глибока хвиляста бо-

розпа. Імена Орфея, Муссея та їхні культу виявляють те, до яких висновків спонукало непроминальне видовище світу боротьби та жорстокості – до огиди від існування, до розуміння існування як покарання, яке слід покутувати, до віри в ідентичність існування та винуватості. Але саме ці висновки не є специфічно еллінськими: в них Греція дотична до Індії та загалом Орієнту. Еллінський геній приготував іще й іншу відповідь на запитання: «Чому життя бажає боротьби та перемоги?» І дає цю відповідь упродовж усієї грецької історії.

786 Щоби її зрозуміти, ми мусимо виходити з того, що грецький геній надав чинності тому колісць так жахливо присутньому прагненню та вважав його *правомірним*, тоді як в основі орфійського повороту лежала думка про те, що життя з таким прагненням як коренем не варте, щоби його прожити. Боротьба та бажання перемоги були визнані – й ніщо так не відділяє грецький світ від нашого, як висновуване звідси *забарвлення* певних стичних понять, як-от *Еріс* і *заздрості*.

Коли мандрівник Павсаній під час подорожі Грецією відвідав Гелікон, йому показали прадавній екземпляр першого дидактичного вірша греків, «Праці та дні» Гесіода, написаний на свинцевих пластинах і помітно понищений часом та погодою. Усе ж він розпізнав, що той, на відміну від звичних екземплярів, *не* містив на початку малого гімну на честь Зевса, а відразу починався проголошенням: «На Землі є *дві* богині Еріс». Це одна з найдивовижніших еллінських думок, і вона варта того, щоби прийдешній закарбував її відразу ж на вхідній брамі еллінської етики. «Наділений розсудливістю волів би вихваляти одну Еріс настільки ж, як і ганити іншу; адже ці богині мають цілком відмінні види настанови. Адже одна підтримує жахливу війну та розбрат: жахлива вона! Жоден зі смертних не зносить її, лише під ярмом потреби віддає почесні свинцево навислій Еріс, згідно з присудом безсмертних. Вона, як старша, породила темну ніч; другу ж пан-Зевс помістив на корні Землі та посеред людей як значно кращу. Вона спонукає навіть невмілого чоловіка до роботи; і якщо той, кому бракує маєтності, дивиться на того, хто багатий, то він також

П'ЯТЬ ПЕРЕДМОВ. ГОМЕРОВЕ ЗМАГАННЯ

поспішає сіяти, і садити, і добре порядкувати будинком; сусід змагається зі сусідом, котрий прагне заможності. Ця Еріс добра для людей. Навіть і гончар гнівається на гончара, а столяр на столяра, жебрак заздрить жебракові, а співак – співакові».

Дві останні строфи, в яких ідеться про *odium figulinum*, виглядають у цьому місці незрозумілими для наших науковців. Згідно з їхніми міркуваннями, такі предикати, як «гнів» і «заздрість», пасують лише до сутності поганой Еріс, а тому зовсім не важко називати ці строфи несправжніми чи випадково занесеними на це місце. Проте до цього їх мусила непомітно надихнути відмінна від сляніської етика: адже Арістотель не почувас жодної відрази до цих строф, до доброї Еріс. І не лише Арістотель, а вся грецька давнина думас про гнів і заздрість інакше, ніж ми, та розмірковує як Гесіод, який називає одну Еріс злою, а саме ту, що веде людей до ворожой нищівної взаємної боротьби, а тоді знову-таки вихваляє як добру другу, котра у вигляді ревнощів, гніву, заздрості спонукає людей до дії, втім, не до нищівної боротьби, а до змагання. Грек – *заздрісний* і сприймає цю рису не як ваду, а як вплив *доброчинного* божества: яке провалля в етичних судженнях між нами та ним! Як заздрісний він при кожному надмірі почестей, багатства, блиску та щастя відчуває також, що на ньому спочиває заздрісне око якогось бога, та боїться цієї заздрості; у таких випадках вона нагадує йому про тлінність кожного людського жеребу, він жахається свого щастя й, віддаючи в жертву найкраще з нього, схиляється перед цією божою заздрістю. І проте це уявлення не відчуває жодного від власних богів. Навпаки, їхнє значення описується тим, що людина *ніколи* не має права наважитися на змагання з ними, вона, чия душа ревниво палає супроти кожної іншої живої істоти. У боротьбі Таміріса з музами, Марсія – з Аполлоном, у зворушливій долі Ніоби проявилось жахливе протистояння двох сил, які ніколи не мають права боротись одна з одною, – людини та бога.

Однак чим величнішим і піднесенішим є грек, тим яскравіше честолюбне полум'я виривається з нього, поглинаючи кожного, хто йде з ним одним шляхом. Колись Арістотель у величному

стилі уклав список таких ворожих змагань: найдивовижнішим прикладом серед них є те, коли навіть мертвий може спонукати живого до безмежних ревнощів. Так, наприклад, означає Арістотель ставлення колофонця Ксенофана до Гомера. Ми не зрозуміємо цього нападу на національного героя постичного мистецтва в усій його силі, якщо коренем цього нападу не уявимо собі, як пізніше Платон, жахливе жадання самому стати на місце скинутого поета й успадкувати його славу. Кожен великий еллін передає далі смолоскип змагання, і на кожній великій чесноті розгоряється нова велич. Коли юному Темістоклові не давала спати думка про лаври Мільтіада, то його рано пробуджене прагнення щойно лише у тривалому змаганні з Арістідом вивільнилося для тієї унікально дивовижної, суто інстинктивної геніальності його політичних діянь, які описує нам Тукидід. Якими характерними є запитання та відповідь, коли якогось іменитого супротивника Перікла запитали про те, він чи Перікл є найкращим борцем міста; і відповідь була: «Навіть коли я зважую його додолу, він заперечує, що впав, досягає своєї мети і переконує тих, хто бачив, як він упав».

Якщо ми хочемо розгледіти те почуття неприхованим у його найвінших проявах, почуття необхідності змагання заради продовження існування держави, то варто подумати про первинне значення *остракізму*, як його виявляють, наприклад, сфесці при вигнанні Гермодора: «Серед нас ніхто не має бути найкращим, а якщо ж хтось є таким, то нехай він буде деінде та посеред інших». Чому ж ніхто не має бути найкращим? Бо тоді закінчилося би змагання та виникла би загроза для життєвої основи еллінської держави. Пізніше остракізм приймає іншу настанову щодо змагання: він застосовується тоді, коли стає очевидною загроза, що один із великих політиків чи голів партій, які змагаються, в розпалі боротьби матиме спокусу застосувати шкідливі та руйнівні засоби і сумнівні державні заходи. Утім, первісним значенням цього дивного інституту є значення засобу стимуляції, а не клапана: видатну особу усувають задля того, щоби знову прокинулася гра

змагання сил – ворожа для «ексклюзивності» генія, в модерному сенсі. думка, яка натомість передбачає, що з огляду на природу речей завжди існує *кілька* геніїв, котрі взаємно спонукають один одного до дії, а також утримують себе в межах міри. Це – серцевина еллінського уявлення про змагання: вона зневажає самовладдя та лякається його небезпек, а *захисним засобом* супроти генія вважає іншого генія.

Кожне обдарування мусить розвиватись у боротьбі – так заповідає еллінська народна педагогіка, тоді як новітні вихователі ні перед чим не мають такого великого остраху, як перед вивільненням так званого честолюбства. Тут постає страх перед самолюбством як перед чимось «власне злим» – за винятком хіба що єзуїтів, котрі в цьому сенсі налаштовані так, як давні, а тому, напевно, можуть вважатися *пайдієвішими* вихователями нашого часу. Здається, вони вірять у те, що самозакоханість, тобто індивідуальне, є лише найсильнішим *agens*, але свого характеру, «доброго» чи «злого», набуває *насправді* відповідно до мети, якої прагне. Проте для давніх метою агонічного виховання була добродійність задля цілості, задля державної спільноти. Кожен атенець, наприклад, мав би у змаганні виховати свою самість так, аби вона приносила найбільшу користь Атенам, а відтак завдавала якнайменше шкоди. Це честолюбство не було надмірним і непомірним, яким переважно є модерне честолюбство: юнак дбав про добро рідного міста, коли змагався у бігу, метав або ж співав; своєю славою він хотів примножити його славу; богам свого міста присвячував вінки, які з почестями клали йому на голову судді змагання. Кожен грек від самого дитинства почував у собі палахке бажання бути *зряддям* у змаганні міст задля слави свого міста, – це розпалювало його самолюбство, це ж його і приборкувало та обмежувало. Індивіди в давнину були вільніші, ніж тепер, бо їхня мета була ближча й осяжніша. Модерну ж людину, наче швидконогого Ахілла у притчі елєата Зенона, повсюдно розпинає нескінченність: їй перешкоджає ця нескінченність, і вона не може наздогнати навіть черепахи.

Але так само як у змаганні один із одним виховувалися юнаки, у змаганні між собою перебували також їхні вихователі. Недовірко-ревниво крокували один поруч іншого великі майстри музики – Піндар і Сімонід; змагаючись, зустрічас софіст, найвищий учитель давнини, іншого софіста; навіть найпоширеніший спосіб повчання – через драму – подавали народу лише у формі нечуваного протиборства великого музичного та драматичного митців. Як чудово! «Навіть митець гнівається на митця!» А модерну людину ніщо так не лякає в митці, як особисте прагнення боротьби, тоді коли грек знає митця *лише в особистій боротьбі*. Де модерна людина почуває слабкість мистецького творіння, там грек шукає джерело його найвищої сили! Те, що, наприклад, у діалогах Платона має особливе мистецьке значення, переважно є результатом змагання з мистецтвом промовців, софістів, драматургів його часу, винайдене задля того, щоби змогти наостанок сказати: «Погляньте: я також можу те, що можуть мої великі суперники, ба навіть я можу це краще за них. Жоден Протагор не створив таких гарних мітів, як я, жоден драматург – такої живої та захопливої цілісності, як і у «Бенкеті», жоден промовець не написав таких промов, які я показав у «Горгії», – і тепер я відкидаю все це разом узяте і засуджую все мистецтво, яке відтворює! Лише змагання зробило мене поетом, софістом, промовцем!» Яка проблема відкривається нам тут, якщо ми запитаємо про відношення змагання до концепції мистецького творіння!

Якщо ж ми заберемо змагання з грецького життя, то відразу ж зазірнемо в ту догомерову безодню страхітливої дикості, ненависті й бажання нищення. Цей феномен проявляється, на жаль, надто часто тоді, коли якась велика особистість раптом – через неймовірний блискучий вчинок – усувається від змагання і стає hors de concours, на думку її самої та її співгромадян. Результат тоді майже без винятків жахливий. І якщо з цього результату звичай роблять висновок, що грек був нездатний зносити славу та щастя, то варто було би висловлюватися точніше: він не був спроможний зносити славу без подальшого змагання, щастя на-

прикінці змагання. Немає яскравішого прикладу, ніж останні дні Мільтіада. Піднісшись завдяки незрівнянному успіху при Марафоні на самотню вершину та ширяючи високо над будь-яким суперником, він відчуває, як у ньому прокидається після бажання помсти супроти одного пароського громадянина, з котрим він колись давно ворогував. Аби задовольнити це бажання, він зловживає славою, державним майном, громадянською честю і ганьбить самого себе. В усвідомленні невдачі він опускається до негідних махінацій. Він вступає в потаємний і безбожний зв'язок зі священницею Деметри Тімо й уночі йде до священного храму, куди не мав доступу жоден чоловік. Коли він перестрибує через мури й усе ближче підходить до святині богині, його раптово охоплює несамовитий панічний страх: майже знепритомнілий і очманілий, він відчуває, як щось жене його геть, і, знову перестрибуючи через мури, падає паралізований та важко поранений долі. Облога мусить бути припинена, на нього чекає народний суд, і ганебна смерть ставить тавро на блискучу кар'єру героя, щоби приховати її від усіх нащадків. Після Марафонської битви на нього падає заздрість небожителів. А ця небесна заздрість розпалюється тоді, коли боги бачать людину на самотній височині слави без жодного суперника. Поряд із ним тепер є лише боги – і тому вони проти нього. Вони і спокушають його до злочину *hybris*, і під ним він гине.

792

Та зазначмо, що так, як гине Мільтіад, гинуть також і найшляхетніші грецькі держави, коли вони завдяки здобуткам та щастю дістаються з бігової доріжки до храму Ніки. Аteni, які знищили незалежність своїх союзників і суворо карали повстання підлеглих; Спарта, яка після битви біля Егоспотамой іще твердіше та жорстокіше, ніж до того, заявила про свою перевагу над Елладаю, також, за прикладом Мільтіада, накликали свій крах вчинками *hybris* – на доказ того, що без заздрості, ревнощів і суперницького честолюбства вироджується як еллінська держава, так і еллінська людина. Вона стає злою та жорстокою, вона стає мстивою та безбожною, коротко: вона стає «логомеровою» – і тоді потрібен лише панічний страх, аби привести її до падіння.

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

ня та розтрошити. Спарта й Атепи віддають себе на поталу Персії, як це зробили Темістокл і Алкібіад: вони зрадили еллінське, відмовившись від найшляхетнішої еллінської головної думки – змагання. – й Александр, ця груба копія та абрєвіатура грецької історії, винаходить тепер уссвітнього елліна і так званий «еллінізм».

Закінчено 29 грудня 1872 року

**НОВОРІЧНЕ СЛОВО
ДО ВИДАВЦЯ ТИЖНЕВИКА
«У НОВОМУ ЦАРСТВІ»**

Панові *Альфреду Дове* випало нещастя в кострубато написаному й у такому, що з будь-якого огляду викликає побоювання, «Новорічному зверненні до німецької інтелігенції», врешті, на правду ганебно послизнутись і, падаючи, вибухнути такими звуками:

«Щодо минулого року тепер слід зазначити, що він тут знову виявив лієві застороги: слонукуваний найчистішим запалом іменитий фізик Цольнер у книзі, яка викликає дивне загальне враження, яка є сумішшю астрономії, теорії пізнання й етичного вчення, прочитав перед своїми колегами серйозну проповідь-каяття задля заглиблення в самого себе та повернення до давньої простоти їхніх звичаїв. Лютіше (ба навіть жорстоко-гостро) нещодавно спробував мюнхенський лікар Пушман теоретично довести і проаналізувати манію величі Ріхарда Вагнера – очевидно, надто зухвало як для людського суду над живими: все-таки можна сказати, що він обрав найбільш винного. Обидві книги, хоча вони й містять небезпечні для деякого поштовхи, слід високо оцінити через їхню застережну силу; вони в жодному разі не залишаються без корисного впливу».

Насамперед ми висловлюємо ширий жаль, що шляхетне ім'я Цольнера було найбільш непридатними для цього руками затягнуте в таке огидне товариство. Але тоді нам залишається лише знову і знову переживати новий подив. Як? Чи не повинен редактор Дове або принаймні коло читачів, до якого він звертається, бути унікалом, ливним унікалом? Жоден інший редактор, навіть найсумнівіший і найзапекліший, не наважився би зрадити власні смаки, так вільно та патетично зізнаючись у прихильності до Пушмана: очевидно, з вірою в те, що це не суперечитиме пристойності. Тож до якого типу публіки поблажливо сходить пан Дове з його «вільним» патосом? До читачів «Нового царства»; у межах чотирьох стін цього «Нового царства», коли редактор і читач опиняються наодинці, вони, як виглядає, втішаються такими свободами, –

ТВОРИ СПАДКУ 1870–1873

деінде вони би викликали тільки обурення чи огиду. Навіть справжній засновник *in scandalosis*, Пауль Ліндау, зумів, можливо, схожу хіть проявити лише непрямо – тим, що прийняв того випробуваного скандального Пушмана до числа своїх скандальних працівників. Задля виправдання навіть тут можна було би ще сказати, що в цьому існувала потреба. «Сучасність» потребує Пушмана – підвалини скандалу мають свої потреби; вибачення для потреби! Але так без потреби, на манір Альфреда Дове, «нападати» на Пушмана, публічно тиснути руки Пушманові – чи це можливо, якщо це не було необхідно? Який «душевний лікар» може сказати щось про це? Чи таки справді було необхідно? Який тиск чинили, можливо, ті читачі на вразливого Альфреда Дове? А в міжчассі, до поки з'явиться відповідь на ці нериторичні питання, ми вітаємо мюнхенського «спеціаліста з психіатрії» з цим новим колегою, Альфредом Дове, – він-бо в тому «Новорічному зверненні» видас себе також за шітителя та спеціаліста. Нехай вони разом зростають і процвітають. Пушман і Дове, Дове та Пушман, *par nobile fratrum!* Нехай вони – що ми їм обом особливо до Нового року бажаємо – якомога швидше разом, за обопільного сприяння, інтимно порозуміються щодо найдієвіших таємних засобиків для того, щоб із допомогою науковоподібного базарного галасу проитовхнути себе (чи свій задрукований листок паперу) в обіг. Звичайно, ми це намарне викликатимемо дух Пушмана, до якого так урочисто звертаємося: надалі він буде змушений підтримувати *пана Альфреда Дове* у важкому завданні психіатрично задовільним чином відповідати найнеприроднішим примхам смаку читачів «Нового царства».

и

Проф. Др. Фрідріх Ніцше

–†

–‡

–§

–¶

–§

–¶

–§

–¶

–§

–¶

–§

и

и

и

и

и

и

и

и

и

ФІЛОСОФІЯ У ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ГРЕКІВ

У цій книжці розглянуто філософію греків у трагічну епоху. Автор аналізує філософські вчення, які виникли в цей час, і показує, як вони пов'язані з історичними подіями. Особливу увагу приділено філософії Платона та Аристотеля, які стали основою західної філософії. Автор також розглядає філософію інших греків, таких як Сократ, Епікур та стоїци.

У цій книжці розглянуто філософію греків у трагічну епоху. Автор аналізує філософські вчення, які виникли в цей час, і показує, як вони пов'язані з історичними подіями. Особливу увагу приділено філософії Платона та Аристотеля, які стали основою західної філософії. Автор також розглядає філософію інших греків, таких як Сократ, Епікур та стоїци.

У цій книжці розглянуто філософію греків у трагічну епоху. Автор аналізує філософські вчення, які виникли в цей час, і показує, як вони пов'язані з історичними подіями. Особливу увагу приділено філософії Платона та Аристотеля, які стали основою західної філософії. Автор також розглядає філософію інших греків, таких як Сократ, Епікур та стоїци.

У цій книжці розглянуто філософію греків у трагічну епоху. Автор аналізує філософські вчення, які виникли в цей час, і показує, як вони пов'язані з історичними подіями. Особливу увагу приділено філософії Платона та Аристотеля, які стали основою західної філософії. Автор також розглядає філософію інших греків, таких як Сократ, Епікур та стоїци.

801

Стосовно далеких людей нам вистачає знати про їхню мету, щоби загалом схвалювати чи засуджувати їх. Що ж до ближніх, то ми судимо про них із огляду на засоби, з допомогою яких вони досягають мети, – часто ми не схвалюємо їхню мету, проте любимо їх завдяки засобам і виду їхнього воління. Так і філософські системи бездотанно істинні лише для їхніх засновників. Для всіх пізніших філософів – це зазвичай одна велика помилка, для слабших голів – сума помилок та істин. Але як найвища мета будь-яка філософська система оманлива, а отже, варта осуду. Тому багато людей засуджують кожного філософа, оскільки його мета не відповідає їхній. Це – віддаленіші. Хто ж узагалі радий великим людям, той також радє таким системам, навіть якщо вони геть помилкові: бо ж вони таки мають у собі один цілком неспростовний пункт, особисті настрої, колір, і ними можна скористатись, аби отримати образ філософа – як за рослинами на певному місці можна зробити висновок про ґрунт. У будь-якому разі такий спосіб життя і таке бачення людських речей були колись наявні, а отже – можливі: «система», принаймні частина цієї системи, є рослиною цього ґрунту...

802

Я оповідаю історію тих філософів спрощено: в кожній системі я хочу підкреслити лише той пункт, який є частиною *особистості* й належить до того неспростовного недискусійного, яке має зберігати історія. З цього можна через порівняння знов отримати й відтворити ті *натури* і, врешті, знову змусити залунати поліфонію грецької *натури*. Завдання полягає в тому, щоби винести на світло те, що ми мусимо *завжди любити і шанувати* й чого не можуть позбавити нас жодні пізніші пізнання, – велику людину.

863

Ця спроба розповісти історію давніх грецьких філософів відрізняється від подібних спроб стислістю. Цього досягнуто завдяки тому, що стосовно кожного філософа було показано лише цілком невелику кількість його вчень, тобто завдяки неповноті. Натомість було обрано ті вчення, в яких найсильніше відлунює особисте філософа, тоді як повний перелік усіх можливих положень учень (це звично для довідників) у будь-якому разі призводить до одного – до повного замовчування особистого. Через це ті відомості стають такими нудними: адже в системах, які були спростовані, нас може цікавити лише особисте, тобто вічно неспростовне. З трьох анекдотів можна відтворити образ людини; я спробую паголосити на трьох анекдотах із кожної системи, відмовившись від усього іншого.

1. *Сторона, що стосується філософії, є найбільш важливою, і саме її треба розуміти.*

2. *Важко бути філософом, але важче бути філософом, який не філософує.*

3. *Філософія – це не наука, а мистецтво. Це мистецтво, яке вчить нас жити.*

4. *Філософія – це не наука, а мистецтво. Це мистецтво, яке вчить нас жити.*

864

865

Існують супротивники філософії, і ми чинимо добре, прислухаючись до них, особливо коли вони відраджують хворі голови німців од метафізики, натомість проповідуючи для них очищення через природу, як Гете, або зцілення через музику, як Ріхард Вагнер. Лікарі народу відкидають філософію, тож той, хто хоче її виправдати, має показати, чому здорові народи потребують і потребували філософію. Можливо, якщо він зможе це показати, навіть хворі здобудуть корисне розуміння того, чому саме їм вона шкідлива. Втім, існують добрі приклади здоров'я, яке може зберегтися зовсім без філософії або при цілком помірному, майже грайливому користуванні нею: так, без філософії жили римляни в їхній найкращий час. Але де приклад хвороби якогось народу, якому філософія повернула би втрачене здоров'я? Якщо вона колись і промовляла, допомагаючи, рятуючи та захищаючи, то лише до здорових, а хворих вона завжди робила ще хворішими. Якщо колись якийсь народ був роздроблений, ледь пов'язаний зі своїми окремими одиницями, то філософія ніколи не прив'язувала цих одиниць до цілого сильніше. Якщо хтось колись мав бажання стояти осторонь, звівши довкола себе огорожу самодостатності, то філософія завжди була готова ізолювати його ще більше й цією ізоляцією зруйнувати. Вона небезпечна там, де не перебуває у своєму повному праві, й лише здоров'я певного народу (але водночас не кожного народу) дає їй це право.

Понукаймо тепер того найвищого авторитетного свідчення про те, що саме щодо якогось народу має означати «здоровий». Греки як на правду здорові раз і назавжди *виправдали* саму філософію тим, що вони філософували, до того ж набагато більше від усіх інших народів. Вони навіть не змогли вчасно зупинитись, адже навіть у ветхій старості ще подавали себе як палких шанувальників філо-

софії, хоча під нею вже розуміли тільки добродесну дотепність і праведну прискіпливість християнської догматики. Через те, що вони не зуміли вчасно зупинитися, вони самі суттєво вкоротили свою заслугу перед варварськими нащадками, адже останні в невченості й нестримності своєї юності musiли заплутатися саме в тих майстерно виснуваних сітях і силцях.

Утім, греки вміли вчасно починати, й учення про те, коли слід розпочинати філософувати, вони передають так виразно, як жоден інший народ. А саме – не лише у смутку, як, напевно, вважають ті, що виводять філософію з пригніченості. А у щасті, у зрілій мужності, посеред запальної веселості, відважного та звияжного чоловічого віку. Те, що в той час греки філософували, навчає нас також, чим і для чого є філософія, а також – про самих греків. Якби вони тоді були такі тверезі та зарозумілі практики й веселуни, як, напевно, уявляє собі вчений філістер наших днів, або якби вони жили в розкішному витанні, звучанні, диханні та відчутті, як, напевно, залюбки припускає невчений фантазер, то джерело філософії в них узагалі не пробилось би на світло. Щонайбільше міг би існувати лише струмок, який би то губився в піску, то випаровувався в туман, але ніколи – той широкий потік, який розливається з гордим гуркотом хвиль і який відомий нам як грецька філософія.

Щоправда, нам зі запалом вказують на те, як багато греки змогли знайти і навчитися в орієнтальному закордонні та скільки вони, напевно, таки запозичили звідти. Звичайно, то була дивовижна вистава, коли зводилася разом уявні вчителі з Орієнту і можливі учні з Греції, і тепер Зороастр стояв виставлений напоказ поряд із Гераклітом, індуси – поряд із елсатами, єгиптяни – поряд із Емпедоклом або навіть Анаксагор серед юдеїв, а Пітагор – серед китайців. Мало що було встановлено в деталях, утім, думку загалом ми би прийняли вже тоді, коли би нас лише не обтяжували висновком, що філософія у Греції відтак є лише імпортованою, а не зростаюю на природному рідному ґрунті, ба навіть що вона як щось чуже радше руйнувала, ніж підтримувала греків. Нічого немає безглуздішого за приписування грекам автохтонної освіти, ба більше:

ФІЛОСОФІЯ В ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ГРЕКІВ. РОЗДІЛ I

вони ввібрали в себе всю поширену серед інших народів освіту, вони зайшли так далеко саме тому, що зуміли кинути списа як-найдалі від того місця, де залишив його лежати інший народ. Вони гідні захоплення в мистецтві плідного навчання, і так, як вони, *маємо* і ми вчитися від наших сусідів не для вченого пізнання, а для життя, використовуючи все вивчене як опору, на якій можемо піднятися високо та вище за сусіда. Запитання про початки філософії цілком зайві, адже напочатку скрізь є грубе, несформоване, порожнє та потворне, й у всіх речах до уваги беруться лише найвищі сходинки. Хто замість грецької філософії надає перевагу єгипетській чи перській, тому що ті, можливо, є «оригінальнішими» й у будь-якому разі давнішими, той чинить так само необдумано, як і ті, хто щодо грецької, такої чудової та глибокосенсовної мітології не можуть заспокоїтися доти, доки не пояснять її фізичними тривіальностями (як-от сонцем, блискавкою, погодою і туманом) як її прапочатками, і ті, хто вважає, наприклад, що в обмеженому поклонінні одному небесному склепінню серед простакуватих індогерманців віднайшли чистішу від політеїзму греків форму релігії. Шлях до початків скрізь веде до варварства; і хто займається греками, мусить завжди мати на увазі, що сам по собі неприборканий порив до знання в усі часи варваризує так само, як і ненависть до знання, і що греки, з огляду на життя, приборкали свій сам по собі невгамовний порив до знання ідеальною життєвою потребою – тому що те, чого вони навчилися, хотіли відразу прожити. Греки філософували також як люди культури та з метою культури, а тому вони заощадили на тому, щоби, виходячи з якоїсь автохтонної гадки, ще раз винаходити елементи філософії та науки, а відразу ж кинулися наповнювати, посилювати, підносити й очищувати ці перейняті елементи так, що тепер стали винахідниками в найвищому сенсі та найчистішій сфері. Адже ж вони винайшли *типові філософські голови*, й усі напалки вже не додали до цього нічого суттєвого.

Кожен народ буде присоромлений при вказівні на таке чудово ідеалізоване філософське суспільство, як суспільство давньогрецьких майстрів – Талеса, Анаксимандра, Геракліта, Парменіда, Анак-

сагора. Емпедокла, Демокріта і Сократа. Усі ті мужі є цілісними, витесаними з одного каменя. Між їхнім мисленням і їхнім характером панує сувора необхідність. У них відсутня будь-яка конвенція, адже тоді не існувало жодного філософського чи вченого стану. Всі вони перебувають у величній самотності – як єдині, що жили тоді лише для пізнання. Усі вони володіють чесотною енергією стародавніх, завдяки якій переважають усіх наступників у віднаходженні власної форми та доведенні її – через метаморфози – до найвитонченішого та найбільшого вдосконалення. Адже жодна мода не прийшла їм на допомогу і для полегшення. Таким чином, вони разом утворюють те, що Шопенгауер називав, на противагу республіці вчених, республікою геніальних: крізь пустельні проміжні простори часів один велетень гукає до іншого, і велична розмова умів триває, незважаючи на шалений галас гномів, котрі повзають унизу.

Я поставив собі за мету розповісти про цю величну розмову те, що з цього зможе почути і зрозуміти наша модерна глухуватість, тобто, без сумніву, зовсім мало. Мені здається, що ті давні мудреці, від Талеса до Сократа, обговорили в ній, нехай навіть у найзагальнішій формі, все те, що для нашого способу бачення формує власне слінське. Вони викарбовують у своїй розмові, як уже й у своїх особистостях, величні риси грецького генія, тінеподібним відбитком, розцвівчатою і тому менш виразною копією яких є вся грецька історія. Якби ми правильно тлумачили ціле життя грецького народу, то завжди віднаходили би віддзеркалення лише того образу, який світиться в його найвищих геніях найяскравішими барвами. Уже перший досвід філософування на грецькому ґрунті, санкція семи мудреців, є виразним і незабутнім карбом на образі слінського. Інші народи мають святих, а греки мають мудреців. Є підстави твердити, що народ характеризують не стільки його мужі, скільки те, як цей народ їх визнає та шанує. В інші часи філософ є випадковим самотнім мандрівником у ворожому оточенні, котрий або прокрадається, або ж пробивається зі стиснутими кулаками. Тільки у греків філософ не є випадковим: коли він у шостому та п'ятому століттях з'являється серед жахливих небезпек і спо-

кус обмиршення й немовби виходить із печери Трофонія до пишноти, винахідницького щастя, багатства та чуттєвості грецьких колоній, то ми здогадуємося, що він приходить як шляхетний застерігач, із тією ж метою, з якою в тих століттях народилася трагедія та яку виявляють орфічні містерії у гротескних ієрогліфах їхніх звичаїв. Судження тих філософів про життя й існування загалом свідчить, настільки воно більше за модерне судження тому, що вони мали перед собою життя в розкішній довершеності й тому, що в них, на відміну від нас, почуття мислителя не заплутується в розладі між бажанням свободи, краси, величі життя і прагненням до істини, яка лише запитує: чого взагалі варте життя? Про завдання, яке має виконати філософ у справжній, вибудованій у єдиному стилі культурі, не можна точно здогадатися з наших умов і досвіду тому, що ми не маємо такої культури. Бо лише така культура, як грецька, може відповісти на питання про те завдання філософа, лише вона, як я сказав, може виправдати філософію загалом, адже вона одна знає та може довести, чому і яким чином філософ *не* є випадковим, будь-яким, туди-сюди блукаючим мандрівником. Існує стала необхідність, яка приковує філософа до справжньої культури. Та що, коли цієї культури не існує? Тоді філософ є непередбачуваною, а тому такою, що викликає страх, кометою, натомість за сприятливих умов він сяє як головне небесне світило в солячній системі культури. Так греки виправдовують філософа, тому що лише в них він не є жодною кометою.

2

Після таких міркувань без спротиву мало би сприйматися те, коли я говоритиму про доплатонівських філософів як про згуртовану спільноту, присвятивши виключно їм цей твір. З Платона починається щось цілком нове, або ж, як із однаковим правом можна сказати, після Платона філософам бракує чогось суттєвого порівняно з тією республікою геніїв од Талеса до Сократа. Хто хоче неприхильно висловитися про тих давніх майстрів, може назвати їх однобічними, а їхніх епігонів на чолі з Платоном – багатогранними. Правильніше та неупередженіше можна було би ро-

зуміти останніх як змішані філософські характери, а перших – як чисті типи. Платон сам є першим величним змішаним характером, що і позначилося як на його філософії, так і на його особистості. Сократівські, пітагорійські та гераклітівські елементи поєднані в його вченні про ідеї, – тому воно не є жодним типово чистим феноменом. Також як людина Платон є сумішшю рис по-королівськи замкнутого та самодостатнього Геракліта, меланхолійно-співчутливого законодавця Пітагора і знавця душ діалектика Сократа. Усі пізніші філософи є такими змішаними характерами, а коли в них проступає щось однобоке, як у кніжках, то це не тип, а карикатура. Однак значно важливіше те, що вони є засновниками сект і що засновані ними секти були загалом установами, опозиційними до еллінської культури та її дочасної єдності стилю. Вони по-своєму шукають звільнення, та лише для окремих осіб або ж – щонайбільше – для близьких груп друзів і учнів. Діяльність давніх філософів загалом спрямована, хоч і несвідомо для них, на зцілення й очищення: могутній біг грецької культури не може припинятися, страчні небезпекки мають бути забрані з її шляху, філософ захищає та обороняє свій дім. Тепер, після Платона, він в екзилі й конспірується супроти своєї вітчизни. Це справжнє лихо, що нам так мало залишилося від тих давніх філософських майстрів і що ми позбавлені всього цілісного. Мимоволі через ту втрату ми вимірюємо їх фальшивими мірками та дозволяємо налаштувати себе супроти раніших, виходячи лише з того суто випадкового факту, що Платонові й Арістотелеві ніколи не бракувало шанувальників і переписувачів. Дехто припускає існування притаманного книгам провидіння, *fatum libellorum*, але воно у будь-якому разі мусило би бути дуже злим, коли вважало за добре позбавити нас Геракліта, чудесної поезії Емпедокла, творів Демокріта, якого давні ставили поряд із Платоном і який навіть перевершує останнього у вільнодумстві, – а натомість дати нам у руки стоїків, епікурейців і Ціцерона. Ми напевне втратили найвеличнішу частину грецького мислення та його словесного втілення – доля, з якої не дивуватиметься той, хто згадає півдачі Скота Еріугени чи Паскаля та обміркує те, що навіть у цьому світлому столітті перше видання

ФІЛОСОФІЯ В ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ГРЕКІВ. РОЗДІЛ 2

«Світу як волі й уявлення» Шопенгауера мусило бути нереробленим на макулатуру. Якщо хтось захоче припустити щодо таких речей якусь притаманну їм фатальну силу, то нехай зробить це і скаже разом із Гете: «Ніхто не скаржиться на підле, – воно ж могутнє, що б там не казали». Насамперед воно могутніше за силу істини. Людство надто рідко породжує якусь добру книгу, в якій із відважною свободою зтягує бойову пісню істини, пісню філософського героїзму, та все ж від найжалюгідніших випадковостей, від раптових затьмарень голів, од забобонних конвульсій і антипатій, урешті, навіть від ледячих до письма пальців, або ж навіть від хробаків і дощової погоди залежить те, чи вона проживе на одне століття довше, чи перетвориться на плісняву та землю. Усе-таки не варто скаржитися, ба більше: промовмо собі наснажливі й утішні слова Гамана, з якими він звертається до вчених, котрі нарікають на втрату творінь: «Чи ж не досить було умільцеві, котрий зумів просунути квасолину крізь вушко голки, і чверті квасолини для вдосконалення набутого вміння? Це запитання хотілося би поставити всім увеним, котрі не вміють користуватися творіннями давнини мудріше, ніж ті квасолиною». У нашому випадку слід було би додати: не потрібно, щоби до нас дійшло ще більше слів, анекдотів, дат, аніж ті, які збереглися, ба навіть нам би вистачило ще меншої їхньої кількості, щоб установити загальне вчення про те, що греки виправдовують філософію. Час, який страждає від так званої загальної освіти, але не має жодної культури, жодної єдності стилю у своєму житті, не зуміє зробити нічого путнього з філософією, навіть якщо її проголошуватиме на вулицях і базарах сам геній істини. Що більше, в такому часі вона залишиться тільки вченим монологом самотнього перехожого, випадковою здобиччю окремої людини, прихованою домашньою таємницею чи безпечною гутіркою між академічними старцями та дітьми. Ніхто не наважується дотриматися закону власне філософії, ніхто не живе по-філософськи, з тією простою чоловічою вірністю, яка змушувала давнього, де би він не був, чим би він не займався, поводитися як стоїк, якщо він колись проголосив вірність Стої. Усе модерне філософування політично та поліційно обмежене урядами, церк-

вами, академіями, звичаями, модами, страхами людей до вченої видимості: воно залишається на рівні зітхання «якби то» або ж знання, що «було колись». Філософія безправна, і тому модерна людина, якби ж то вона була відважною та сумлінною, мусила би відкинути та вигнати її словами, подібними до тих, із якими Платон вигнав зі своєї держави трагічних поетів. Звичайно ж, їй, як і тим трагічним поетам, залишилася би можливість заперечити у відповідь Платонові. Вона могла би, наприклад, якби її колись присилювали до розмови, сказати: «Жалюгідний народе! Чи ж моя провина в тому, що я вештаюся серед вас, як ворожка по землі, й мушу ховатись і критись, мовби якась грішниця, а ви – мої судді? Погляньте лише на мою сестру – мистецтво! Їй блукається, як і мені, нас занесло поміж варварів, і ми вже не знаємо, як порятуватись. Ми тут цілком і це правда – безправні, проте судді, які повернуть нам наші права, судитимуть також вас і скажуть вам: «Спершу здобудьте бодай якусь культуру – і тоді ви дізнаєтеся, чого хоче і про що може філософія».

813

3. Грецька філософія починається з Талеса

Грецька філософія починається, здавалося би, безглуздою ідеєю – тезою, що вода є джерелом і материнським лоном усіх речей: чи ж справді необхідно стояти при цьому тихо, роблячись серйозним? Так, і з трьох причин: по-перше, тому що ця теза говорить щось про джерело речей, по-друге, тому що вона робить це без образів і притч; нарешті, по-третє, тому що в ній, навіть якщо її лише у стані лялечки, міститься думка: все – єдине. Перша причина залишає Талеса ще у спілці з релігійними та забобонними людьми, друга вилучає його з цієї спілки та показує нам як природодослідника, а через третю Талеса вважають першим грецьким філософом. Якби він сказав: «З води постає земля», – то ми би мали тільки наукову гіпотезу, фальшиву, та все ж важко спростовувану. Проте він вийшов поза межі наукового. Поданням цього уявлення про єдність через гіпотезу про воду Талес не подолав низького рівня фізичних знань свого часу, ба більше – перестрибнув через нього. Мізерні та невпорядковані емпіричні спостереження, які зробив

Талес про стани та перетворення води, або ж, точніше, вологого, аж ніяк не дозволили би, не те що не підштовхнули би до такого неймовірного узагальнення. Тим, що спонукало до цього, був метафізичний догмат віри, витоком якого є містична інтуїція і який ми зустрічаємо в усіх філософів, разом із постійно новими спробами якомога краще висловити його положення, що «все – єдине».

Подиву гідно, наскільки деспотично така віра поводить ся з будь-якою емпірією: саме за Талесом можна вивчити, як діяла філософія в усі ті часи, коли прагнула до своєї магічно-манливого мети, проносячись над терням досвіду. Вона скаче вперед на легких опорах: сподівання та передчуття окрилюють її стони. Важко хекає вслід розум, обраховуючи і вимірюючи, вишукуючи кращих опор, аби самому також досягти тієї принадної мети, якої вже сягнув божественний супутник. Ми, здається, бачимо двох мандрівців над диким лісовим струмком, що котить зі собою каміння: один легко перестрибус через струмок, використовуючи камені та відштовхуючись від них усе далі, хоч і вони від цього різко занурюються у глибину. Інший стоїть кожної миті безпорадно, адже він мусить спершу збудувати для себе опори, які зможуть витримати його важку розважливу ходу, й іноді це не вдається, і тоді здолати шлях йому не допоможе жоден бог. Що ж так швидко приносить філософське мислення до його мети? Чи воно відрізняється від думання, що обраховує та вимірює, наприклад, лише тим, що швидше пролітає більші простори? Ні, його стопу підносить чужа нелогічна сила – фантазія. Підняте нею, воно стрибас все далі від однієї можливості до іншої, тимчасово приймаючи їх за достовірності: іноді воно хапас ці достовірності навіть на льоту. Геніальне передчуття вказує йому на них, воно здалеку здогадується, що саме тут знаходяться ці доводжувані достовірності. Утім, сила фантазії особливо могутня у блискавичному схопленні та висвітленні подібностей: уже онісля рефлексія додає масштаби та шаблони, намагаючись замінити подібності тотожностями, побачене поряд – причиновостями. Та навіть якби це ніколи не було можливим, навіть у випадку Талеса, недоводжуване філософування все-таки має певну вартість: навіть якщо зламались усі опори – коли логіка

й упертість емпірії прагнутьиме перейти до тези про те, що «все є водою», – то все ж і після краху наукової споруди дещо таки залишиться, – і саме в цьому залишку полягають спонукальна сила та надія на майбутню плідність.

Звичайно ж, я не маю на увазі те, що думка при її певному обмеженні чи послабленні або ж у вигляді алегорії може все ще зберігати певний вид «істини»: наприклад, коли ми уявимо собі митця-образотворця, котрий стоїть над водоспадом і котрий у формах, що постають перед ним, бачить мистецьку формотворчу гру води з тілами людей і тварин, масками, рослинами, скелями, німфами, старцями – взагалі з усіма можливими типами. Для нього теза «все є водою» була би підтверджена. Думка ж Талеса має вагність радше саме в тому – також після пізнання, що є недоводжуваною, – що вона у будь-якому разі була задумана як немітична та неалегорична. Греки, серед котрих Талес знаєцька став таким помітним, були протилежністю всіх реалістів завдяки тому, що вірили, власне, лише в реальність людей і богів, а всю природу розглядали тільки як превдягання, маскарад і метаморфозу цих богів-людей. Людина була для них істиною та осердям речей, усе інше – лише явищем і оманливою грою. Саме тому їм неймовірно важко було зрозуміти поняття саме як поняття. І навпаки: якщо у новітніх людей навіть найособистіше сублімується до абстракцій, то в них найабстрактніше знову і знову збігалось до однієї особи. Однак Талес сказав, що «не людина, а вода є дійсністю речей»; він починає вірити у природу, адже вірить принаймні у воду. Як математик і астроном він охолов до всього мітичного й алегоричного, і якщо йому не вдалося протверзати до чистої абстракції, що «все – єдине», й він зупинився на фізичному вислові, то все-таки він був дивною рідкістю серед греків свого часу. Можливо, найвидатніші орфіки більшою мірою, ніж він, володіли здатністю сприймати абстракції та мислити непластично, проте їм вдавалося це висловити лише у формі алегорії. Навіть Ферекл з Сіроса, який часом та деякими фізичними концепціями був близький до Талеса, зависає у своєму висловленні цієї абстракції в тому серединному реїоні, де міт побирається з алегорією. Тож він, наприклад, наважується порівню-

вати Землю з окриленим дубом, який висить у повітрі з розпро- 816
 стертими крильми і який Зевс після перемоги над Кроносом одяг-
 нув у почесні шати, власноруч вишливши на них землі, воду та ріки.
 На відміну від такого майже не доступного для споглядання тьмяно-
 алегоричного філософування, Талес є творчим майстром, котрий
 почав зазірати у глибини природи без казкового фантазування. І
 якщо при цьому він, використовуючи науку та доводжуване, все
 ж незабаром перестрибував через них, то все це також є типовою
 ознакою філософської голови. Грецьке слово, яке означає «муд-
 рець», етимологічно належить до *sapio* – «смакую», *sapiens* – «той,
 що смакує», а *sisyphos* – це «людина з найвитонченішим смаком»;
 тонке вирізнення та розпізнавання, тобто надзвичайне розрізню-
 вання, творять у свідомості народу особливе мистецтво філософа.
 Він не є розумним, якщо розумним називають того, хто віднахо-
 дить добро у власних справах; Арістотель справедливо говорить:
 «Те, що знають Талес і Анаксагор, називатимуть нечуваним, диво-
 вижним, складним і божественним, але некорисним, бо йшлося їм
 не про людські блага». Завдяки цьому відбору та виокремленню
 нечуваного, дивовижного, складного і божественного філософія
 відмежовується від науки настільки ж, наскільки наголошенням
 на некорисному вона відмежовується від розумності. Без такого
 відбору, без такого витонченого смаку наука у сліпому бажанні
 пізнати все хай там що кидається на все пізнаване; натомість філо-
 софське мислення завжди йде по сліду речей, гідних пізнання, ве-
 ликих і важливих знань. Утім, поняття величчї мінливе, як у мо-
 ральній, так і в естетичній царині, – а тому філософія починає із
 законодавства про велич, із чим пов'язано і надання імен. «Це –
 велике», – говорить вона і цим підносить людину над сліпими
 неприборканими жаданнями її прагнення до пізнання. Це праг- 817
 нення вона вгамовує поняттям величчї, а найбільше тим, що вона
 бачить досяжним і досягненим найбільше пізнання – пізнання про
 сутність і осердя речей. Коли Талес говорить, що «все є водою», то
 людина виривається з хробакоподібного обмацування та повзан-
 ня окремих наук: вона передчуває остаточне розв'язання загадки
 речей і долає цим передчуттям звичну скутість нижчих рівнів

пізнання. Філософ намагається відчутти в собі відлуння загального звучання світу і вилити його зі себе в поняттях: споглядальний, як митець, співчутливий, як релігійний, шукач мети і причино-вості, як науковець, відчуваючи, що розширюється до макрокосмосу, він зберігає при цьому поміркованість, аби холодно споглядати себе як віддзеркалення світу, – ту поміркованість, якою володіє драматичний митець, коли перевтілюється в інших істот, промовляє з них, але все ж уміє спроектувати це перетворення назовні в написаних строфах. Те, що для поета тут є строфою, для філософа – діалектичним мисленням: він хапається за нього, щоб утримати для себе власне перетворення, щоб устійнити його. І як для драматурга слово та строфа є лише затіненням чужою мовою, необхідною для того, щоби висловити нею пережите і побачене, так і вираз кожної глибокої філософської інтуїції з допомогою діалектики та наукової рефлексії – це, певним чином, єдиний засіб для повідомлення побаченого, хоч і жалюгідним засобом. Ба навіть метафоричним за своєю суттю, геть зовсім недостеменним перенесенням в іншу сферу та в іншу мову. Так споглядав Талес єдність існуючого, і коли захотів повідомити себе, то заговорив про воду!

4

Тоді як в образі Талеса загальний тип філософа неначе лише проступає з туману, то вже образ його великого послідовника промовляє до нас значно виразніше. *Анаксімандр* із Мілета, перший філософський письменник давнини, пише вже так, як писатиме тилловий філософ, доюки дивними вимогами його не позбавлять невимушеності й наївності: величним монументальним письмом, речення за реченням, засвідчуючи нове просвітлення та перебування в піднесених контемпляціях. Думка та її форма – наріжні камені на шляху до тієї найвищої мудрості. З такою ланідарною переконливістю Анаксімандр якось сказав: «Звідкіля речі виникають, туди вони мусять і зникнути, обов'язково; адже вони мають нести покуту і бути засудженими за свою несправедливість відповідно до порядку часу». Загадковий висловне справжнього пе-

симіста, оракулівий написс на межовому камені грецької філософії, як же ми витлумачимо тебе?

Єдиний серйозно налаштований учитель моралі нашого saeculum на сторінці 327-ій 2-го тому «Парерги...» закликає нас до подібного способу бачення. «Правильним масштабом для судження про кожну людину є те, що вона є власне істотою, котра взагалі не мала б існувати, а покутує своє існування різноманітними стражданнями та смертю. Чого можна очікувати від такої істоти? Чи ж не є ми всі приреченими на смерть грішниками? Ми покутуємо наше народження, по-перше, життям, а по-друге – вмиранням» [Парерги..., II, 22]. Хто вичитус це вчення з фізіогноміки нашого загального людського жеребу та головну погану властивість кожного людського життя вбачає вже в тому, що жоден із нас не витримує уважного розгляду зблизька – хоча наш призвичаєний до біографічної пошесті час, злавалося би, думає інакше та поважніше про гідність людини, – і хто, як Шопенгауер, на «індійських небесних висотах» почув святе слово про моральну вартість існування, тому буде важко стриматися, щоби не створити вкрай антропоморфну метафору та не вислувати тужливе вчення з обмеженості людського життя, а також – через перенесення – не застосувати його до загального характеру всього буття. Може, це і нелогічно, проте у будь-якому разі – досить людяно, а крім того – достоту у стилі змальованих вище філософських стрибків разом із Анаксімандром розглядаги тепер усе існування як каригілку емансипацію від вічного буття, як несправедливість, покута за яку – загибель. Усе, що колись постало, знову-таки проминає, незалежно від того чи при цьому думаємо про людське життя, чи про воду, чи про тепло та холод: скрізь, де помічаємо певні властивості, можемо на підставі величезного досвіду пророкувати їхню загибель. Отож, сутність, яка має певні властивості й складається з них, ніколи не може бути витокон і принципом речей; справді суще, робить висновок Анаксімандр, не може мати жодних визначених властивостей – інакше воно, як і всі інші речі, мусило би виникнути й загинути. Прасутність, аби становлення не припинилося, мусить бути невизначеною. Безсмертя й вічність прасутності полягають

819

не в нескінченності й невичерпності – як просто припускають інтерпретатори Анаксімандра, – а в тому, що вона позбавлена визначених властивостей, які призводять до загибелі. Тому-то вона і має ім'я «невизначена». Так названа прасутність перебуває понад становленням і саме тому є зацоруючою вічності й безперешкодної ходи становлення. Звичайно, цю останню єдність у тому «невизначеному» – материнське лоно всіх речей – людина може означити лише негативно, як щось, чому не можна надати предикату з наявного світу становлення, і воно мало би вважатися рівним Кантовій «речі в собі».

Звісно, хто може сперечатися з іншими про те, що ж то, власне, була за праречовина, чи то, наприклад, щось середнє між повітрям і водою, чи, можливо, – між повітрям і вогнем, той узагалі не зрозумів нашого філософа. А що вже говорити про тих, котрі серйозно запитують себе, чи Анаксімандр уявляв собі свою праречовину сумішню всіх наявних матеріалів? Що більше, ми мусимо скерувати погляд туди, де можемо збагнути, що запитання про походження цього світу Анаксімандр розглядав уже не суто фізично, – до тієї стислої тези, наведеної на початку. Понад те: коли в розмаїтті посталих речей він угледів суму покутуваних несправедливостей, то став першим греком, котрий відважним рухом схопив вузол найглибокоесенсовнішої етичної проблеми. Як може проминати те, що має право бути! Звідки те невтомне становлення та породження, звідки той відбиток болісної гримаси на обличчі природи, звідки той вічно невпинний смертний демонт у всіх царинах існування? З цього світу несправедливості, зухвалого відпаління від праєдності речей Анаксімандр утікає до метафізичної фортеці, з якої він тепер оглядає довкілля, щоби нарешті, після задумливої мовчанки, звернутися до всіх істот із запитанням: «Чого варте ваше існування? А якщо воно нічого не варте, то навіщо ви тут? Через вашу провину, скажу я, перебуваєте ви в цій екзистенції. Смерть буде вашою покутою. Погляньте, як в'яне ваша Земля; моря міліють і висихають, морська мушля на горі показує вам, наскільки ви вже висохли; вогонь уже тепер руйнує ваш світ, який, урешті-решт, зникне у випарах і димі. Утім, такий тлінний світ поставатиме

знову і знову, – хто спроможеться визволити вас із прокляття становлення?»

Людина, котра ставить такі запитання, чис крилате мислення безперестанку розриває емпіричні пута, щоби відразу ж здійнитись у найвищий понадмісячний лет, не вітатиме жодного способу життя. Ми радо віримо в переказ, що він посив особливе, варте поваги вбрання та виявляв на правду трагічну гідність у своїх жестах і життєвих звичках. Він жив, як писав; він промовляв так само святоково, як і вдягався, він підносив руку і ставив ногу так, ніби це існування є якоюсь трагедією, а він був народжений грати в ній роль героя. В усьому цьому він був великим зразком для Емпедокла. Співгромадяни обрали його провідником колонії, що виселялася, – можливо, вони раділи з тієї можливості водночас ушанувати і позбутися його. Виселилася також і його думка. І заснувала колонії: в Ефесі та в Елеї не вдалося позбутися його, і якщо не могли наважитися залишитися на тому місці, де стояв він, то все-таки знали, що то він привів їх туди, звідки тепер збираються йти далі без нього.

Талес показує потребу спрощення царства розмаїття і зведення його до простого розвитку або перевдягання *єдиної* наявної властивості – води. Анаксимандр іде на два кроки далі за нього. Він якось запитує себе: «Як можлива та множинність, якщо взагалі існує вічна єдність?» – і відповідь бере зі суперечливого характеру цієї множинності, що поглинає та заперечує сама себе. Її екзистенція стає для нього моральним феноменом: вона не виправдана, а постійно покутує себе загибеллю. Однак тоді йому до голови приходить запитання: «Чому ж тоді все постале вже давно не загинуло, адже вже минула ціла вічність часу? Звідки той постійно оновлюваний потік становлення?» Він здатний порятуватися від цих запитань лише містичним шляхом: вічне становлення може мати свій витік лише у вічному бутті, умови падіння того буття у становлення в несправедливості завжди однакові, бо констеляція речей просто так улаштована, що не видно кінця того виходу окремих істот із лона «невизначеного». Анаксимандр зупинився на цьому, тобто він зупинився у глибоких тінях, які лежать, наче велетенські

ТВОРИ СПАДКУ 1870–1873

822 примари, на горах такого світогляду. Чим більше люди хотіли на-
близитися до тієї проблеми – як узагалі з невизначеного могло ко-
лись через падіння виникнути визначене, з вічного – часове, зі спра-
ведливого – несправедливе, – тим чорнішою ставала ніч.

5

Просто в цю містичну ніч, яка огортала Анаксімандрову проблему становлення, ввійшов *Геракліт* із Ефеса і просвітив її божественним спалахом блискавки. «Я споглядаю становлення, – вигукує він, – і ніхто так уважно ще не спостерігав за цим вічним прибоєм хвиль і ритмом речей. І що ж я побачив? Закономірності, непомильні гарантії, завжди однакові іляхи права, Ерінії, які піддають осуду кожне порушення законів: увесь світ – гра правлячої справедливості та її слуг – демонічно повсюдно присутніх сил природи. Я побачив не покарання посталого, а виправдання становлення. Хіба колись блюзнірство і падіння проявлялись у незламних формах, у свято шанованих законах? Де панує несправедливість, там свавілля, беззлад, безправ'я, суперечність; але як може там, де правлять виключно закон і донька Зевса Діке – як у цьому світі, – бути сфера провини, покути, кари та немовби судне місце всіх проклятих?»

823 З цієї інтуїції Геракліт вивів два взаємопов'язані заперечення, які можна вивести на ясне світло лише при порівнянні з тезами вчення його попередника. Колись Геракліт заперечив подвійність цілком відмінних світів, припустити яку був змушений Анаксімандр; Геракліт уже не розрізняв фізичного та метафізичного світів, царину визначених властивостей і царину неозначуваних невизначеностей. Тепер, після цього першого кроку, його було вже неможливо втримати від значнішої зухвалості заперечення: він за-
перечує буття взагалі. Адже той єдиний збережений ним світ – оточений вічними неписаними законами, що зростає та спадає під сталевими ударами ритму – ніде не виявляє стійкості, незламності, твердині посеред течії. Геракліт – виразніше за Анаксімандра – проголошує: «Я не бачу нічого, крім становлення. Не дозволяйте обманювати себе! Те, що ви, як вам здасться, бачите десь

тверду землю посеред моря становлення та плинності, перебуває у вашому неглибокому погляді, а не в сутності речей. Ви вживаєте імення речей так, неначебто вони тривають вічно, та навіть потік, у який ви входите вдруге, не є тим же, що першого разу».

Королівським володінням Геракліта є найвища сила інтуїтивної уяви; при тому, що він прохолодно, стримано, ба навіть вороже виступає проти іншого виду уяви, який утілюється в поняттях і логічних комбінаціях, тобто проти розуму, та, здається, відчуває задоволення, коли може перечити йому інтуїтивно здобутою істиною. І він у таких висловах, як-от: «Усе завжди має щось протилежне в собі», – робить це настільки безсоромно, що Арістотель перед трибуналом розуму звинувачує його в найбільшому злочині: що він згрішив супроти тези про суперечність. Але інтуїтивна уява охоплює дві речі: по-перше, сучасний барвистий і мінливий світ, який напірає на нас у всьому досвіді, по-друге – умови, які лише й уможливають кожен досвід цього світу: час і простір. Адже їх, навіть позбавлених певного змісту, можна сприймати, тобто споглядати, незалежно від будь-якого досвіду та суто інтуїтивно. Коли ж Геракліт розглядає час саме в такий спосіб – незалежним від усього досвіду, – то в ньому має найповчальнішу монограму всього того, що взагалі входить до сфери інтуїтивної уяви. Так само, як він, наприклад, час пізнав і Шопенгауер, який не раз говорив, що кожна мить існує в часі лише настільки, наскільки вона знищила попередню – свою матір, аби самій так само швидко бути знову знищеною; що минуле та майбутнє настільки ж примарні, як і сон, а сьогодення є лише нетривкою та беззмістовною межею між обома, проте як час, так і простір, і як останній, так і все, що перебуває водночас у ньому й у часі, володіє лише відносним існуванням, тільки через і для якогось іншого, однакового з ним, тобто знову лише відносно сушого. Це істина, яка володіє найвищою, безпосередньою, кожному доступною наочністю і яку саме тому дуже важко попятійно та розумово схопити. Хто має її перед очима, той мусить відразу ж іти далі, до Гераклітового висновку, і сказати, що всією сутністю дійсності є лише дія і що для неї не існує жодного іншого виду буття, як це

175

176

824

також показав Шопенгауер [Світ як воля й уявлення, I, 10]: «Тільки діючи, вона заповнює простір, заповнює час: її дія на безпосередній об'єкт зумовлює бачення, виключно в якому вона існує. Наслідок дії кожного іншого матеріального об'єкта на інший розпізнається лише настільки, наскільки останній тепер діє на безпосередній об'єкт інакше, ніж той, і лише в цьому він полягає. Отже, причина та дія є всією сутністю матерії: її буття є її дією. Тому втілення всього матеріального надзвичайно вдало означається в нашій мові як «дійсність», і це слово є набагато значущішим за слово «реальність». Те, на що вона діє, є знову ж таки нею, матерією: тобто все її буття і сутність полягають лише в закономірній видозміні, яка витворює *одну* частину матерії в іншій, а отже, є цілком відносною – згідно з відносністю, яка чинна лише в її межах, отже – так, як час, як простір».

Вічне та єдине становлення, цілковита непостійність усього дійсного, яке постійно лише діє та постає, проте не є – як цього навчає Геракліт, – не жадливе та приголомшливе уявлення і, за своїм впливом, найбільш споріднене з почуттям, із яким хтось під час землетрусу втрачає довіру до міцності земних основ. Потрібна
825 була дивовижна сила для перетворення цього впливу на протилежне: на піднесене й опасливлене здивування. Геракліт досягнув цього завдяки спостереженню за справжнім неробігом кожного становлення та зникнення, що він збагнув у формі полярності – розділення якоїсь сили на дві якісно різні, протилежні, спрагли з'єднання діяльності. Кожна властивість постійно роздвоюється, розділяючись на протилежності, й ці протилежності постійно тягнуться одна до одної. Хоча народ і вважає, що бачить щось застигле, готове, тривке, насправді ж кожної миті світле і темне, гірке та солодке перебувають поруч і пов'язані між собою, як два борці, з яких то один, то інший здобуває гору. Мед, за Гераклітом, водночас і гіркий, і солодкий, а сам світ – це глек, який потрібно постійно струшувати. З війни протилежностей виникає все становлення: визначені, на наш погляд, тривкі властивості виражають лише миттєву перевагу одного з борців, але війна на цьому не припиняється, змагання триває вічно. Усе відбувається згідно з цим

змаганням, і саме це змагання розкриває вічну справедливість. Дивовижним є те зачерпнуте з найчистішого елініського джерела уявлення – уявлення, що розглядає це зіткнення як безперервне панування єдиної, суворої, зв'язаної вічними законами справедливості. Лише один грек був здатний уважати це уявлення фундаментом космодицеї – це добра Еріс Гесіода, проголошена світовим принципом, це думка окремого грека та грецької держави про змагання, перенесена з гімнасій і палестр, із містецьких агонів, із боротьби між політичними партіями та містами на загальне, – тож відтепер у цьому змаганні крутяться коліщата механізму космосу. Як кожен грек змагається, неначе лише він один правий і безмежно певна міра суддівського присуду кожної миті визначає, куди хилиться перемога, так змагаються між собою і властивості, згідно з незламними, іманентними боротьбі законами та мірами. Самі речі, у визначеність і непорушність яких вірять вузька людська і тваринна голови, взагалі не мають справжньої екзистенції, – вони лише блиск та іскри оголених мечів, тільки спалах перемоги у боротьбі протилежних властивостей. 826

Ту притаманну всьому становленню боротьбу, ту вічну переміну перемоги зображає знову-таки Шопенгауер [Світ як воля й уявлення, I, 175]: «Непіддатлива матерія мусить постійно змінювати форму, оскільки на головному шляху причиновості жадібно прагнуть проявитися меланічні, фізичні, хімічні й органічні явища, вириваючи одне в одного матерію, адже кожне з них хоче розкрити свою ідею. Це змагання можна зустріти скрізь у природі, ба навіть вона й існує лише завдяки йому». Наступні сторінки подають найдивовижніші ілюстрації цього змагання, тільки визначальний тон цих описів завжди залишається іншим, ніж у Геракліта, адже для Шопенгауера боротьба – це доказ самороздвоєння волі до життя, самопожирання цього темного глухого пориву як цілком жахливого феномена, що аж ніяк не ошчасливорює. Ареною та предметом цієї боротьби є матерія, яку природні сили обопільно намагаються вирвати одна в одної, а також простір і час, поєднання яких через причиновість і с матерією.

Коли уява Геракліта виміряла невпинно рухомий Всесвіт – «дійсність» – оком ошасливленого глядача, котрий бачить змагання незліченних пар у радісній боротьбі-грі під пильним наглядом суворих суддів, тоді його охопило ще вище передчуття: він уже не міг розглядати пари борців окремо від суддів, йому здалося, що судді й самі змагаються, а борці самі судять себе, ба більше: оскільки він, по суті, визнавав лише одну вічно панівну справедливість, то наважився вигукнути: «Змагання багатьох – оце і є єдина справедливість!» Та й узагалі: одне є багатьма. Адже чим є всі ті властивості за своєю суттю? Чи є вони невмирущими богами? Чи є вони розділеними сутностями, які від початку та без кінця діють самі по собі? І коли світ, який ми бачимо, знає лише становлення та зникання, проте не знає жодного тривання, то чи не конституують ті властивості взагалі інакше влаштований метафізичний світ – хоч і не світ єдності, який Анаксимандр шукав за мерехтливим серпанком множинності, зате світ вічних і сутнісних множинностей? Чи не добрався Геракліт обхідним шляхом знову-таки до подвоєного світопорядку, як палко він його не заперечував, із Олімпом численних безсмертних богів і демонів – себто *багатьох* реальностей, – а також із людським світом, який бачить лише хмари пилу від олімпійської боротьби та блиск божих списів, тобто лише становлення? Анаксимандр утік до лона метафізичного «невизначеного» саме від визначених властивостей: він заперечував їхнє справжнє та непохитне існування, бо вони випикали і зникали; чи ж не мало би тепер виглядати так, ніби становлення є лише опроявленням боротьби вічних властивостей? Чи не притаманна людському пізнанню слабкість є причиною того, що ми говоримо про становлення, тоді як у сутності речей, можливо, взагалі не існує жодного становлення, а лише сусідство багатьох справжніх, не посталих, не зламних реальностей?

Це не Гераклітові виходи та манівці – він іще раз вигукне: «Одне є багатьма». Численні придатні для сприйняття властивості не є вічними сутностями, але й не є і фантазмами наших відчуттів (першими уявляє собі їх пізніше Анаксагор, останніми – Парменід): вони не є застиглим самовладним буттям, але не є і швидкоплинною видимі-

стю, що мандрує в людських головах. Третю можливість, яка єдина залишається для Геракліта, не розгадає – наче вираховуючи – ніхто з обдарованих діалектичним чуттям: адже те, що тут він винайшов, є рідкістю навіть у сфері містичних неймовірностей і несподіваних космічних метафор. Світ є *грою* Зевса (або, говорячи по-фізичному, вогню) зі самим собою: лише в цьому сенсі одне є водночас багатьма.

Щоби спочатку пояснити введення вогню як світотворчої сили, я нагадаю про те, яким чином Анаксімандр далі розвинув теорію про воду як витік усіх речей. Довіряючи в суттєвому Талесові, посилюючи та доповнюючи його спостереження, Анаксімандр усе-таки не міг переконатися в тому, що перед водою і, так би мовити, за нею не існує подальших якісних сходинок: вологе, здавалося би, само утворюється з теплого та холодного, і тому тепле та холодне мали би бути попередніми сходинками води, ще первіснішими властивостями. З їх виокремлення з прабуття «невизначеного» починається становлення. Геракліт, який як фізик був послідовником Анаксімандра, витлумачив для себе не Анаксімандрове тепло як подув, теплий подих, сухі випари, коротко – як вогняне. Про цей вогонь він говорить тепер те саме, що й Талес та Анаксімандр говорили про воду, бо ж вогонь у незліченних перетвореннях проходить шлях становлення, передусім у трьох головних станах: як тепле, вологе і тверде. Адже вода через паління частково переходить у землю, через піднесення – у вогонь. Або ж як, здається, точніше висловився Геракліт: «Із моря здіймаються лише чисті випари, які слугують живленням небесному вогню зірок, із землі здіймаються лише темні, туманні випари, якими живиться вологе. Чисті випари є переходом моря у вогонь, нечисті ж – переходом землі у воду. Так невинно рухаються обидва шляхи перетворення вогню, догори та донизу, туди і назад, один поряд із другим, від вогню до води, а звідти до землі, від землі – знову назад до води, від води – до вогню». Якщо Геракліт у найважливіших із цих уявлень, наприклад, у тому, що вогонь підтримують випари, або в тому, що з води виділяються частково земля та частково вогонь, і є послідовником Анаксімандра, втім, водночас він є самотійним і суперечить Анаксімандрові тим, що виключає холодне з фізично-

го процесу, тоді як Анаксімандр поставив його як рівноправне поряд із теплим, аби з них обох могло виникнути вологе. Звичайно, Геракліт мусив зробити це: адже коли все має бути вогнем, то, попри всі можливості його перетворення, не може існувати нічого, що було би його абсолютною протилежністю; тобто він, напевно, витлумачив те, що ми називаємо холодним, як ступінь теплого й міг без труднощів виправдати це тлумачення. Та набагато важливішим за цей відхід від учення Анаксімандра є ще один збіг: і один, і другий вірять у періодично повторювану загибель світу й у постійно нове виникнення іншого світу з нищівної світової пожежі. Період, у якому світ жене назустріч тій світовій пожежі та перетворенню на чистий вогонь, він дивовижним чином характеризує як жадання та потребу, а цілковите поглинання світу вогнем – як ситість; і нам залишається запитати, як він зрозумів і назвав пробудження нового пориву до світотворення, самовиливання у форми множинності. Здавалося би, нам на допомогу може прийти грецьке прислів'я, що «ситість породжує блюзнірство (hubris)». І справді, можна на мить замислитися, чи не вивів Геракліт те повернення до множинності з hubris. Поставмося хоча раз серйозно до цієї думки. У її сяйві обличчя Геракліта преображається перед нашим зором: згасає гордий блиск його очей, з'являється зморшка болісного зречення, безсилля, здається, ми знаємо, чому пізніша античність назвала його «заплаканим філософом». Чи не є тепер увесь світовий процес каральним актом hubris? А множинність – результатом блюзнірства? Перетворення чистого на нечисте – наслідком несправедливості? Чи не перекладається тепер провина в серцевину речей, і цим самим хоч і знімається провина зі світу становлення й індивідів, однак усе-таки водночас їм і випоситься присуд постійно по-новому зносити її наслідки? ...

7

Те небезпечне слово, hubris, і справді є випробувальним каменем для кожного послідовника Геракліта: тут кожен може показати, чи збагнув свого майстра, чи ні. Чи існують у цьому світі провина, несправедливість, суперечність, страждання?

Так, вигукус Геракліт, але тільки для обмеженої людини, котра розглядає все окремо, а не разом, не для всеохопного бога; все суперечливе зливається для нього в гармонію, хоч і невидиму для звичайного людського ока, та все ж зрозумілу для того, хто, як Геракліт, подібний до бога-споглядальника. Від його вогняного погляду не залишається жодної краплини несправедливості в розлитому довкола нього світі; й навіть ту кардинальну проблему – як чистий вогонь може переходити в такі нечисті форми – долає він піднесеною алегорією. Становлення та спливання, зведення та руйнування без будь-якого морального присуду, у вічно однаковій невинності в цьому світі притаманні лише грі митця та дитини. І так, як грають дитина та митець, грає вічно живий вогонь – зводить і руйнує – в невинності, – й у цю гру грає зі собою Еон. Перетворюючись на воду та землю, він нагромаджує, як дитина, піщані вежі на березі моря, споруджує та руйнує, час від часу починаючи цю гру заново. Мить насичення – тоді знову його, як і митця, опановує потреба, примушуючи до творіння. Не блюзнірство, а ігровий порив, що постійно по-новому прокидається, викликаючи до життя інші світи. Дитина інколи відкидає забавку, та вже незабаром із невинним настроєм починає гру знову. Тільки-но розночавши, вона вже будуватиме, пов'язує, доповнює та формує закономірно і за внутрішнім порядком.

831

Так дивиться на світ лише людина-естет, котра, спостерігаючи за митцем і виникненням мистецького творіння, помітила, як суперечка множинності все-таки може нести в собі закон і право, як митець залишається водночас споглядальним і дієвим у мистецькому творінні, як необхідність і гра, суперечка та гармонія мусять спаруватися для зачаття мистецького творіння.

Хто ж тепер вимагатиме від такої філософії ще й етики з неунікним імперативом «ти мушиш» або ж навіть звинуватить Геракліта за таку ваду! Людина до останньої своєї фібри є необхідністю й цілком «невільною» - якщо під свободою розуміємо безглузду претензію на здатність свавільно міняти свої *essentia*, як одіж, – претензію, яку кожна серйозна філософія дотепер із належною зневагою відкидала. Те, що так мало людей свідомо живуть у Логосі й

у виваженості всевидячого мистецького ока, пов'язане з тим, що їхні душі є мокрими та що очі й вуха людини (й узагалі її інтелект) є поганими свідками, коли «вологий намул вкриває їхні душі». Чому це так – про це не йдеться, як не йдеться і про те, чому вогонь стає водою та землею. Геракліт-бо не *мусить* доводити (як це був змушений робити Ляйбніц), що цей світ є навіть найкращим: для цього досить, що він є гарною невинною грою Еона. Людина для нього взагалі є навіть нерозумною істотою, і це зовсім не суперечить тому, що в усій її сутності дотримано закону всевладного розуму. Вона взагалі не має привілейованого становища у природі, найвищим проявом якої є вогонь, наприклад, у вигляді зірок, але не наївна людина. Коли ж людина через необхідність при-
832 чащається до вогню, тоді вона стає дещо розумнішою, а доки вона складається з води та землі – доти погані справи з її розумом. Зобов'язання, що вона мусить пізнати Логос, оскільки є людиною, не існує. Проте чому ж існує вода, чому існує земля? Це для Геракліта набагато серйозніша проблема, ніж запитувати, чому люди є такими дурними та поганими. У найкращій і найгіршій людині проявляються однаково іманентні їм закономірність і справедливість. Якби ми захотіли поставити Гераклітові запитання: «Чому вогонь не є завжди вогнем, чому він тоді був водою, а тепер – землею?» – то він би лише відповів: «Це тільки гра, сприймайте її не надто патетично, а передовсім – не морально!» Геракліт описує лише наявний світ і має від цього таке саме споглядальне задоволення, з яким митець спостерігає за виникненням свого творіння. Сутінковим, тужливим, слізно-темно-чорно-жовчним, песимістичним і взагалі гідним ненависті вважають його лише ті, хто має причину бути незадоволеним його описом природи людини. Та вони були би йому байдужі разом із їхніми антипатіями та симпатіями, з їхньою ненавистю і їхньою любов'ю, і він прислужився би їм, наприклад, такими повчаннями: «Собаки гавкають на кожного, кого не знають» або «Віслюкові полова краща за золото».

Від таких-от невдоволених походять також численні скарги на тьмяність стилю Геракліта. Утім, цілком імовірно, що ніколи ще людина не писала ясніше та яскравіше. Звичайно – дуже коротко

і тому зрозуміло, що темно для читачів-спринтерів. Але як міг філософ навмисне писати неясно – що закидають Гераклітові – геть незрозуміло. Чи ж він узагалі мав причину приховувати думки або ж достатньо лукавства, щоби маскувати словами свою бездумність? Якщо мусимо, як говорить Шопенгауер, із допомогою ясності ретельно запобігати можливим непорозумінням навіть у справах звичайного практичного життя, тоді як можемо висловлюватися неясно або ж навіть загадково щодо найважчого, найзаплутанішого, заледве досяжного предмету мислення, щодо завдань філософії? 833

Що ж до стислості, то Жан Поль дає добре повчання: «Загалом справедливо, коли все велике – про те, що сповнене сенсу для рідкісного розуму – промовляється коротко і (тому) темно, щоб убогий ум радше визнав це безсеновним, аніж перевів його у свій порожній сенс. Адже пересічні уми володіють потворним умінням у найглибшому та найбагатшому вислові не бачити нічого, крім власного буденного погляду». Втім, незважаючи на це, Геракліт не уникнув поглядів «убогих умів»; уже стоїки витлумачили його надто плоско та знизили його головне естетичне уявлення про гру світу до простого міркування про доцільність світу, до того ж – на користь людині: тож його фізика перетворилась у тих головах на грубий оптимізм із невпинним закликанням усіх і кожного до «*plaudite amicis*».

8

Геракліт був гордий: а коли в якогось філософа доходить до гордості, то це велика гордість. У своїй діяльності він не потребує «публіки», оплесків мас і тріумфального хору сучасників. Самотньо йти дорогою – ось що належить до суті філософа. Його обдарування найрідкісніші, в певному сенсі – найнеприродніші, до того ж – закриті й ворожі навіть супроти однорідних обдарувань. Мури його самодостатності мусять бути з діаманту, щоби їх не проламали та не зруйнували: адже все спрямоване проти нього. Його подорож до безсмертя важча та складніша за будь-яку іншу; й усе ж ніхто не може бути певним більше за філософа, що в ній дійде до мети – бо він узагалі не знає, де ще може зупинитися, як не на

широко розпростертих крилах усіх часів; адже зневага до сучасно-
 834 го та миттєвого лежить у сутності великої філософської натури. Він володіє істиною: нехай колесо часу котиться, куди йому заманеться, та воно ніколи не зможе втекти від істини. Про таких людей важливо вже знати, що вони колись жили. Наприклад, ми ніколи не могли б уявити собі Гераклітову гордість як бездіяльну можливість. Кожне прагнення до пізнання за самою своєю суттю виглядає вічно невдоволенням і невдовільняючим. Тому ніхто, якщо його не навчила історія, не захоче повірити в таку чиюсь королівську самоповагу та переконаність у тому, що він є єдиним ошасливленим нареченим істини. Такі люди живуть у власній Сонячній системі: там і слід їх шукати. Також Пітагор і Емпедокл ставилися до себе з надлюдською шаною, ба навіть майже з релігійним острахом; але пута співчуття, прив'язані до величного переконання про переселення душ і єдність усього живого, приводили їх знову до інших людей, до їхнього спасіння та зцілення. Однак про почуття самотності, яке проймало ефеського самітника у храмі Артеміди, можна, цілениючи, дещо здогадуватися лише на найдикіших високогірних пустищах. З нього не струменіє жодне надмогутнє почуття співчутливого хвилювання, жодне прагнення допомагати, зцілювати і рятувати. Він – зірка без атмосфери. Його око, полум'яно спрямоване всередину, дивиться назовні мертво та крижано, неначе лише для видимості. Довкола нього, безпосередньо об твердині його гордості, б'ються хвилі божевілья та викривленості: він із огидою відвертається від цього. Утім, люди з чутливим серцем також відвертаються від такої, наче вилитої зі сталі маски; у віддаленій святині, серед образів богів, поряд із холодною, спокійно-піднесеною архітектурою, така істота, можливо, виглядала би зрозумілішою. Серед людей Геракліт як людина був неймовірним; і навіть коли бачили, як він спостерігає за грою галасливих дітей, то він у будь-якому разі думав при цьому про те, про що ще ніколи не думала людина при такій нагоді: про гру великої світової дитини
 835 – Зевса. Люди були йому непотрібні, навіть для його пізнання; йому було байдуже до всього, що можна було дізнатися від них і що намагалися дізнатись інші мудреці. Він говорив зі зневагою про

ФІЛОСОФІЯ В ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ТРЕКІВ. РОЗДІЛ 9

таких запитувачів, збирачів, коротко – «історичних» людей. «Я шукав і досліджував самого себе», – сказав він про себе висловом, яким означив дослідження оракула: так, неначе він, і ніхто інший, є справжнім сповнювачем і довершувачем дельфійського припису «Пізнай самого себе».

Однак те, що почув від цього оракула, він уважав безсмертною та вічно гідною витлумачення мудрістю з необмежено далекосяжною дією – чимось на зразок пророчих промов Сібілли. Цього досить для пізнішого людства, навіть якщо воно витлумачує собі лише як слова оракула те, що він як дельфійський бог «ні промовляє, ні приховує». Це *мусить* сягнути на тисячу років у майбуття, незважаючи на те, що він виголошує це «без посмішки, прикрас і пахощів», що більше – з «піною на вустах». Оскільки світ вічно потребує істини, то він вічно потребує і Геракліта, хоч останній не потребує світу. Що *йому* до його слави? Слави серед «смертних, що вічно спливають!» – як він зневажливо вигукує. Його слава важлива людям – не йому, його потребує безсмертя людства, а не безсмертя людини Геракліта. Те, що побачив він – *учення про закон у становленні та про гру в необхідності*, – відтепер мусить споглядатися вічно: він підняв завісу над цим найвеличнішим видовищем.

9

Коли в кожному слові Геракліта промовляють гордість і маєстат істини, проте істини, схопленої завдяки інтуїції, а не взятої приступом із допомогою плетеної драбини логіки; коли він дивиться в сібіллоподібному захваті, а не підглядає, пізнає та не вираховує, то протилежністю до нього є його сучасник – *Парменід*. Це також тип пророка істини, однак неначе зроблений із льоду, а не з вогню, і він розливає довкола себе холодне різюче світло. Парменід, напевно, лише в похилому віці досягнув моменту найчистішої, незатьмареної жодною дійсністю й цілком безкровної абстракції; цей момент – настільки негрєцький, як жоден інший упродовж двох століть трагічної епохи, витвором якого є вчення про буття, – став у власному житті Парменіда межовим каменем, що розділив його на два періоди. Та водночас цей момент розді-

836

ляє навіть і досократичне мислення, першу половину якого можна було би назвати анаксимандрівською, другу – саме парменідівською. Перший, давніший, період у власному філософуванні Парменіда ще несе на собі також обличчя Анаксимандра: він як відповідь на запитання Анаксимандра породив довершену філософсько-фізичну систему. Коли ж пізніше його охопив той людський абстрактний трепет і він висунув свою найпростішу тезу, в якій ідеться про буття й небуття, тоді серед багатьох підданих ним знищенню давніших учень опинилася також і його власна система. Усе ж він, здається, втратив не весь батьківський пієтет до могутньої та стрункої дитини його молодості й тому допоміг собі, промовивши: «Хоч існує лише один правильний шлях, але коли захочемо перейти на інший, тоді єдино правильним за своєю добротою і послідовністю є моє давніше бачення». Захищаючись цим зворотом, він забезпечив гідне та просторе місце своїй ранішій фізичній системі навіть у тій величній поемі про природу, яка, власне, мала виголосити нове бачення як єдиний дороговказ до істини. Саме ця батьківська турбота, навіть якщо через неї закралася помилка, з залишком людського почуття в натурі, що цілком закам'яніла через логічну впертість і майже перетворилася на думаючу машину.

837 Парменід, чії особисті стосунки з Анаксимандром не виглядають для мене неймовірними, чия пов'язаність із ученням Анаксимандра не лише вірогідна, але й очевидна, мав таку саму недовіру до цілковитого поділу світу – на світ, що є, і світ, що нестас, – як і Геракліт, недовіру, яка призвела до заперечення буття взагалі. Вони обоє шукали виходу з того «супроти й урізнобіч» подвоєного світопорядку. Той стрибок у невизначене, невизначуване, завдяки якому Анаксимандр раз і назавжди втік із царства становлення та його емпірично даних властивостей, став нелегким для таких самотійно налаштованих голів, як Геракліт і Парменід; спершу вони намагалися йти, доки могли, а стрибок приберегли для того місця, де стопа вже не могла знайти опори, тож слід було стрибати, щоби не впасти. Обоє знову і знову споглядали саме той світ, який Анаксимандр так меланхолійно засулив і оголосив місцем переступу та

ФІЛОСОФІЯ В ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ТРЕКІВ. РОЗДІЛ 9

водночас покути за несправедливість становлення. У спогляданні цього світу Геракліт, як ми вже знаємо, відкрив те, який чудесний порядок, які закономірність і певність проявляються в кожному становленні: звідси він зробив висновок про те, що становлення само по собі не може бути нічим злочинним і несправедливим. Парменід мав зовсім інший погляд; він порівнював властивості між собою та вважав, що знайшов те, що не всі вони однорідні, а їх слід поділити на дві рубрики. Коли він, наприклад, порівнював світло і темряву, то друга властивість виходила однозначно *негацією* першої. Таким чином, він розрізняв позитивні та негативні властивості й серйозно намагався віднайти і означити ту основоположну протилежність у всьому царстві природи. При цьому він користувався таким методом: він брав пару протилежностей, наприклад легке та важке, рідке та густе, дієве та страждальне, і порівнював їх із тією зразковою протилежністю світла й темряви. Те, що відповідало світлому, було позитивною, а те, що відповідало темному, – негативною властивістю. Якщо він, наприклад, брав важке та легке, то легке випадало на бік світлого, а важке – на бік темного. Таким чином, важке він вважав лише негацією легкого, а легке – позитивною властивістю. Уже з цього методу випливає свавільна, закрита перед нашіптуванням відчуттів здатність до абстрактно-логічної процедури. Бо ж важке, здавалося би, досить наповзгливо постає перед відчуттями як позитивна властивість; це не стримало Парменіда від того, щоб заштемплювати його як негацію. Так само він означував – лише як негації – землю на протипагу вогню, холодне – на протипагу теплому, густе – на протипагу рідкому, жіноче – на протипагу чоловічому, страждальне – на протипагу дієвому, – так що перед його поглядом наш емпіричний світ розділявся на дві окремі сфери: на сферу позитивних властивостей – зі світлим, вогняним, теплим, легким, рідким, дієво-чоловічим характером – і на сферу негативних властивостей. Останні виражають лише нестачу, відсутність перших, позитивних; отож, сферу, в якій відсутні позитивні властивості, він описав як темну, земляну, холодну, важку, густу й узагалі – наділену жіночо-пасивним характером. Замість виразів «позитивний» і «негативний»

він користувався сталими виразами «існуючий» і «неіснуючий», прийшовши відтак, на відміну від Анаксимандра, до тези, що цей наш світ містить у собі щось існуюче та, звичайно, також щось неіснуюче. Існуюче не слід шукати поза світом і мовби понад нашим горизонтом: адже щось існуюче міститься перед нами й усюди та діє в кожному становленні.

При цьому для нього залишилося завдання дати точнішу відповідь на запитання: «Що таке становлення?» І тут настав момент, коли він мусив стрибати, щоби не впасти, хоча, можливо, для таких натур, як Парменід, кожен стрибок уже є падінням. Але годі, бо ми вже заходимо в туман, у містику *qualitates occultae*, ба навіть децю в мітологію. Парменід, як і Геракліт, дивиться на загальне становлення та нетривалість, а переступ може витлумачити для себе лише так, що винним у ньому мусить бути неіснуюче. Адже як може існуюче бути винним у переступі! Утім, виникнення також відбувається з допомогою неіснуючого: адже існуюче завжди тут і, виходячи зі себе, взагалі не може ні виникнути, ні пояснити жодного виникнення. Тож як виникнення, так і зникнення спричинені негативними властивостями. Але те, що виникає, має зміст, а що зникає – втрачає зміст, і це передбачає, що позитивні властивості – тобто саме той зміст – також причетні до обох процесів. Коротко: звідси висновується наступне положення його вчення: «Для становлення необхідне як існуюче, так і неіснуюче; при їх взаємодії й відбувається становлення». Проте яким чином сходяться позитивне та негативне? Чи не повинні вони, навпаки, вічно тікати одне від одного як протилежності й через це робити неможливим будь-яке становлення? Тут Парменід апелює до *qualitas occulta*, до містичної схильності взаємонаближення та взаємоприлягання протилежностей і уявляє ту протилежність іменем Афродіти й емпірично відомим взаємовідношенням чоловічого та жіночого. Сила Афродіти є тим, що поєднує протилежне, існуюче з неіснуючим. Пожадання зводить супротивні та взаємонависні елементи, і результатом є становлення. Коли пожадання насичується, то ненависть і внутрішня суперечність знову розводять існуюче та неіснуюче – і тоді людина каже, що «річ гине».

Але ніхто безкарно не зачінає такі жахливі абстракції, як «існуюче» та «неіснуюче»; кров поступово стигне, коли торкаємося їх. Одного дня Парменідові прийшла в голову дивна ідея, яка, здавалося би, позбавила вартості всі його попередні комбінації, тож він мав бажання відкинути їх вбік, як гаманець зі старими монетами, що вийшли з обігу. Зазвичай припускають, що до винаходу того дня був причетний не лише внутрішньопосталий наслідок таких понять, як «існуюче» та «неіснуюче», але також і зовнішнє враження – знайомство з теологією давнього рапсода, котрий багато мандрував скрізь, співця містичного обожнювання природи колофонця *Ксенофана*. Ксенофан як мандрівний поет жив незвичайним життям і завдяки своїм подорожам став визначним ученим і вчителем, котрий умів запитувати і розповідати; тому Геракліт і зарахував його до полігісторів та й загалом до «історичних» натур (у згаданому сенсі). Те, звідки та коли до Ксенофана прийшов містичний потяг до єдиного та вічно спочинкового, ніхто не зможе вирахувати; можливо, це концепція старого чоловіка, котрий, урешті, після блукань, бурхливих мандрівок і неспинного навчання та дослідження став осілим і перед чийм духом – у візії божественного супокою, в незмінному перебуванні всіх речей у межах пантеїстичного прамиру – постає найвище та найбільше. Утім, мені виглядає цілком випадковим те, що саме в тому ж місці, в Елеї, певний час жили поряд два чоловіки, кожен із яких носив у голові концепцію єдності. Вони не утворили жодної школи та не мали нічого спільного, чого один міг би навчитися від іншого, а тоді вже навчати далі. Адже походження тієї концепції єдності в одного цілком відмінне, ба навіть протилежне, ніж в іншого; і якщо один узагалі колись ознайомився з ученням іншого, то спершу мусив – аби взагалі могли це зрозуміти – перекласти його своєю власною мовою. Та при цьому перекладі у будь-якому разі втрачалася специфіка іншого вчення. Якщо Парменіл прийшов до єдності сушого виключно через позірну логічну послідовність і вивів її з понять буття та небуття, то Ксенофан є релігійним містиком і разом із тією містичною єдністю насправді належить до шостого сто-

840

841

ліття. Якщо він навіть і не був такою переломною особистістю, як Пітагор, однак усе-таки в його мандрах він мав такий самий потяг і порив до покращення, очищення та зміцнення людей. Він є етичним учителем, але перебуває ще на сходинці рапсода: в пізніші часи він був би софістом. У сміливому осуді сучасних звичаїв і оцінок він не мав у Греції рівних; до того ж він, на відміну від Геракліта і Платона, не усамітнівся, а став саме перед тією публікою, чий шалене захоплення Гомером, пристрасну схильність до почесей гімнастичних фестивалів, обожнення каменів у формі людини він шмагав гнівом і зневагою, та все ж – не як сварливий Терсит. Свобода індивіда досягла з ним вершини; й у цьому майже цілковитому виході з усіх конвенцій він споріднений із Парменідом більше, ніж у тій останній божественній єдності, що її він якось углядів у стані візії – гідному того століття – і яка була, можливо, споріднена з буттям Парменіда за виразом і словом, але точно – не за походженням.

Учення про буття Парменід винайшов радше у протилежному стані. Того дня й у тому стані він перевіряв його обидві взаємодіючі протилежності, жадання та ненависть яких конституують світ і становлення, існуюче та неіснуюче, позитивні та негативні властивості – й раптом він із недовірою зупинився на конятті негативної властивості, неіснуючого. Чи ж може щось, що не є, бути властивістю? Або ж, занитуючи принципівіше: чи може бути щось, що не є? Утім, єдиною формою пізнання, до якої ми відразу здобуємо безумовну довіру та заперечення якої прирівнюється до божевілля, є тавтологія $A = A$. Проте саме це тавтологічне пізнання невблаганно волато до нього: що не є – те не є! Що є – те є! Раптом він відчув на своєму житті тягар жахливого логічного гріха; він-бо завжди без вагань припускав існування негативних властивостей, неіснуюче взагалі, тобто, формально висловлюючись, що $A = \text{не } A$. Таке могла витворити лише цілковита перверсія мислення. Однак, як він усвідомив, із такою перверсивністю мислення міркує величезна маса людей, тож він сам тільки долучився до загального злочину супроти логіки. Але та сама мить, яка звинувачує його в цьому злочині, осяює його славою відкриття: він винайшов принцип – ключ до світової таємниці, поза всім людсь-

ким божевіллям. – і тепер він опускається, тримаючись за міцну та жахливу руку тавтологічної істини про буття, у безодню речей.

На шляху туди він зустрічає Геракліта – нещаслива зустріч! Саме тепер, коли йому дуже залежало на якнайсуворішому розділенні буття і небуття, йому мусила бути глибоко ненависною гра Гераклітових антиномій; твердження «ми є і водночас не є», «буття і небуття водночас те саме і, знову ж таки, не те саме», твердження, через яке знову ставало каламутним і заплутаним усе, що він шойво просвітив і розплутав, доводило його до шалу: «Геть із людьми, – кричав він, – котрі, здається, мають дві голови, та все одно нічого не знають! У них же все в течії, навіть і їхні думання! Вони тупо дивуються з речей, але мусять бути як глухими, так і сліпими, щоби так перемішати протилежності!» Нерозсудливість маси, прославлена грайливими антиноміями та проголошена вершиною всього пізнання, була для нього болісним і незбагненим пережиттям.

Тепер він занурився в холодну купіль своїх жахливих абстракцій. Те, що є істинним, мусить бути присутнім вічно, про нього не можна сказати «це було», «це буде». Існуюче не може бути посталим: адже звідки воно могло би постати? З неіснуючого? Але ж воно не існує і не може нічого породити. З існуючого? Це ж було би нічим іншим, як зачинанням самого себе. Те саме стосується і зникнення; воно так само неможливе, як і становлення, як і кожна зміна, як і кожне збільшення та кожне зменшення. Та й узагалі, чинним є таке твердження: все, про що можна сказати «це було» або «це буде», не є, – втім, про існуюче ніколи не можна сказати «це не є». Існуюче неподільне, бо ж де та друга сила, яка мала би його розділити? Воно нерухоме, бо ж куди воно мало би рухатися? Воно не може бути ні нескінченно великим, ані нескінченно малим, адже воно довершене, а довершено дана нескінченність є суперечністю. Тож воно зависло – обмежене, довершене, нерухоме – скрізь у рівновазі, в кожній точці однаково доскопале, як куля, проте не у просторі: бо тоді цей простір був би другим існуючим. Але кількох існуючих не може бути, оскільки, щоби їх розділити, мусило б існувати щось, що було би неіснуючим, – припущення, яке спростовує само себе. Тож існує лише вічна єдність.

Але коли тепер Парменід звернув погляд назад у світ становлення, скзистенцію якого він раніше намагався осягнути через такі глибокосенсовні комбінації, то він розгнівався на своє око, що воно взагалі бачить становлення, на своє вухо, що воно його чує. «Тільки не йдїть за дурним оком, – так звучить тепер його імператив, – за лунким язиком чи слухом, а досліджуйте лише силою думки!» Цим він здійснив доволі важливу, навіть якщо і недостатню та фатальну за своїми наслідками, першу критику пізнавального апарату: через те, що він рапгово розірвав відчуття і здатність абстрактно мислити (тобто розум), неначе вони є двома цілком різними здатностями; він розтрошив сам інтелект і захопив до того цілком помилкового розділення «духу» та «тіла», яке, особливо після Платона, прокляттям лежить на філософії. Усі сприйняття відчуттів, як вважає Парменід, призводять лише до оман: і їхньою головною оманою є саме те, що вони створюють ілюзію, ніби і неіснуюче існує, і становлення володіє існуванням.

844 Уся та множинність і барвистість відомого з досвіду світу, зміна його властивостей, порядок у його підйомі та спаді безжалісно відкинуто вбік як голу видимість і марення; звідти не можна нічого навчитися, тож кожне зусилля, яке ми витрачаємо на цей хибний, цілком нікчемний і неначе створений відчуттями з допомогою омани світ, є марним. Хто загалом розмірковує так, як це робив Парменід, той перестає бути дослідником природи в окремому; його співчуття до феноменів тане і зростає ненависть через те, що неможливо позбутися цього вічного обману відчуттів. Тепер істина має мешкати лише в найвищівілих, найзаяложенийших загальниках, у порожніх шкаралунах найневизначеніших слів, як у будинку з навутиння. І поряд із такою «істиною» сидить тепер філософ, такий самий безкровний, як і абстракція, обилутаний формулами. Утім, коли павук хоче крові своїх жертв, то парменідівський філософ саме її ненавидить – кров своїх жертв, кров емпірії, відданої ним у жертву.

II

І це був грек, розквіт якого приблизно збігається з вибухом іонійської революції. У той час грек міг утекти з палто банальної дійсності, як із голого штукарського схематизму сил уяви, не так, як-от Платон, у країну вічних ідей, у робітню творця світів, аби око насолоджувалося бездоганними, незламними праформами речей, – а в застиглий мертвотний спокій найхолоднішого поняття, яке нічого не промовляє, – буття. Остерігаймося ж того, щоби витлумачити такий вартий уваги факт за хибними аналогіями. Та втеча була не втечею від світу в сенсі індійських філософів, до неї не закликала глибоке релігійне переконання про зпсутість, плинність і злосчасність існування, вона не прагнула тієї останньої мети, спокою в бутті, як містичного занурення в *одне* загальне захопливе уявлення, такого загадкового та прикрого для звичайної людини. Мислення Парменіда взагалі не має в собі нічого від того п'яного темного запаху індійського, який злегка відчутний у Пітагора й Емпедокла. Дивними в тому факті в той час є рідше саме відсутність запаху, кольору, душі, безформність, цілковита безкровність, брак релігійності й етичного тепла, абстрактна схематичність – і це у грека! – та передусім – неймовірна енергія прагнення до *достовірності* в ту містично мислячу і надзвичайно рухливо-фантастичну епоху. «Боги, даруйте мені достовірність. було молитвою Парменіда, – навіть якщо ця достовірність у морі недостовірності є дошквою, достатньо широкою лише для того, щоби на ній лежати! Усе те, що постає, усе розкішне, барвисте, квітнуче, оманливе, привабливе, жваве – все це візьміть лише для себе. – мені ж дайте одну-єдину бідну порожню достовірність!»

У філософії Парменіда грає прелюдію тема онтології. Досвід ніде не запропонував йому буття таким, яким він його собі мислив, але з того, що він міг його собі помислити, він зробив висновок, що воно мусить існувати. – висновок, який ґрунтується на передумові, що ми володіємо органом пізнання, який проникає в сутність речей і є незалежним від досвіду. Матерія нашого мислення, згідно з Парменідом, узагалі не присутня у спогляданні, а приходить звідкись інде, з позачуттєвого світу, до якого ми маємо

прямий доступ через думання. Проте вже Арістотель зазначив щодо всіх подібних способів виведення, що екзистенція ніколи не належить до есенції, існування – до сутності речі. Саме тому з поняття «буття» – *essentia* якого є лише буттям – узагалі не можна зробити висновок про *existentia* буття. Логічна істина того протиставлення «буття» і «небуття» цілком порожня, якщо не можна подати основоположного предмета, бачення, з якого через абстракцію виведене це протиставлення. Без цього повернення до бачення вона є лише грою з уявленнями, з допомогою якої і справді не можна нічого пізнати. Адже суто логічний критерій істини, як вчить Кант, а саме узгодження якогось пізнання зі загальними та формальними законами розсуду та розуму, хоч і є *conditio sine qua non*, а відтак негативною умовою всієї істини, – втім, логіка не може йти далі й помилку, яка стосується не форми, а змісту, логіка не може розкрити з допомогою жодного випробувального каменю. Однак як тільки ми шукаємо змісту для логічної істини протиставлення «те, що є, – є; те, що не є, – не є», ми і справді не знаходимо жодної дійсності, яка би чітко відповідала тому протиставленню; про дерево я можу сказати і те, що «воно є» – порівняно з усіма іншими речами, і що «воно буде» – порівняно з ним самим в іншому часовому моменті, й, урешті, також – що «воно не є», як-от «це ще не є деревом», доки я споглядаю якийсь куш. Слова є тільки символами для відношень речей між собою та щодо нас, вони ніде не торкаються абсолютної істини, і навіть слово «буття» позначає лише найзагальніше відношення, яке поєднує всі речі, так само як і слово «небуття». Проте, якщо не можна довести самої екзистенції речей, тоді й відношення речей між собою, так зване «буття» і «небуття», не зможуть привести нас ані на крок ближче до країни істини. Через слова та поняття ми ніколи не потрапимо за стіну відношень, наприклад, до якоїсь казкової праоснови речей, і навіть у чистих формах чуттєвості й розсуду, у просторі, часі та причиновості, ми не здобудемо нічого, що би виглядало подібним до якоїсь *veritas aeterna*. Для суб'єкта цілком неможливо бажати побачити й пізнати щось поза самим собою, настільки неможливо, що пізнання та буття є найпротилежнішими з-поміж усіх сфер. І

коли Парменід у невченій наївності тогочасної критики інтелекту міг уявляти, що з вічно суб'єктивного поняття проникнув у буття-в-собі, то сьогодні, після Канта, зухвалим невіглаством є те, коли подекуди, особливо серед погано навчених теологів, котрі хочуть бавитись у філософів, завданням філософії виставляється «осягнення свідомістю абсолютного», наприклад, у формі, що «абсолютне вже наявне, алже як би його можна було ще шукати?» – як висловився Гегель. Або, згідно зі зворотом Бенекє, «що буття мусить бути якимось чином даним, досяжним для нас, алже інакше ми не могли би мати навіть поняття буття». Поняття буття! Ніби його жалюгідне емпіричне походження не проявляється вже в етимології слова! Алже *esse*, по суті, означає лише «дихати»: коли людина вживає це слово щодо всіх інших речей, то переконання, що вона сама дихає та живе, вона переносить через метафору, тобто через щось нелогічне, на інші речі й розуміє їх скзистенцію як дихання – за людською аналогією. І так незабаром розмивається оригінальне значення слова, – та завжди залишається те, що людина уявляє собі існування інших речей за аналогією до власного існування, тобто антропоморфно, й у будь-якому разі – через нелогічне перенесення. Проте навіть для людини, отожд – незалежно від того перенесення, – вислів, що «я дихаю, отже, існує буття», є цілом недостатнім: супроти нього слід зробити такий самий закид, як і супроти *ambulo, ergo sum* або *ergo est*.

12

Інше поняття, більш змістовне, ніж поняття сушого, яке також винайшов уже Парменід, хоч і вживав іще не так вправно, як його учень Зенон, – це поняття нескінченного. Не може існувати нічого нескінченного, алже при такому припущенні ми отримуємо суперечливе поняття довшеної нескінченності. Оскільки ж наша дійсність, наш наявний світ скрізь має характер тієї довшеної нескінченності, то він, за своєю суттю, означає суперечність супроти логічного (а відтак – супроти реального) та є оманною, брехнею, фантазмом. Зенон залюбки послуговувався непрямым методом доведення: він говорив, наприклад, що «не може

існувати жодного руху від одного місця до іншого, адже якби такий рух існував, то тоді була би наявною завершена нескінченність, а проте це неможливо». У змаганні з бігу Ахілл не може наздогнати черепахи, яка його трохи випереджає: адже щоби досягнути пункту, від якого рухається черепаха, він мусив би вже пробігти через нескінченно багато просторів, а саме – спершу половину того простору, тоді – чверть, тоді – одну восьму, тоді – одну шістнадцяту і так далі, *in infinitum*. Якщо ж він насправді наздожене черепаху, то це є нелогічним феноменом, отже, у будь-якому разі – жодною істиною, жодною реальністю, жодним справжнім буттям, а лише оманною. Адже нескінченне ніколи не може закінчитись. Іншим популярним засобом вираження цього вчення є стріла, що летить, але все ж спочиває. У кожному мить свого лету вона має одне положення, й у цьому положенні вона спочиває. Чи є тепер сума нескінченного числа положень спокою ідентичною з рухом? Чи є тепер спокій у нескінченному повторенні рухом, а отже, своєю власною протилежністю? Нескінченне використовується тут для дійсності, як сальпетерова кислота: від нього вона розчиняється. Проте якщо поняття є непорушними, вічними та сущими – а буття і мислення для Парменіда тотожні, – тобто якщо нескінченне ніколи не може бути завершеним, якщо спокій ніколи не може бути рухом, то стріла і справді взагалі не летіла: вона взагалі не зрушила з місця та не вийшла зі стану спокою; не проминуло жодного часового відрізка. Або ж, висловлюючись інакше: в цій так званій і все ж лише позірній дійсності не існує ні часу, ні простору, ні руху. Врешті, й сама стріла є оманною: адже вона походить із множинності, зі спричиненої чуттями фантазмагорії не-єдиного. Якщо припустимо, що стріла наділена буттям, то вона була би нерухомою, позачасовою, непосталою, застиглою та вічною – неможливе уявлення! Якщо припустимо, що рух був би насправду реальним, то не існувало би жодного спокою, жодного положення для стріли, отже, і жодного простору – неможливе уявлення! Якщо припустимо, що час є реальним, то він не міг би бути нескінченно подільним; час, якого потребувала би стріла, мусив би складатися з обмеженої кількості часових моментів, а кожен із цих моментів

849

мав би бути атомарним – неможливе уявлення! Усі наші уявлення, тільки-но їх емпірично даний, почерпнутий із цього наочного світу зміст приймається як *veritas aeterna*, приводять до суперечностей. Якщо існує абсолютний рух, то не існує жодного простору, а якщо існує абсолютний простір, то не існує жодного руху; якщо існує абсолютне буття, то не існує жодної множинності. Якщо існує абсолютна множинність, то не існує жодної єдності. Тоді мало би стати зрозуміло, наскільки кволо такими поняттями ми торкаємось осердя речей чи розв'язуємо вузол реальності, – тоді як Парменід і Зенон, навпаки, дотримувались істини й усечинності понять, а наочний світ відкидали як протилежність до істинних і всечинних понять, як об'єктивацію нелогічного та суперечливого. При всіх своїх доказах вони виходять із цілком недоводжуваного, ба навіть неймовірного припущення, що ми в тій поняттєвій спроможності володіємо вирішальним, найвищим критерієм буття і небуття, тобто об'єктивної реальності та її протилежності. Ті поняття не мають верифікуватись і коригуватись з огляду на дійсність, хоча насправді вони і виведені з неї, – навпаки, вони мають вимірювати і судити дійсність, а в разі виникнення суперечності з логічним – навіть проклинати її. Щоби мати змогу надати їм ці суддівські повноваження, Парменід мусив приписати їм таке саме буття, якому він надав чинності єдиного буття взагалі: мислення і ту не-посталу досконалу кую суцього слід було тепер розуміти вже не як два різні види буття, адже не могло існувати жодної подвійності буття. Отже, стала необхідною та надто відчайдушна ідея – проголосити мислення і буття ідентичними; жодна форма наочності, жоден символ, жодна алегорія не могли прийти тут на допомогу; ідея була цілком неймовірною, та вона була необхідною, ба навіть у відсутності будь-якої можливості перевірити її чуттями вона святкувала найвищий тріумф над світом і вимогами відчуттів. Мислення і те кругле, як куля, наскрізь мертво-масивне та застигло-нерухоме буття, згідно з Парменідовим імперативом, мусять, на жах для всієї фантазії, поєднатись і стати цілковито тим самим. Нехай ця тотожність і суперечить відчуттям! Саме це і є запорукою того, що вона не запозичена у відчуттів.

850

ГВОРИ СПАДКУ 1870-1873

853 зміна може стосуватися лише форми, тобто положення, порядку, групування, зміщення та виокремлення цих вічних, одночасно суцїх сутностей. Тодї це виглядає, як у грї в костї: це завжди ті самї костї, але, падаючи то так, то сяк, вони означають для нас щось їнше. Усі давнїші теорїї зводилися до одного праелемента як лона та причини становлення, чи то води, повітря, вогню, чи Анаксїмандрового певизначеного. Анаксагор же натомїсть стверджує, що з однакового нїколи не може виникнути неоднакове та що одним суцїм нїколи не можна пояснити зміни. Уявивши собі той єдиний прийнятий матеріал розбавленим чи згущеним, ми все ж нїколи не досягнемо таким згущенням і розбавленням того, що бажаємо пояснити: множинності властивостей. Але коли свїт і справдї сповнений найрїзноманїтнїших властивостей, то вони мусять, якщо вони не є видимїстю, володїти буттям, тобто бути вїчно неосталими, незникненними та водночас завжди суцїми. Проте вони не можуть бути видимїстю, адже тодї залишається без вїдповїдї запитання про «звїдки?» видимостї, ба навїть вїдповїдає само на себе з «нї!». Давнїші дослідники намагалися спростити проблему становлення тим, що вони виявили тїльки одну субстанцїю, яка несла у своєму лонї можливостї всього становлення; але тепер стверджується протилежне: існують незліченнї субстанцїї, втїм – нїколи бїльше, нїколи менше, нїколи новї. Лише рух перемїнює їх постїйно по-новому: те ж, що рух є їстиною, а не видимїстю, всупереч Парменїдовї, довїв Анаксагор із незалеречуваної послїдовностї наших уявлень у мисленнї. Отже, завдяки тому, що ми мислимо та маємо уявлення, ми здатнї безпосередньо зазирнути в їстину руху та послїдовностї. Таким чином, у будь-якому разї усувається зі шляху застигле, спочиле, мертве єдине буття Парменїда, а наявнїсть численних суцїх настїльки ж певна, як і перебування всїх цих численних суцїх (екзистенцїй, субстанцїй) у русї. Зміна є рухом, утїм, звїдки походить цей рух? Можливо, цей рух узагалї не зачїпає справжньої сутностї тих багатьох незалежних їзольованих субстанцїй, та й чи не *мусить* вїн сам по собі, згїдно з найсуворїшим поняттям суцїого, бути для них чужим? Чи, може, вїн усе-таки належить самим речам? Тут ми стоїмо перед важливим питанням, залежно вїд вїрїшення якого ми

вступасмо до сфери Анаксагора, або Емпедокла, або Демокріта. Слід поставити дискусійне запитання: якщо існує багато субстанції і всі вони рухаються, то що рухає ними? Чи рухають вони одна одну? Чи ними рухає тільки сила тяжіння? Чи існують магичні сили притягання та відштовхування в самих речах? Чи причина руху лежить поза ними багатьма реальними субстанціями? Або, запитуючи чіткіше: якщо дві речі виявляють послідовність, обопільну зміну положення, то чи це походить від них самих? І чи це пояснюється механічно або ж магично? Або: якщо не ці дві можливості, то чи не рухає ними щось третє? Це важка проблема, адже Парменід, визнавши навіть те, що існує багато субстанцій, усе ще міг би, всупереч Анаксагорові, довести неможливість руху. Адже він міг би сказати: візьмімо дві існуючі в собі сутності, кожна з цілком відмінним, самостійним, безумовним буттям – а такими є Анаксагорові субстанції, – вони ніколи не можуть стикатися, рухати одна одну, притягуватися, між ними немає жодної причиновості, жодного мосту, вони не торкаються одна одної, вони не заважають одна одній, вони байдужі одна одній. Тоді зіштовхування є таким же незрозумілим, як і магичне притягання; що безумовно чуже одне одному, те ніколи не може здійснювати жодного впливу одне на одне, отже, не може також рухатись і бути зрученим чимось. Парменід навіть міг би додати: єдиний вихід для вас – приписати рух самим речам; але тоді все те, що ви знаєте і бачите як рух, є лише оманною, а не справжнім рухом, адже єдиним видом руху, який могли би мати ті безумовно своєрідні субстанції, був би лише їхній власний рух без жодної дії. Ви ж припускаєте рух саме для того, щоби пояснити ті дії черговості, пересування у просторі, переміни, коротко – причиновості та співвідношення речей. Утім, саме ці дії залишилися непоясненими і такими самими проблематичними, як і раніше; тому загалом незрозуміло, для чого потрібно припускати існування руху, алже він у загалі не здійснює того, що ви хочете від нього. Рух не входить до сутності речей і є вічно чужим для них.

Ті супротивники елсатівської нерухомої єдності, щоб обійти таку аргументацію, спокусились одним упередженням, що походить із чуттєвості. Виглядає таким незаперечним те, що кожне

істинно суще с тілом, що заповнює простір, згустком матерії, великим чи малим, але у будь-якому разі просторово об'ємним, – тож в одному просторі не можуть існувати два або більше таких згустків. За такої передумови Анаксагор, як пізніше і Демокріт, припускав, що вони мусили би зіштовхуватися, коли б у своєму русі потрапляли один на одного, що вони мали би сперечатися за той самий простір і що саме ця боротьба спричиняла б усі переміни. Іншими словами: ті цілком ізольовані, зовсім різні та вічно незмінні субстанції таки не були помислені абсолютно різнорідними, а всі вони, крім однієї специфічної, цілком особливої властивості, володіли таки цілком однорідним субстратом, часткою матерії, що наповнює простір. У причетності до матерії всі вони були рівні й тому могли діяти одна на одну, тобто вони зіштовхувалися. Та й узагалі, всі переміни залежали не від різнорідності тих субстанцій, а від їхньої однорідності як матерії. Тут в основі припущень Анаксагора лежить логічний нелогізм: адже саме по собі істинно суще мусить бути цілковито безумовним і єднісним, отже, не може мати передумою щось як свою причину, – тоді як усі ті Анаксагорові субстанції мають-таки передумовою щось – матерію – і вже передбачають її екзистенцію. Наприклад, субстанція «червоного» була для Анаксагора не лише чимось червоним самим по собі, а крім того – таємним чином – частиною матерії без властивостей. Лише з нею «червоне само по собі» діє на інші субстанції, не червоним, а тим, що не було червоним, зафарбованим і взагалі – якісно визначеним. Якщо взяти червоне суто як червоне, як саму справжню субстанцію, тобто без того субстрату, то Анаксагор, звичайно, не наважився би говорити про тудію червоного на іншій субстанції, принаймні аж ніяк не з допомогою того звороту, що «червоне само по собі» через поштовх передає далі прийнятий від «тілесного самого по собі» рух. Тоді було б очевидно, що таке істинно суще ніколи не може рухатися.

15

Слід поглянути на супротивників елеатів, аби віддати належне тим надзвичайним перевагам Парменідового припущення. Які труднощі (їх уникнув Парменід) очікували на Анаксагора й

усіх тих, хто вірив у множинність субстанцій, при запитанні про кількість субстанцій? Анаксатор зробив стрибок, заплющив очі і сказав, що – нескінченно багато: так він принаймні перенісся над надзвичайно складним доведенням існування певної кількості елементарних речовин. Оскільки ж ця нескінченно велика кількість мусила б існувати споконвічно без приросту і без зміни, то це припущення приховувало суперечливе уявлення про замкнуту і помислювану завершеною нескінченність. Коротко: множинність, рух, нескінченність, які подиву гідним твердженням про єдине буття змусив до втечі Парменід, повернулися з вигнання назад і стріляли у Парменідових супротивників своїми стрілами, щоби завдати ними ран, від яких немає жодного зцілення. Вочевидь, супротивники вповні не усвідомлюють жахливої сили тієї елеатівської думки, що «не може існувати жодного часу, жодного руху, жодного простору, адже їх усіх ми можемо уявляти собі нескінченними, а саме: по-перше, нескінченно великими, по-друге, нескінченно подільними; проте все нескінченне не володіє жодним буттям, не існує», – думки, яка не викликає сумніву ні в того, хто суворо розуміє сенс слова «буття», ні в того, хто вважає неможливою екзистенцію чогось суперечливого, наприклад, завершеної нескінченності. Але коли дійсність показує нам усе лише у формі завершеної нескінченності, тоді кидається в очі, що вона суперечить сама собі, тобто не має жодної істинної реальності. Але коли ті супротивники хотіли би закинути, що «в самому вашому мисленні все ж існує послідовність, отож, і ваше мислення не може бути реальним, а отже – нічого не доводить», – то Парменід, напевно таки, відповів би на такий закид так само, як у подібному випадку Кант: «Хоча я і можу сказати, що мої уявлення ідуть одне за одним, але це означає лише те, що ми усвідомлюємо їх тільки в певній часовій послідовності, тобто відповідно до форми внутрішнього чуття. Але через це час не є чимось самим по собі, а також жодним об'єктивно властивим речам визначенням». Отже, слід було би розрізняти між чистим мисленням, яке було би таким самим позачасовим, як і єдине Парменідове буття, й усвідомленням цього мислення; останнє ж і переводить мислення у форму видимості, тобто у форму послідовності, множинності й руху.

ТВОРИ СПАДКУ 1870–1873

Імовірно, що Парменід міг би скористатися цим виходом: утім, тоді йому слід було би закинути те саме, що А. Шпір [Мислення та дійсність, I, 264] закинув Кантові: «Але ж, по-перше, є очевидним, що я не можу нічого знати про послідовність саму по собі, якщо я не маю у власній свідомості одночасно її ланок, які йдуть одна за одною. Таким чином, саме уявлення послідовності є взагалі неспіловним, отож, цілком відмінним також від послідовності наших уявлень. По-друге, припущення Канта містить у собі такі очевидні недоречності, що не перестаєш дивуватися, як він міг їх не помітити. Цезар і Сократ є, згідно з цим припущенням, не дійсно мертвими, вони живуть нині так само, як і дві тисячі років тому, і лише здаються мертвими внаслідок якогось улаштування мого «внутрішнього відчуття». Майбутні люди живуть уже зараз, і коли вони тепер іще не виступають як живі, то в цьому завинило знову-таки те влаштування «внутрішнього відчуття». Тут передусім постає запитання: «Як можуть початок і кінець свідомого життя разом зі всіма його внутрішніми та зовнішніми відчуттями існувати лише у схопленні внутрішнього відчуття?» Бо ж фактом є те, що аж ніяк не можна заперечити реальність переміни. Якщо її виганяють через вікно, то вона прокрадається назад крізь щілину для ключа. Якщо кажуть: «Мені лише здається, що міняються стани й уявлення», – то вже сама ця видимість є чимось об'єктивно наявним, і послідовність у ній має, без сумніву, об'єктивну реальність, і в ній справді щось іде одне за одним. Окрім того, слід зазначити, що вся критика розуму може мати основу та сенс лише за передумови, що наші уявлення самі виглядають такими, якими вони є. Адже коли уявлення також виглядають для нас іншими, ніж вони є насправді, то і щодо них не можна було би висунути жодного чинного твердження, а отже – й установити жодної теорії пізнання та жодного «трансцендентального» дослідження про об'єктивну чинність. Утім, тепер немає жодного сумніву, що для нас наші уявлення самі виглядають послідовними».

Розмірковування про цю безсумнівно певну послідовність і рухливість спонукало Апаксагора до однієї знаменної гіпотези. Вочевидь, уявлення рухалися самі, їх ніщо не штовхало і вони не мали

ФІЛОСОФІЯ В ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ГРЕКІВ. РОЗДІЛ 15

жодної причини руху поза самими собою. Тож існує щось, сказав він собі, що містить у собі витік і початок руху; далі він зазначив, що це уявлення рухає не лише самого себе, але і щось цілком відмінне – тіло. Таким чином, він через безпосередній досвід відкрив дію уявлень на протяжну матерію, що виявляється в русі останньої. Він уважав це фактом; лише принагідно йому здавалося спокусливим пояснення і цього факту. Досить уже того, що він мав регулятивну схему для пояснення руху у світі, який уявляв тепер або рухом істинних ізольованих сутностей, спричиненим **тим**, хто уявляє, *pois*, або рухом, спричиненим чимось уже рухомим. Того, що останній вид – механічна передача рухів і поштовхів – також містив у собі проблему в основоположному припущенні, він, напевно, не помітив: звичайність і буденність дії, спричиненої поштовхом, напевно, притупила його погляд на загадковість цього. Натомість він досить добре відчув проблематичну, ба навіть суперечливу природу дії уявлень на самі по собі суші субстанції й тому намагався пояснити цю дію механічним, пояснюваним для нього штовханням і зіштовхуванням. *Nois*-бо був у будь-якому разі такою ж самою по собі сушою субстанцією, і Анаксагор охарактеризував його як цілком тендітну та витончену матерію зі специфічною властивістю – мисленням. При такому прийнятому характері дія цієї матерії на іншу мусила, звичайно, бути такою самого виду, як і та, яку здійснює інша субстанція на третю, тобто механічною, що зрушує через тиск і поштовх. Однак тепер Анаксагор отримав субстанцію, яка рухає себе й інше, рух якої приходить не ззовні та не залежить ні від кого іншого. При тому було майже байдужим, як слід собі уявляти цей саморух, – можливо, подібно до переміщення зовсім тендітних і малих круглих кульок ртуті. Серед усіх запитань, які стосуються руху, немає важчого від запитання про початок руху: адже якщо всі інші рухи ми можемо уявити собі як наслідки та дії, то все-таки завжди необхідно пояснити перший, прапочатковий рух; але для механічних рухів перша ланка ланцюга у будь-якому разі не може лежати в механічному русі, оскільки це означало би те саме, що і посылатися на позбавлене сенсу поняття *causa sui*. Утім, також не можна приписувати

859

ТВОРИ СПАДКУ 1870 1873

вічним безумовним речам, ніби первинний посаг їхнього існування, власний рух. Адже рух не можна уявити без спрямованості кудись і на щось, тобто він є виключно відношенням і умовою; а річ уже не є сама по собі сушою та безумовною, якщо вона, за своєю природою, обов'язково посилається на щось суще поза нею. У цьому скрутному становищі Анаксагор сподівався знайти незвичайну допомогу та порятунок у тому nous, який самотійно рухається й, окрім того, є незалежним: сутність його достатньо темна та завуальована, щоби могли приховати те, що його прийняття також містить у собі заборонену *causa sui*. Для емпіричного розгляду прийнято навіть те, що уявлення є не *causa sui*, а дією мозку, ба навіть те, що для нього мусить вважатися дивним блудом відокремлення «духу», того витвору мозку, від його *causa*, а після такого розділення ще вважати його сущим. Так учинив Анаксагор; він забув про мозок, його дивовижну філігранність, тендітність і химерність його звивин і ходів та проголосив «дух сам по собі». Цей «дух сам по собі» був свавільним, єдиною свавільною з усіх субстанцій – чудесне пізнання! Він міг колись зайнятися рухом речей поза собою або ж у неймовірні проміжки часу займатися самим собою. Коротко: Анаксагор міг припустити для прадавніх часів *перший* момент руху як точку зародження всього так званого становлення, тобто всієї переміни, а саме: всього пересування та перестановки вічних субстанцій і їхніх частинок. Навіть якщо і сам дух є вічним, то він у жодному разі не змушений вічно мучитися перемішуванням зерен матерії. Зрештою, так чи інак, існували час і стан тих матерій – незалежно чи довго-, чи короткотривалий, – у якому nous іще не подіяв на них і в якому вони ще були нерухомі. Це період Анаксагорового хаосу.

16

Анаксагоровий хаос не є відразу ж зрозумілою концепцією: щоби її збагнути, слід осягнути сформоване нашим філософом уявлення про так зване «становлення». Адже зі самого по собі дорухомого стану всіх різнорідних елементарних екзистенцій іще не обов'язково випливає абсолютна суміш усіх, за висловом Анак-

ФІЛОСОФІЯ В ТРАГІЧНУ ЕПОХУ ГРЕКІВ. РОЗДІЛ 16

сагора, «насінин речей», суміш, яку він уявляв собі, аж до найменших частинок, цілковитим безладом – після того як усі ті елементарні екзистенції були розтовчені, нсначе у ступі, та розцеллені на атоми шилу. так що тепер їх можна було перемішувати в тому хаосі, ніби в якійсь посудині. Можна було би сказати, що ця концепція хаосу не містить нічого необхідного; ба більше, потрібно лише припустити довільне випадкове розміщення всіх тих екзистенцій, але не їх нескінченну поділеність: досить уже довільного сусідства, не потрібно жолної мішанини, не кажучи вже про такий тотальний безлад. Отож, яким чином Анаксагор прийшов до цього важкого та складного уявлення? Як уже було сказано – завдяки його розумінню емпірично даного становлення. З власного досвіду він почерпнув спочатку надзвичайно вражаючу тезу про становлення, і ця теза як до свого наслідку спонукала до того вчення про хаос.

Спостереження за процесами виникнення у природі, а не дотримання якоїсь попередньої системи привело Анаксагора до вчення про те, що *все виникає з усього*: це переконання природодослідника, яке ґрунтувалося на різнобічній, але в основі, звичайно, безмежно вбогій індукції. Він доводив це так: якщо навіть протилежність може виникати з протилежності, наприклад, чорне з білого, то все є можливим: це ж стається при розчиненні білого снігу на чорну воду. Харчування тіла він пояснює собі тим, що у продуктах харчування мусили би міститися невидимі складові частини м'яса, чи крові, чи кісток, які при харчуванні виділяються та поєднуються з однорідними частинами в тілі. Проте, коли все може постати з усього, тверде – з рідкого, жорстке – з м'якого, чорне – з білого, м'яке – з хліба, то все мусить міститися в усьому. Тоді назви речей виражають лише переважання однієї субстанції над іншими, які наявні в менших, часто непомітних кількостях. У золоті, тобто в тому, що а *potiore* називаємо золотом, мусять міститися також срібло, сніг, хліб і м'ясо, проте в дуже незначних складових частинах, – усе це загалом назване за тим, що переважає, золотою субстанцією.

Але як можливо те, що одна субстанція переважає та наповнює річ у більшій кількості, ніж у тій, якою володіють інші? Досвід показує, що ця перевага виникає поступово, лише завдяки руху, що

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

перевага – це результат процесу, який ми зазвичай називасмо становленням; те ж, що все є в усьому, – це не результат якогось процесу, а навпаки – передумова всього становлення й усієї рухомості, а відтак передує всьому становленню. Іншими словами: емпірія вчить, що однакове неспинно наближається до однакового, наприклад, через харчування, тож первинно воно було не разом і поряд, а окремо. Що більше, в емпіричних процесах, які відбуваються в нас перед очима, однакове завжди витягується та надходить із неоднакового (наприклад, при харчуванні частинки м'яса – з хліба тощо), а відтак мішанина різних субстанцій – це давніша форма конституції речей і за часом передусь всьому становленню та руху. Отже, коли все так зване «становлення» є виділенням і передбачає якусь суміш, то постає питання про те, який ступінь мусила би первинно мати ця суміш, цей безлад. Хоча процес руху однорідного до однорідного – становлення – триває вже неймовірний проміжок часу, все одно помітно, як іще й тепер у всіх речах містяться залишки та насінневі зернини інших речей, що чекають на своє виділення, та як лише подекуди виникає перевага; 863 прасуміш мусила бути повною, тобто сягати аж до нескінченно малого, адже виділення зі суміші забирає нескінченно великий проміжок часу. При цьому суворо дотримуються думки, що все те, що володіє сутнісним буттям, подільне до нескінченності без втрати своєї специфіки.

Згідно з цими передумовами, Анаксагор уявляє собі праекзистенцію світу схожою до пілоподібної маси нескінченно малих непорожнистих точок, кожна з яких є специфічно простою і володіє лише однією властивістю; однак усе ж так, що кожна специфічна властивість представлена в нескінченно багатьох окремих точках. Такі точки Арістотель називав гомойомеріями – з огляду на те, що вони є однаковими між собою частинами одного цілого, однорідного зі своїми частинами. Та ми би дуже помилилися, якби прирівняли той первісний безлад усіх таких точок, таких «насіненних зерен речей», до єдиної праречовини Анаксімандра: адже остання, названа «невизначене», є цілком єднісною та однорідною масою, перша ж – агрегатом речовин. Утім, і про цей агрегат речовин

можна сказати те саме, що і про «невизначене» Анаксімандра – як це робить Арістотель; воно не могло бути ні білого, ні сірого, ні чорного, ні будь-якого іншого кольору, воно було без смаку, без запаху та як цілість узагалі не визначалося ні кількісно, ні якісно: в цьому Анаксімандрове невизначене та прасуміш Анаксагора рівні. Проте, незважаючи на цю негативну рівність, вони позитивно відрізняються тим, що остання є складеною, а перша – єдністю. Анаксагор принаймні через припущення свого хаосу випереджав Анаксімандра в тому, що йому не було потрібно виводити численне з одного, те, що постає – з існуючого.

Звичайно, у своїй всесумішній насінині він мусив допустити один виняток: nous не був тоді (та й узагалі не є тепер) домішкою жодної речі. Адже якби він був домішкою хоча б одного сушого, то тоді він мусив би, нескінченно ділячись, жити в усіх речах. Цей виняток 864 логічно надзвичайно сумнівний, особливо з огляду на змальовану раніше матеріальну природу nous: вона має в собі щось мітологічне та виглядає свавільною, проте, згідно з Анаксагоровими припущеннями, була суворою необхідністю. Дух, хоч і поділюваний до нескінченності, як і кожна інша речовина – не через інші речовини, а через самого себе, – коли ділиться, поділяючись і поєднуючись то з великим, то з малим, споконвіку володіє своєю однаковою масою та якістю. І те, що в цю мить у всьому світі, у тваринах, рослинах і людях, є духом, було ним також, без зменшення чи збільшення, навіть якщо й по-іншому розподілене, тисячу років тому. Але де він колись мав якийсь стосунок до іншої субстанції, там він ніколи не був її домішкою, а добровільно хапався за неї, рухав і штовхав її, як йому заманеться, коротко: панував над нею. Він, що має рух виключно в собі, володіє також неподільною владою у світі й виявляє це через рух субстанційних зернин. Але куди він їх рухає? Або чи можна уявити його рух без напрямку, без шляху? Чи дух у своїх поштовхах такий самий свавільний, як і у виборі, коли штовхати, а коли – ні? Коротко: чи в русі панує випадок, тобто найсліпіша довільність? За цією межею починається найсвятіше у сфері уявлень Анаксагора.

17.

Що слід було вчинити з тим хаотичним безладом пра-
 стану перед усім рухом, аби з нього без жодного приросту нових
 субстанцій і сил постав наявний світ із правильними шляхами не-
 бесних тіл, зі закономірними формами пір року та дня, з розмаїтою
 красою та порядком, коротко: щоби з хаосу постав космос? Це
 може бути лише наслідком руху, проте визначеного та мудро влаш-
 865 тованого руху. Цей рух сам є засобом поус; його метою є цілковите
 виділення однакового – дотепер іще не досягнута мета, бо безлад
 і суміш початку були нескінченними. Цієї мети можна досягнути
 лише з допомогою неймовірного процесу, а не одним мітологічним
 чарівним ударом: якщо колись, у нескінченно віддаленій часовій
 точці, буде досягнуто, що все однорідне виявиться об'єднане і пра-
 екзистенції, нерозділені, лежатимуть одна поруч іншої в гарному
 порядку, коли кожна частинка віднайде своїх товаришів і свою бать-
 ківщину, коли настане великий мир після великого поділу та роз-
 щеплення субстанцій і вже не існуватиме нічого розщепленого та
 поділеного, тоді поус знову повернеться у свій саморух і вже не блу-
 катиме світом сам, поділений на більші чи менші маси як рослин-
 ний чи тваринний дух і не вселятиметься в іншу матерію. Тим ча-
 сом завдання ще не розв'язане до кінця, хоча вид руху, який вигдав
 поус, аби його розв'язати, виявляє чудесну доцільність, адже завдя-
 ки їй завдання все більше вирішуватиметься в кожному новому мо-
 менті. Він-бо має характер концентрично-поступового колового
 руху: він почався в якійсь точці хаотичної суміші у формі малого
 обертання, та кола цього руху все зростали й, урешті, прокоти-
 лись усім наявним буттям, штовхаючи однакове до однакового.
 Спершу цей вир, розходячись колами, наблизив усе густе до гус-
 того, рідке – до рідкого, а також усе темне, світле, вологе та сухе
 – до рівних їм. Над усіма цими рубриками існують дві ще за-
 гальніші, а саме етер (тобто все, що є теплим, світлим, рідким) і
 аер (позначає все темне, холодне, важке, тверде). Через відділення
 етеричних мас від аеричних як наступна дія того виру, що розхо-
 диться все ширшими колами, утворюється щось подібне, як коли
 866 хтось збурує стоячу воду: важкі складові частини пересувають-

ся досередині та збиваюцца там докупи. Також і той воляний смерч, які ўсе нарастае в хаосі, складаецца ззовні з етеричных (рідкіх, світліх), а всередині – з туманних (важкіх, влогіх) складовых частін. Тоді пад час цьогі процесу з тієї аеричной масі, які нагромаджуецца всередині, віділяецца вода, з вогі – знову зямля, а зі зямлі – пад дію жахлівагі холоду – каміння. Знову ж такі через потужніст ь того віру окремі масі каменю відрываюцца від зямлі й укідаюцца до сфери гарячогі, світлогі етеру; там воні пачінаюцца спалахуваті в іогі вогняному элементі та, абертгаюцца в етеричному коловому русі, выпромінююцца світло у выгляді Сонця та зірок, освітлюючы й зігрівачу саму по собі темну та холодну Зямлю. Уся ця канцэпція сповнена чудесной відвагі та простоты й узагалі не мае нічогі від тієї незграбной антропоморфной телеологіі, які часті пов’язуюцца із ім’ям Анаксагора. Гордіст ь і веліч тісі канцэпціі полягае саме в тому, що вона з рухомогі кола віводіт ціліі космос становленія, тоді як Парменід розглядав істінно суцце як незворушну мертву кулю. Якішо поцс зрушчуе і кочіт ь те коло, то весь парядок, закономірніст ь і краса світу стаюцца прыродным наслідком того першопочтовху. Якой кривді завлаюцца Анаксагорові, коли роблят ь іому закід за іогі мудре утримання від телеологіі, які выявляецца в ціій канцэпціі, та гаворят ь про іогі поцс зневажливо, які про *deus ex machina*! Що більше, Анаксагор міг бы саме через усуненія міталогічных і теістичных чудотворных втручань, а також антропоморфных цілей і вогід скоріст атіт ься гордымі словамі, подібными до тых, які вжів Кант у іогі прыродній історії неба. Алже це така піднесена думка – поясніт ь ту прыкрасніст ь космосу та гідне подіву влаштування орбіт зірок протім, суто механічным рухом, нібі рухомою мате матичною фігурою, тобто не намірамі та втручаніям рук механічногі бога, а ліше певным відом колівання, які, коли воно вже розпачалося, е у своємү перабігу неабхідным і вівзначеным, досягаючы діі, рівной наймудрішному обрахунку гострого розуму та найпродуманішій доцільності, хоч і не е ними. «Мені прыемно, – гаворіт ь Кант, – без допомоги свавільных вівгадок, а зі спонукі прыінят ьх законів руху бачіт ь, які вівнікае добре впорядковане ціле, що вівглядас

867

настільки подібним до тієї світової системи, якою є наша, що я не можу втриматися, щоби не вважати його нею. Мені здається, що тут, у певному сенсі можна без зарозумілості сказати: дайте мені матерію – я хочу збудувати з неї світ!»

18

Навіть якщо припустити, що колись та прасуміш вважатиметься виведеною правильно, все-таки спершу, як нам видається, з царини механіки постають певні сумніви щодо цього великого нарису світобудови. А саме: якщо дух і викликає в якось місці коловий рух, то ще дуже важко уявити його продовження, особливо тому, що він має бути нескінченним і поступово приводити в рух усі наявні маси. Спочатку можна було би припустити, що тиск усієї іншої матерії мусив би придушити цей щойно посталий малий коловий рух: те, що цього не відбувається, передбачає, що збудливий *pour* раптово починає діяти з жахливою силою, в будь-якому разі – так швидко, що ми мусимо назвати цей рух вихором: так само, як такий вихор уявляв собі й Демокрит. І оскільки цей вихор мусить бути нескінченно сильним, аби його не стримав увесь світ нескінченного, що тяжіє над ним, він так само має бути нескінченно швидким, адже первинно сила здатна проявлятися лише у швидкості. Натомість чим ширшими будуть концентричні кола, тим повільнішим ставатиме цей рух; якби цей рух міг колись досягнути кінця нескінченно розпростертого світу, тоді він мусив би вже мати нескінченно малу швидкість обертання. І навпаки: якщо ми уявимо собі рух нескінченно великим, тобто нескінченно швидким, тобто на самому його початку – то і початкове коло мусило би бути нескінченно малим; отже, як початкову ми отримуємо точку з нескінченно малим матеріальним вмістом, яка крутиться довкола самої себе. Проте вона взагалі не пояснює подальшого руху: можна було б уявити собі всі точки *пра-*маси, які крутяться кожна довкола себе, та ціла маса все одно залишилася би нерухомою і нерозділеною. Якщо ж натомість та нескінченно мала матеріальна точка, яку охопив і рухав *pour*, крутилася не довкола себе, а описувала якусь периферію довільної величини,

то цього б уже вистачило, щоби зіштовхнути, зрушити, прискорити, примусити відскочити інші матеріальні точки і, таким чином, поступово викликати рухоме та всезростаюче сум'яття, наступним результатом якого мусило би бути те розділення аеричних і етеричних мас. Як і сам початок руху – це свавільний акт *poiesis*, так свавільним є і вид цього початку, оскільки перший рух описує коло, радіус якого обрано довільно більшим від точки.

19

Тут, звичайно ж, можна було би запитати, чому *poiesis* тоді раптово спало на думку штовхнути матеріальну точку, довільно обрану з тієї незліченної кількості точок, і крутити її у вихорі танцю, а також – чому йому це не спало на думку раніше. На це Анаксагор відповів би: «Він має привілей сваволі, він має право розпочати коли-будь, він залежить від себе, тоді як усе інше детерміноване ззовні. Він не має жодного зобов'язання, а отже – жодної мети, якої був би змушений прагнути; якби він колись почав той рух і поставив собі якусь мету, то це була би лише... Відповідь важка, та Геракліт додав би – *гра*».

Це, здається, і є останнім рішенням або підказкою, які завжди у греків на вустах. Анаксагорів дух є митцем, а саме: найпотужнішим генієм механіки та будівельного мистецтва, який найпростішими засобами творить найвеличніші форми і шляхи, немовби рухому архітектурі, та все ж – із тією ірраціональною сваволею, яка лежить у глибинах духу митця. Виглядає так, ніби Анаксагор указує на Фідія та перед обличчям неймовірного мистецького творіння, космосом, наче перед Партеоном, вигукує до нас: «Становлення не є жодним моральним, а лише мистецьким феноменом». Арістотель розповідає, що Анаксагор на запитання про те, чому існування взагалі є для нього вартісним, відповів: «Аби споглядати небо й увесь порядок космосу». До фізичних речей він ставився так шанобливо і з таким тасмничим острахом, із яким ми стоїмо перед античним храмом; його вчення стало чимось на кшталт вільнодумного релігійного служіння, причому захищався він із допомогою *odi profanum vulgus et arceo*, обережно обираючи

870 собі послідовників із найвишого та найшляхетнішого середовища Атен. У замкненій громаді атенських анаксагорійців мітологія народу допускалася тільки як символічна мова; всі міти, всі боги, всі герої вважалися тут лише ієрогліфами для тлумачення природи, і навіть Гомеровий епос мав бути канонічним наспівом про панування *poús* і про битви та закони природи. Подекуди якесь відзуння цієї спільноти піднесених умів проникало до народу; особливо ж великий, завжди сміливий, налаштований на нове Евріпід наважився голосно промовити – крізь трагічну маску – дещо, і воно, мов стріла, пронизало почуття маси, і звільнялася вона від нього лише з допомогою жартівливих карикатур і кумедних перекручень.

Але найбільшим анаксагорійцем є Перікл, наймогутніший і найчеснотніший чоловік на світі; й саме про нього Платон свідчить, що лише філософія Анаксагора надала його генієві піднесеного лету. Коли він як публічний промовець стояв перед своїм народом у прекрасній застиглоті й непорушності мармурового олімпійця і, загорнутий у свій плащ із незмінним спаданням складок, із незворушним виразом обличчя, без посмішки, з рівномірною-потужним звучанням голосу – тобто геть не по-демогостнівськи, а саме по-періклівськи – спокійно промовляв, гримів, кидав блискавиці, нишив і визволяв – тоді він був аббревіатурою Анаксагорового космосу, образом *poús*, що збудував для себе найпрекраснішу та найгіднішу будівлю, а також мовби видимим олюдженням по-мистецьки неозначуваної сили духу, що будує, зрушує, виокремлює, впорядковує, споглядає. Сам Анаксагор сказав, що людина є найрозумнішою істотою, тобто мусять містити в собі *poús* у більшій кількості, ніж усі інші істоти, вже тому, що вона має такі гідні подиву органи, як руки; отже, він робить висновок про те, що той *poús* залежно від величини та маси, в якій він оволодів якимось матеріальним тілом, завжди буде для себе з цієї матерії, відповідно до свого якісного ступеня, певні знаряддя праці, а отже – найпрекрасніші та найдоцільніші тоді, коли він проявляється в найбільшій кількості. Як найчудовішим і найдоцільнішим учинком *poús* мусяв бути той коловий прарух (адже тоді дух іше був

неподільним у собі), так і, напевно, дія Періклової промови часто виглядала для Анаксагора-слухача алегоричним образом того колового праруху: адже тут він також спершу відчував мисленнєвий вихор, який рухався зі жахливою силою, втім, упорядковано, який концентричними колами охоплював і поривав за собою найближчих та найвіддаленіших і який, сягнувши кінця, впорядковуючи та розділяючи, змінив увесь народ.

871

Пізніших філософів давнини дивував той спосіб, у який Анаксагор скористався своїм *nous* для пояснення світу, бо навіть вони заледве чи могли пробачити йому це; їм здавалося, що він винайшов чудове знаряддя праці, проте неповні зрозумів його, і тому вони намагалися надолужити те, що пропустив винахідник. Також вони не розгадали сенсу зречення Анаксагора, навіяного йому найчистішим духом природничо-наукового методу, який завжди та передусім ставить собі запитання про те, завдяки чому щось існує (*causa efficiens*), а не задля чого щось існує (*causa finalis*). Анаксагор притягнув *nous* лише для відповіді на спеціальне запитання: «Завдяки чому існує рух і завдяки чому існують регулярні рухи?» Утім, Платон закидає йому, що він мусив показати, але не показав того, що кожна річ є найкращою, найгарнішою та найдоцільнішою, перебуваючи на своєму місці й у свій спосіб. Однак Анаксагор не наважився би стверджувати цього хай там що, адже наявний світ для нього навіть і в думках не був найдосконалішим, адже він спостерігав за виникненням речей одна з одної та вважав, що розділення субстанцій через *nous* іще не відбулось і ще не завершилося ні в наповненому світовому просторі, ні в окремих істотах. Для його пізнання було цілком досить знайти рух, який у своєму простому триванні міг із цілковитої мішанини хаосу створити видимий лад, і він, напевно, остерігався ставити запитання про «паніщо?» руху, запитання про розумну мету руху. Адже якби через нього *nous* мав досягнути необхідної, відповідної до його сутності мети, то початок руху вже не перебував би в його сваволі, оскільки, існуючи вічно, він мусив би так само вічно керуватися тією метою, а тоді не мало б існувати жодної часової точки, в якій іще не було би руху, бо навіть логічно було би неможливим прийняття для руху

872

якоїсь початкової точки, – а тоді, знову-таки, також стало би логічно неможливим уявлення про первинний хаос, фундамент усього Анаксагорового тлумачення світу. Щоб уникнути труднощів, які створює телеологія, Анаксагор мусив завжди надзвичайно сильно наголошувати і наполягати на тому, що дух є свавільним; усі його акти, як і акт того праруху, – це акти «вільної волі», тоді як увесь інший світ утворюється суворо детерміновано, а саме: механічно детерміновано, відповідно до того прамоменту. Але ту абсолютно вільну волю можна уявити лише безцільною, наприклад, чимось на кшталт дитячої гри або мистецького прагнення гри. Помилковим є приписування Анаксагорові звичайної для телеолога плутанини, коли той під впливом зачудування від подиву гідної (особливо властивої всьому органічному) закономірності й узгодженості частин із цілим передумовлює, що все те, що існує для інтелекту, походить від інтелекту і що все те, чого він досягає під впливом поняття мети, природа мусила би створити також із огляду на поняття мети [Шопенгауер А. Світ як воля й уявлення. II. 373]. Згідно ж із думкою Анаксагора – навпаки, порядок і закономірність речей є лише прямим результатом сліпого механічного руху; і лише для початку цього руху, лише для виходу з мертвого спокою хаосу Анаксагор припустив існування свавільного, залежного тільки від себе самого *nous*. Він цінував у ньому саме ту здатність діяти свавільно, тобто незумовлено, недетерміновано, некеровано ні причинами, ні метою.

1

875

У якомусь відлеглому закутку Всесвіту, мерехтливо розлитого в незліченних сонячних системах, була колись зірка, на якій мудрі тварини винайшли пізнання. То була найзарозуміліша та найоманливіша хвилина «світової історії», однак усе-таки – лише одна хвилина. Після кількох подихів природи зірка застигла, і мудрі тварини мусили загинути. Таку притчу можна було би вигадати, й усе ж вона недостатньо проілюструвала би, наскільки жалюгідним, наскільки тінеподібним і швидкоплинним, наскільки безцільним і випадковим у межах природи виглядає людський інтелект; були вічності, коли він узагалі не існував, і нічого не станеться, коли він знову зникне. Адже для того інтелекту немає жодної подальшої місії, що веда би поза людське життя. Бо ж він є людським, і тільки його власник і винахідник ставиться до нього так патетично, ніби на ньому обертаються завіси світу. Але якби ми змогли порозумітися з комаром, то збагнули би, що й він летить у повітрі з таким самим патосом і відчуває в собі летючий центр цього світу. У природі немає нічого настільки ганебного та мізерного, що вже через малий подих тієї сили пізнання не роздувалося би, наче міх; і як кожен носій вантажу хоче викликати в когось здивування, так і найбільш гордій людині, філософові, здається, що на його діяння та мислення зусібич телескопічно звернені очі Всесвіту.

876

Дивно, що це робить інтелект, саме той інтелект, що дається найнещаснішим, найвразливішим, найнетривалішим істотам лише як допоміжний засіб, аби на хвилину втримати їх в існуванні; інакше, без того додатку, вони мали б усі підстави втекти з нього так само швидко, як син Лессінга. Та погорда, пов'язана з пізнанням і відчуттям, покриваючи очі та чуття людей сліпучим туманом, обманює їх щодо вартості існування та містить у собі

найудесливішу оцінку самого пізнання. Омана є її найзагальнішою дією, проте й окремі її прояви мають щось від такого ж характеру.

Інтелект як засіб збереження індивіда розвиває свої головні сили в удаванні: адже воно є засобом, завдяки якому захищаються найслабші, найменш витривалі індивіди, котрі не можуть вести боротьбу за існування рогами або гострими зубами хижака. У людині це мистецтво вдавання досягає вершини: тут омана, лестощі, брехня та обман, обмовляння позаочі, поза життя, сповнене запозиченого блиску, маскування, затаєна конвенція, акторська гра перед іншими та перед самим собою – коротко: невпинне пурхання довкола полум'я марнославства – с правилом і законом настільки, що майже немає нічого менш зрозумілого за те, як могло серед людей виникнути чесне та чисте прагнення до істини. Вони глибоко занурені в ілюзії та видіння сну, їхнє око лише ковзає поверхнею речей і бачить «форми», їхні відчуття ніде не ведуть до істини, а задовольняються сприйняттям подразнень, ніби граючись навпомацьки на спині речей. До того ж упродовж усього життя вночі людина дозволяє обманювати себе вві сні – без того, щоби моральне почуття колись спробувало перешкодити цьому, – при тому, що існують люди, котрі з допомогою сильної волі поборолі хропіння. Що, власне, знає людина про себе саму! Ба навіть чи зуміла би вона хоч раз повністю відчувти себе немовби покладеною в освітлену скляну скриню? Чи не замовчує перед нею природа майже про все, навіть про її тіло, про вигини кишок, швидкість кровообігу, заплутане скорочення тканин, аби загнати і замкнути її в гордій оманливій свідомості! Вона викинула ключ геть – і горе фатальній цікавості, яка змогла би колись визирнути з кімнати свідомості крізь якусь щілину та, поглянувши вниз, здогадалася би, що людина у байдужості свого незнання спочиває на безжалісному, пожадливому, ненаситному, вбивчому, висячи у снах, мов на спині тигра. Звідки ж узявся в цьому світі при такій констеляції порив до істини!

Тією мірою, наскільки індивід хоче зберегти себе супроти інших індивідів, він у природному стані речей використовував

інтелект лише для владання. Та оскільки людина водночас хоче – через потребу та нудьгу – існувати суспільно і стадно, вона воліє укладення миру та докладає зусиль, аби з її світу зникла принаймні найгірша *bellum omnium contra omnes*. Це укладання миру приносить зі собою дещо, що виглядає першим кроком до здобуття того загадкового пориву до істини. А саме: тепер фіксується те, що віднині має бути «істиною», тобто винаходиться однаково чинне та обов'язкове позначення речей, а мовне законодавство також видає перші закони істини. – адже тут уперше виникає контраст між істиною та брехнею. Брехун використовує чинні позначення, слова, щоби змусити недійсне виглядати дійсним; він говорить, наприклад: «Я багатий», – тоді як правильним позначенням для цього стану було би саме «бідний». Він зловживає непохитними конвенціями через довільні підміни чи навіть перекручування імен. Коли він у такій спосіб робитиме це корисним для себе, завдаючи шкоди іншим, то суспільство йому вже не довірятиме і через це видалить його зі себе. При цьому люди уникають не стільки обману, скільки шкоди від нього. Також і на цій сходинці вони ненавидять насправді не оману, а прикрі, неависні наслідки певних видів оман. Лише в такому обмеженому сенсі людина хоче також істини. Вона прагне приємних наслідків істини, які оберігають життя; супроти чистого, позбавленого наслідків пізнання вона налаштована байдуже, супроти ймовірно шкідливих і руйнівних істин – навіть вороже. А крім того, як із тими мовними конвенціями? Чи вони є, можливо, продуктами пізнання, чуття істини; чи збігаються означення та речі? Чи є мова адекватним виразом усієї реальності?

Лише завдяки забутькуватості людина може час від часу марити, що вона володіє істиною тією щойно названою мірою. Якщо вона не хоче задовольнитись істиною в формі тавтології, тобто порожніми шкаралунами, то вона вічно виторговуватиме ілюзії за істини. Що таке слово? Відображення нервового подразнення у звуках. Але робити подальші висновки про причину поза нами, спираючись на нервові подразнення, – це вже результат хибно-

го та невинного застосування закону підстави. Як би ми могли, якщо при генезі мови вирішальною була б тільки істина, а щодо означень – погляд достовірності, – як би могли ми тоді сказати, що камінь твердий: неначе нам «твердий» є відомим іще з чогось іншого, а не лише як цілком суб'єктивне подразнення! Ми поділяємо речі на роди: дерево ми позначаємо середнім, рослину – жіночим родом. Які свавільні перепесення! Наскільки віддалені від канону достовірності! Ми говоримо про змію – позначення стосується лише здатності звиватися, тож могло би стосуватися також і хробака. Які свавільні розмежування, які одно-
879 бокі надавання переваги то одній, то іншій властивості якоїсь речі! Порівняння різних мов показує, що слова ніколи не турбуються про істину, про адекватне вираження: адже тоді не було би так багато мов. «Річ у собі» (нею була би саме чиста, безнаслідкова істина) є також цілком незрозумілою для творця мови, геть зовсім не вартою того, щоби її прагнути. Він позначає лише відношення речей до людини та для їхнього вираження притягує на допомогу найвідважніші метафори. Спочатку перенести нервові подразнення в образ! Перша метафора. Образ знову-таки перетворювати у звук! Друга метафора. І щоразу цілком вистрибувати з однієї сфери до зовсім іншої та нової. Можна уявити собі людину, котра геть глуха й ніколи не відчувала звуку та музики: як вона дивується з фігур Хлалні на піску, віднаходить їхню причину у дрижанні струн і присягається, що тепер вона мусить знати те, що люди називають звуком, – і так нам усім ведеться щодо мови. Ми вважаємо, що знаємо щось про самі речі, коли говоримо про дерева, барви, сніг і квіти, але все-таки не володіємо нічим, окрім метафор речей, які аж ніяк не відповідають первинним сутностям. Як звук у формі піскової фігури, так і загадкове «х» якоїсь речі виглядає спочатку нервовим подразненням, тоді – образом, урешті – звуком. Отож, виникнення мови у будь-якому разі не відбувається логічно, а весь матеріал, у якому та з яким пізніше працює і буде людина істини – дослідник, філософ, – походить якщо не з небесного зозулиного дому, то все-таки аж ніяк не зі сутності речей.

Поміркуймо ж особливо ще про утворення понять: кожне слово відразу стає поняттям через те, що воно само не мусить слугувати, наприклад, нагадуванням про одноразове, геть зовсім індивідуалізоване прапсржиття, якому воно завдячує своїм виникненням, а мусить натомість пасувати для незліченних більш-менш подібних, тобто, суворо кажучи, ніколи не однакових, отож – виключно для неоднакових випадків. Кожне поняття виникає через ототожнення неоднакового. Наскільки певним є те, що один листок ніколи не є цілком однаковим із іншим, настільки ж певне те, що поняття «листок» утворилося через довільне упускання цих індивідуальних відмінностей, через забування того, що розрізняє, і воно тепер викликає уявлення, неначе у природі, крім листків, існує ще щось, що було би «лиском», щось на кшталт праформи, згідно з якою всі листки зіткані, намальовані, розміряні, розфарбовані, заокруглені, розмальовані, втім – невірними руками, тож жоден екземпляр правильно та надійно не вдався як точна копія праформи. Ми називаємо якусь людину чесною. «Чому вона сьогодні вчинила так чесно?» -- запитуємо ми. Нашою відповіддю є зазвичай: «Завдяки своїй чесності». Чесність! Це знову ж таки означає: листок є причиною листків. Утім, ми нічого не знаємо про якусь сутнісну властивість, яка би називалася чесністю, але зате – про численні індивідуалізовані, а відтак неоднакові вчинки, які ми ототожнюємо через упускання неоднакового та називаємо чесними вчинками; насамкінець ми формулюємо з них *qualitas occulta* під назвою «чесність».

Непомічання індивідуального та дійсного дає нам поняття, так само як дає воно нам і форму, – природа натомість не знає жодних форм і понять, отож і жодних родів, а лише недоступне та неозначуване для нас «х». Адже і наше протиставлення індивіда та роду є антропоморфним і не походить зі сутності речей, навіть якщо ми і не наважимося сказати, що воно їй не відповідає, – тобто це було би догматичним твердженням, а тому так само недоводжуваним, як і його протилежність.

Отже, що таке істина? Рухлива рать метафор, метонімії, антропоморфізмів – коротко: сума людських відношень, які, по-

етично та риторично витончені, переносилися, прикрашались і після довгого вжитку здавалися народу непорушними, канонічними та обов'язковими. Істини є ілюзіями, про які забули, чим вони є насправді; метафорами, які зносились і стали чуттєво безсилим; монетами, які втратили свій образ і тепер уже беруться до уваги лише як метал, а не як монети. Ми все ще не знаємо, звідки походить порив до істини: адже дотепер ми чули тільки про зобов'язання, яке накладає на нас суспільство задля свого існування, зобов'язання бути чесним, тобто вживати звичні метафори, а отже, говорячи морально, – про зобов'язання брехати за визначеною конвенцією, брехати юрбою в обов'язковому для всіх стилі. Утім, людина, звичайно, забуває, якою вона є: тож вона бреше згаданим способом несвідомо та згідно зі столітніми звичками – і саме завдяки цій несвідомості, саме завдяки цьому забуванню приходить до чуття істини. Від чуття зобов'язаності називати якусь річ червоною, іншу – холодною, третю – глухою прокидається моральне поривання до істини; з протиставлення брехунові, котрому ніхто не довіряє, котрого всі не приймають, людина виявляє для себе чеснотне, довірливе та корисне в істині. Тепер вона як *розумна* істота поміщає свої діяння під панування абстракцій: вона вже не зазнає захвату від раптових вражень, спостережень – вона спершу узагальнює всі ці враження до безбарвніших, холодніших понять, аби прив'язати до них двигун свого життя й діяння. Усе, що відрізняє людину від тварини, залежить від цієї здатності перетворювати наочні метафори на схему – отже, розчиняти якийсь образ на якийсь поняття. Адже в царині тих схем може вдатися те, що аж ніяк не можливе під впливом наочних перших вражень: вибудувати пірамідальний порядок за кастами та ступенями, створити новий світ законів, привілеїв, підпорядкувань, визначених кордонів, який тепер виступає супроти іншого наочного світу перших вражень як щось міцніше, загальніше, знайоміше, людяніше, а тому регулятивне й імперативне. Якщо кожна наочна метафора індивідуальна та не має собі рівних, а тому завжди вміє уникнути будь-якої рубрикації, то величезна споруда понять виявляє чітку закономірність римсь-

ПРО ІСТИНУ ТА БРЕХНЮ... РОЗДІЛ I

кого columbarium і видихає в логіці ту чіткість і прохолоду, яка властива математиці. Хто відчує на собі подих цієї прохолоди, той навряд чи повірить, що і поняття, кістляве та восьмикутне, мов кубик, яке й рухається так само, як і він, усе ж є тільки *за-лишком метафори* та що ілюзія мистецького перенесення нервового подразнення в образи, є якщо не матір'ю, то точно бабусяю кожного поняття. Проте в межах цієї поняттєвої гри в кості істина означає ось що: використовувати кожен кубик за його розміткою, точно рахувати його очки, утворювати правильні рубрики й ніколи не порушувати кастового порядку та послідовності рангів. Як римляни й етруски чіткими математичними лініями поділили для себе небо та в кожен такий відмежований простір, наче в templum, загнали якогось бога – так і кожен народ має над собою таке математично поділене небо понять і вимогою істини вважає те, щоби кожного поняттєвого бога шукати лише в його сфері. Людиною тут можна захоплюватися як могутнім будівельним генієм, якому вдалося на рухомому фундаменті, неначе на плинній воді, звести нескінченно складне поняттєве склепіння; звичайно ж, аби знайти опору на такому фундаменті, споруда мусить бути немов із павутиння, такою тендітною, щоби її могла нести за собою хвиля, такою міцною, щоби її не розвіяв вітер. Як будівельний геній людина, отже, стоїть значно вище за бджолу: коли остання будує з воску, який збирає з природи, то людина – зі значно тендітнішої поняттєвої речовини, яку вона спершу мусить витворити зі себе. Тут-таки можна нею сильно захоплюватися, утім – лише не її пориванням до істини, до чистого пізнання речей. Коли хтось ховає якусь річ за кущем, потім саме там її шукає та знаходить, то в цьому пошуку й віднаходженні немає нічого гідного прославлення, – втім, саме такими є пошук і віднаходження «істини» в царині розуму. Коли я утворюю визначення ссавця, а тоді, оглянувши верблюда, виголошую: «Дивися, це – ссавець», – то хоча так і проливається світло на істину, проте її вартість обмежена; я маю на увазі, що істина цілком антропоморфна та не містить жодного пункту, який був би «істинним сам по собі», дійсним і чинним узагалі, а не тільки для людини.

883

Дослідник таких істин шукає, по суті, лише метаморфозу світу в людях; він прагне здобути розуміння світу як людиноподібної речі й у найкращому разі здобуває почуття асиміляції. Подібно як астролог бачить зірки на службі в людини, пов'язуючи з ними її щастя і страждання, схоже і такій дослідник бачить цілий світ пов'язаним із людиною – людиною як нескінченно заломленим відлунням празвуку, людиною як розмноженим відображенням праобразу. Це відбувається так: людину прикладають до всіх речей як мірило, та при цьому виходять із омани, вірячи, що мають перед собою ці речі безпосередньо як чисті об'єкти. Таким чином, забувають, що оригінальні наочні метафори є метафорами, а приймають їх за самі речі.

Лише через забування того первісного світу метафор, лише через застигання та затвердіння образної маси, яка первинно витікає з праздатності людської фантазії у формі гарячої рідини, лише через нездоланну віру, що *це сонце, це вікно, цей стіл є істиною* самою по собі – коротко: лише через те, що людина забуває про себе як суб'єкта, а саме як *но-мистецьки творчого суб'єкта*, вона живе з левними спокоєм, упевненістю і послідовністю; якби вона могла бодай на мить вийти з тюремних мурів цієї віри, то відразу ж позбулася би «самосвідомості». Їй важко визнати вже те, що комаха чи птах сприймають цілком інший світ, аніж людина, та що запитання про те, яке з обох світосприймає правильніше, є цілком безглуздим, адже для цього слід було би міряти за масштабом *правильного сприйняття*, тобто за масштабом, якого *не існує*. Та й загалом, правильне сприйняття – тобто адекватне вираження якогось об'єкта в суб'єкті – виглядає для мене суперечливою нісенітницею: адже між двома абсолютно різними сферами, між суб'єктом і об'єктом, не існує жодної причиновості, жодної правильності, жодного вираження, а хіба що *естетичні стосунки*, тобто переказ-натяк, кострубатий переклад цілком чужою мовою. Однак у будь-якому разі для цього потрібні сфера опосередкування та сила опосередкування, яка вільно творить і вільно вигадує. Слово «явище» містить багато спокус, тому я намагаюся, наскільки це можливо, уникати його: адже неправда те, що

сутність речей проявляється в емпіричному світі. Маляр, котро-
 му бракує рук і котрий хотів би з допомогою співу виразити об-
 раз, що стоїть перед його духовним зором, при цій заміні сфер усе
 ж висловлюватиме більше, ніж емпіричний світ виявляє сутність
 речей. Навіть відношення нервового подразнення до витворено-
 го образу не є саме по собі обов'язковим, угім, коли один і той
 самий образ відтворюється мільйон разів, і успадковується виро-
 довж багатьох людських поколінь, і навіть насамкінець прояв-
 ляється в усього людства як наслідок одного й того самого при-
 воду, то він, урешті, набуває для людей таке ж значення, неначе
 він і є єдиним обов'язковим образом і неначе те відношення пер-
 винного нервового подразнення до витвореного образу є суво-
 рим причиновим відношенням, – так вічно повторюваний сон
 сприйматиметься та вважатиметься вповні дійсним. Однак за-
 стигання та затвердіння якоїсь метафори не є жодною заporукою
 її обов'язковості й виключної правочинності.

Напевно, кожна людина, котра звиклася з такими міркуван- 885
 нями, відчуває глибоку недовіру до такого ідеалізму, після того
 як вона колись досить чітко переконалася у вічній послідовності,
 всеприсутності й непомильності природних законів; вона зро-
 бить висновок, що тут усе (наскільки ми проникаємо у висоту
 телескопічного й у глибину мікроскопічного світів) цілком певне,
 розбудоване, нескінченне, закономірне та без прогалин; наука
 зможе вічно успішно копирсатись у цих копальнях і все знайдене
 узгоджуватиметься між собою та не суперечитиме одне одному.
 Як мало це подібно на витвір фантазії: адже якби воно було ним,
 то мусило би десь виявляти ознаки видимості й нерсальності.
 Супроти цього слід сказати таке. По-перше, якби ми ще – ко-
 жен для себе – мали різнорідне відчуттєве сприймання, то самі
 могли би відчувати то як птах, то як хробак, то як рослина, або
 один із нас бачив би те саме подразнення червоним, інший –
 блакитним, а інший би взагалі чув його як звук, – тоді ніхто би
 не говорив про таку закономірність природи, а вважав би її над-
 звичайно суб'єктивним витвором. По-друге, чим узагалі є для
 нас природний закон? Він нам відомий не сам по собі, а лише в

його діях, тобто в його відношеннях до інших природних законів, які знову-таки відомі нам лише як відношення. Тож усі ці відношення знову вказують завжди лише одне на одне й у своїй сутності для нас цілком незрозумілі; в них нам насправді відомо лише те, що вносимо ми: час, простір, відношення послідовності й числа. А все те чудове, що викликає подив у природних законах, що вимагає нашого пояснення та що могло би спокусити нас до недовіри супроти ідеалізму, лежить саме і виключно тільки в математичній чіткості й незламності часово-просторових уявлень. Їх же ми продукуємо в нас і з нас із тією необхідністю, з якою павук снує павутину; коли ми змушені осягати всі речі лише в цих формах, то тоді вже не є чудовим те, що ми в усіх речах осягаємо власне лише ці форми: адже всі вони мусять нести в собі закони числа, а саме число і є найдивовижнішим у речах. Уся закономірність, яка нам так імпонує в русі зірок і в хімічному процесі, збігається, по суті, з тими властивостями, які ми самі надаємо речам, отже, відтак ми імпонуємо самі собі. Однак при цьому виходить, що те мистецьке творення метафор, яким у нас починається кожне відчуття, вже зумовлює існування тих форм, тобто здійснюється в них; лише непохитною наполегливістю тих праформ пояснюється можливість того, як потім зі самих метафор має знову бути сконструйована споруда понять. Адже вона є наслідуюванням часово-просторових і числових відношень на 886 ґрунті метафор.

2

Споруду понять спершу опрацьовує, як ми побачили, *мова*, а далі – *наука*. Як бджола працює над побудовою стільників і водночас наповнює їх медом, так і наука невпинно займається тим великим *solumbalium* понять – місцем поховання споглядання, – будує все нові та вищі поверхи, підпирає, очищує, оновлює старі стільники, а передусім намагається наповнити той нечувано розбудований каркас і розмістити в ньому весь емпіричний, тобто антропоморфний, світ. Якщо навіть діяльна людина пов'язує власне життя з розумом і його поняттями, щоби

не бути змитою і не втратити саму себе, то дослідник уже буде своєю хижою впритул із вежею науки, щоби мати змогу посприяти її зведенню та самому знайти прихисток під цим бастіоном. А захисту він потребує: адже існують жахливі сили, які невпинно тиснуть на нього та протиставляють науковій істині цілком інші «істини» з найрізноманітнішими знаками на щитах.

Те прагнення до творення метафор, те фундаментальне поривання людини, про яке не можна ні на хвилину забути – адже тоді буде забуто саму людину, – насправді є нездоланим і майже неприборкуваним тому, що з його нетривких виробів – поняття – будується для нього постійний і непорушний, наче фортеця, новий світ. Він шукає нову сферу для своєї дії та нове русло і знаходить його в миті (та й у мистецтві загалом). Він постійно переплутує рубрики та стільники понять через те, що розставляє нові переноси, метафори, метонімії; він постійно виявляє бажання влаштувати наочний світ недремної людини таким барвисто-нерівномірним, непослідовним, непоеднаним, припадним і вічно новим, яким є світ сну. Бо ж сама по собі недремна людина усвідомлює, що вона не спить, лише завдяки непорушному та рівномірному понятійному плетиву і саме тому іноді приходить до віри в те, що вона спить тоді, коли мистецтво якось розриває те понятійне плетиво. Паскаль правий, коли стверджує, що якби до нас кожної ночі приходив однаковий сон, то ми би переймалися ним так само, як і тими речами, які бачимо кожного дня: «Якби якийсь ремісник був упевнений, що він щоночі цілі дванадцять годин спить про те, що він є королем, то я думаю, – каже Паскаль, – що він був би таким самим щасливим, як і король, котрому дванадцять годин кожної ночі снилося би, що він є ремісником». Бадьорий день мітично збудженого народу (наприклад, давніх греків) завдяки постійній дії чуда, яке припускає мит, насправді більше подібний до сну, ніж до дня науково протверезлого мислителя. Якщо кожне дерево може говорити як німфа або ж бог під оболонкою бика може викрадати дів, якщо раптом можна побачити саму богиню Атену, як вона в гарній колієниці в супроводі Пейсістрата їде ринками Атен – а чесний атенянин

888 вірив у це, – то в кожному моменті, як уві сні, все є можливим і вся природа, яка оточує людину, є ніби лише маскарадом богів, котрі собі зробили жарт із того, щоб усіма постатями обманювати людину.

Проте і сама людина наділена нездоланною схильністю дозволяти обманювати себе та мовби завмирає від щастя, коли рапсом розповідає їй епічні казки як правдиві або ж коли актор грає короля у виставі ще більш по-королівськи, ніж це покаже дійсність. Інтелект, той майстер удавання, є вільним і позбавленим своєї рабської служби, допоки може обманювати *не завдаючи шкоди*, – тоді він святкує свої сатурналії: ніколи він не буває розкішнішим, багатшим, гордовитішим, вправнішим і відчайдушнішим. З творчим задоволенням він змішує метафори та пересуває межові камені абстракції, називаючи, наприклад, течію рухливим ніляхом, що несе людину туди, куди вона зазвичай іде сама. Тепер він позбувся тавра прислужництва: раніше він зі сумною діловитістю намагався показати шлях і знаряддя бідному індивіду, котрий жалав існування, та, як той слуга для свого пана, йшов за ним до бичі на грабунок; тепер же він сам став паном і має право стерти вираз нужди зі свого обличчя. Що би він тепер не робив – усе порівняно з його попереднім діянням несе на собі знак удавання, як те попереднє – викривлення. Він копіює людське життя, однак приймає його як добру річ і виглядає непомаду задоволеним із нього. Ті нечувані перекриття і лаптунки понять, тримаючись за які *нужденна* людина рятується протягом життя, слугують для звільненого інтелекту лише каркасом і забавкою при його відчайдушних витівках. І коли той його трощить, перемішує, знову іронічно складаючи, спаровуючи найвідчуженіше та розділяючи найближче, то виявляє те, що він не потребує тих тимчасових засобів *нужденності* та що тепер він керується не поняттями, а інтуїцією. Від цієї інтуїції не пролягає жодного второваного шляху до країни примарних схем, абстракцій: слово змайстроване не для них, людина німіє, коли їх бачить, або ж висловлюється виключно забороненими метафорами та нечуваними понятійними посланцями, щоби принаймні через руйнацію давніх понятій-

889

них обмежень або ж через насміхання з них творчо відповідати враженню від могутньо присутньої інтуїції.

Існують епохи, коли розумна й інтуїтивна людина стоять поряд: одна – у страхі перед інтуїцією, інша – з насмішкою над абстракцією; остання настільки ж нерозумна, як і перша – немистецька. Обидві прагнуть панувати над життям: перша – завдяки тому, що вона з піклуванням, мудрістю, планомірністю вміє зустріти найголовніші потреби, друга – завдяки тому, що вона як «нагло радісний герой» це бачить тих потреб і сприймає як реальне лише вдавано гарне життя. Де, як-от у Давній Греції, інтуїтивна людина користується своєю зброєю потужніше та звитяжніше, ніж її суперник, – там за сприятливих обставин може витворитися культура, мистецтво – запанувати над життям; те владання, те заперечення нужденності, той блиск метафоричних поглядів і взагалі та безпосередність оман супроводжують усі вияви такого життя. Ні будинок, ані постава, ні вбрання, ні глиняний кухоль не зраджують того, що їх винайшли злигодні: виглядає так, ніби всі вони мали би говорити про піднесене щастя, олімпійську безхмарність і про свосвідну гру зі серйозністю. Якщо керована поняттями й абстракціями людина тільки борониться ними від нещастя, не злобуваючи з допомогою цих абстракцій самого щастя, якщо вона прагне бодай якогось звільнення від болю, то інтуїтивна людина вже зі своєї інтуїції, стоячи посеред культури, починає, крім захисту від зла, ще й невпинне струмування осяяння, звесеління, звільнення. Щоправда, коли вона страждає, то її страждання сильніші; ба більше, вона страждала навіть частіше, бо не вміє вчитися з досвіду та постійно падає в ту саму яму, в яку вона колись уже падала. Тоді, у стражданні, вона є такою ж нерозумною, як і у щасті, вона голосно лементує і безутішна. Наскільки інакше поводитися в однаковому безталанні стоїчна, навчена досвідом людина, котра опановує себе з допомогою полять! Вона, котра зазвичай шукає щирості, істини, незалежності від оман і захисту від навали спокус, тепер, у нещасті, виготовляє шедевр удавання, як та інша – у щасті: її обличчя не сінається, не змінюється, залишаючись шляхетно незворушним.

890

ТВОРИ СПАДКУ 1870-1873

наче маска, вона не кричить і навіть не змінює голосу. Коли над нею ллється дощ зі справжньої грозової хмари, вона загортається у плащ і повільними кроками йде під дощем геть.

ПЕРЕСТОРОГА НІМЦЯМ

1941

1941

1941

Ми хочемо, щоби нас почули, адже ми говоримо як застерігачі, а голос застерігача, ким би той не був і де би його голос не звучав, завжди правий. Натомість ви, до кого звертаються, маєте право вирішувати, чи хочете сприймати своїх застерігачів як чесних і розважливих мужів, котрі стають галасливими тільки тому, що ви перебуваєте в небезпечі, й котрим стає страшно бачити вас такими німими, байдужими та легковажними. Проте ми можемо засвідчити щодо себе те, що ми говоримо від чистого серця і при цьому бажаємо та прагнемо свого лише настільки, наскільки воно є і вашим, а саме: загального добра й честі для німецького духу та німецького імені. 893

Вас уже повідомляли про те, яке свято відзначалось у травні минулого року в *Байройті*: там мав бути закладений величезний наріжний камінь, під яким ми сподівалися назавжди поховати багато побоювань, і цим ми планували остаточно скріпити наші найшляхетніші сподівання – або радше, як ми сьогодні мусимо сказати, гадали, що скріпимо. Адже ах! При цьому було багато ілюзій: іще й тепер живуть ті побоювання, і навіть якщо ми й не розвічались сподіватись, то наш ниціпний гук допомоги та перестороги все ж дає зрозуміти, що ми більше боїмося, ніж сподіваємось. Але наш страх спрямований на вас: ви взагалі не бажаєте знати про те, що відбувається. Щоправда, вже давно не личить бути такими невігласами; ба навіть видається неможливим, що хтось іще є таким, коли великий, відважний, незламний і нестримний борець *Ріхард Вагнер* уже десятиліттями під напруженою увагою майже всіх націй пропагує ті думки, яким він у своєму байройтському творінні надав остаточної та найвищої форми і справді звижної досконалості. І якщо ви йому ще й тепер перешкоджатимете бодай підняти той скарб, який він воліє вам подарувати, то чого ви хочете цим досягти? Саме про це вам слід іще раз (і не востаннє) публічно та наполегливо нагадати: щоби ви знали, що зараз на часі, й аби 894

вам навіть не було вільно владати невігласів. Адже віднині закордоння буде свідком і суддею видовища, яке ви показуєте; й у його дзеркалі ви зможете приблизно віднайти ваш власний образ, як його колись намалює справедливий прийдешній світ.

Припустімо, що вам вдасться через невідання, недовіру, замовчування, глузування, обмовляння перетворити будівлю на пагорбі у Байройті на ні до чого не придатну руїну; припустімо, що ви в нетерпимій недоброзичливості навіть би й не дозволили того, щоби довершено творіння стало дійсністю, мало вплив і свідчило само про себе, – тоді вам слід так само боятись осуду того прийдешнього світу, як і осоромлення перед очима позанімецького світу. Якби якийсь чоловік у Франції, або в Англії, або в Італії, після того як він – усупереч усім публічним силам і поглядам – подарував театрам п'ять творів особливо великого та могутнього стилю й ці твори мали би незмінний успіх і тріумф од півночі до півдня, – коли такий чоловік би вигукнув: «Нинішні театри не відповідають духу нації, вони як публічне мистецтво є ганьбою! Допоможіть мені приготувати оселю для національного духу!» – то чи не прийшли би всі йому на допомогу, навіть якщо би тільки з почуття честі? І справді! Тут були би необхідні не лише почуття честі, не лише сліпий страх перед недобрим пересудом: тут ви могли би спільно відчувати, вчитися, знати, тут ви могли би спільно радіти з глибини всього серця, наважившись допомогти. Усі ваші науки ви щедро обладнуєте дорогими дослідницькими майстернями, і водночас ви хочете бездіяльно стояти осторонь, коли для відчайдушного та дослідницького духу німецького мистецтва потрібно збудувати таку майстерню? Чи могли би ви назвати бодай один момент із історії нашого мистецтва, коли для вирішення висувалися важливіші проблеми та надавався багатший привід для щільного досвіду, ніж тепер, коли думка, якій Ріхард Вагнер дав ім'я «Мистецьке творіння майбутнього», має стати втіленням і видимим сьогоденням? Який рух думок, учинків, сподівань і обдарувань викликає видовище, коли перед очима обізнаних представників німецького народу виростає з землі чотиривежова велетенська споруда «Гібелунгів», із ритмом, якого можна навчи-

тися лише від його творця; який рух у найвіддаленішу, найпліднішу, найбільш словнену сподівань широчінь – хто би міг бути достатньо відважним, аби воліти тут лише про щось здогадуватись! І у будь-якому разі не зачинатель цього руху був би причиною того, якби хвиля незабаром знову спала і поверхня знову стала рівною, ніби нічого не сталось. Алже якщо нашою першою турботою мусить бути те, щоби творіння взагалі постало, то все ж як друга турбота нас не меншою мірою пригнічує сумнів, що нас, можливо, оцінять як не досить зрілих, підготовлених і сприйнятливих для того, щоби впроваджувати вглиб і вшир ту щонайменше нечувану найближчу дію.

Ми вважаємо, що помітили: скрізь, де Ріхард Вагнер був і зазвичай є спонукою, прихована велика та плідна проблема нашої культури; але якщо звідси завжди береться лише спонук до зарозумілого критиканства та насмішок і так рідко – до роздумів, то це подекуди породжує в нас ганебну підозру, що, можливо, відомий «народ мислителів» уже домислився дорешти, промінявши думку на зарозумілість. З якими незбагненними запереченнями мусимо зустрічатись, аби лише запобігти тому, щоби байройтську подію травня 1872 року не плутали зі заснуванням нового театру, щоби – з іншого боку – пояснити, чому сенсу того зачину не може відповідати жоден сучасний театр; скільки зусиль коштує відкрити очі всім тим зумисне чи незумисне сліпим на те, що при слові «Байройт» беруться до уваги не лише певна кількість людей, якась партія зі специфічними музичними вподобаннями, але й нація, ба навіть, що до серйозного та діяльного залучення (також і з-за кордону німецької нації) закликають усіх тих, хто сердечно переймається ошляхетненням і очищенням драматичного мистецтва і хто зрозумів чудове передчуття Шіллера, що, можливо, колись із опери розвинеться трагедія в її найшляхетнішій поставі. Хто все ще не розівчився роздумувати (навіть якщо знову-таки лише з почуття честі), той мусить сприймати мистецький зачин як морально визначний феномен і сприяти йому – зачину, що тримається на жертовній і безкорисливій волі всіх залучених і освячений серйозно виголошеним вірознанням такого ступеня, що вони піднесе-

но та гідно думають про мистецтво й особливо очікують від німецької музики та її перетворюючого впливу на популярну драму найважливішого сприяння оригінальному, виразно німецькому життю. Навіть якщо ми віримо у щось іще вище та загальніше, німець виглядатиме для інших націй гідним пошани та цілющим лише тоді, коли покаже, що він жахливий, і все ж — *через напруження своїх найвищих і найшляхетніших сил мистецтва та культури — зможе змусити забути, що він був жахливим.*

897 Ми вважали своїм обов'язком у цей момент нагадати про це наше німецьке завдання саме тепер, коли мусимо закликати до того, щоби з усіх сил підтримувати великий мистецький учинок німецького генія. Звідусюди, де тільки збереглися вогнища серйозного роздумування в наш збуджений час, очікуємо почути радісний і прихильний вигук; не дарма ж закликаємо насамперед німецькі університети, академії та мистецькі школи поодиноці чи разом висловитися щодо необхідності підтримки; втім, і політичні представники німецької доброчесності в загальнонімецькому чи земельних парламентах матимуть важливу нагоду поміркувати про те, що народ тепер більш ніж коли-небудь потребує очищення й освячення через піднесені чари та жахіття справжнього німецького мистецтва, якщо потужно збуджені поривання політичної та національної пристрасті й відображені на фізіономії нашого життя риси полювання за щастям і насолодою не мають змусити наших нащадків до зізнання, що ми, німці, почали втрачати самі себе тоді, коли ми, врешті, віднайшли себе.

ПІСЛЯМОВА

УВАЖАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

ВІДПОВІДАЮЧИ

Народження трагедії

Сто років минуло від часу опублікування «Народження трагедії», та з критично-історичного погляду цей твір усе ще залишається переважно містерійним. Класична наука про античність мовчки ігнорувала концепцію Ніцше як ненаукову. Та все ж, чи вона сама зробила більше для того, щоби забезпечити історичну істину? Усе, що дійшло до нас, і надалі залишається таким самим мізерним і непевним: передусім дані з «Поетики» Арістотеля про походження трагедії з дитирамбічних переспівів і сатиричної гри. Єдиним неспростовним є лише зв'язок, який виявляють із культом Діоніса виток дитирамбу та фігура Сатира. А все решта є суперечливим або ж нічого нам не прояснює, починаючи з визначення, що слово «трагедія» означає «цапиний спів» і закінчуючи повідомленнями про запровадження Аріоном дитирамба на Коринті (за тирана Періандра) та про перенесення трагічних хорів, які оплакували страждання героя Адраста, на діонісійний культ тираном Клайстеном на початку шостого століття. Однак найбільша непевність щодо витоків трагедії полягає в невідповідності між безсумнівним зв'язком із Діонісом і його культом, з одного боку, та змістом збережених до нашого часу трагедій – із іншого, змістом, який лише зрідка дозволяє розпізнати якийсь зв'язок із Діонісом та його культом і переважно походить від мітів про грецьких героїв і богів – тобто з тієї самої сфери, що й епіка. Це дивувало вже в античні часи. Щоби пояснити цю невідповідність, Ніцше закликає розуміти міт як аполлонійний сон хору, який у такий спосіб уникає своєї діонісійної пристрасті. Це правда, що передані факти тут доповнюються естетико-психологічною інтуїцією, та чи можна стверджувати, що інші інтерпретації минулого століття «науковіші»? У них або наголошували на певних елементах переказу при нехтуванні іншими, або в пошуку єдиного пояснення вводили додаткові, передусім етнологічні погляди. Таким чином, на-

полягали передусім на ритуальному аспекті та проводили паралель до «Дромени» з Елевсинських містерій – можливо, цілком правильно, та все ж із тією помилкою, що щось невідоме хотіли пояснити чимось іще менш відомим. Ще поверховіше говорили про ритуали на могилах героїв або про драматичні, з магічним розумінням ритуали для закликання весняного пробудження рослинного світу і плодючості тварин, урешті, про тісний зв'язок між кельтами Діоніса й Осіріса, причому наполягали на мотиві ритуальної смерті у трагедії.

Але «Народження трагедії» не є жодною історичною інтерпретацією. Саме тоді, коли воно, здавалося би, розгортається в такому дусі, воно перетворюється на інтерпретацію всієї грецькості й навіть, ченаче йому не вистачає навіть цієї розпливчастої перспективи, ще – на цілісне філософське бачення. Навіщо ж ця маска фальшивої скромності? У певному сенсі «Народження трагедії» Ніцше – «містичний» твір, – і саме тому, що він вимагає посвячення. Існують сходинки, які необхідно осягнути і подолати, щоби змогти прошикнути у візіонерський світ «Народження трагедії», – літературне посвячення, очевидно, при якому містерійний ритуал замінюється друкованим словом. Таким чином, «Народження трагедії» є також найважчим твором Ніцше, адже скрізь деінде містагог перебирає мову розуму і цим самим щоразу вводить нас у світ, який він намагається детально пояснити. Це розходження зраджує також сам стиль: у «Народженні трагедії» Ніцше говорить мовою німецької класики; він іще не знайшов своєї нової, неповторної, відповідної до містичного контексту форми висловлення: автономність, досконалість стилістичної форми не допомагають зробити зримим невимовне. Ніцше вже пізніше, в дистанційованні від змісту, відкрив себе як раціонального й опанує свій власний стиль.

Це ще не все: містерійні сходинки, які передують «Народженню трагедії» та підводять до її розуміння, не здійснюються послідовно, а, так би мовити, виходять із протилежних царин, які, зливаючись разом, урешті досягають вершини в новій візії – в переданій тут «епопії». По один бік стоїть архаїчний грецький світ, учено

досліджений у всіх напрямках, але все ще більше вимріяний, доповнений фантазією, реконструйований, як життя без обличчя, на основі заплутаних слів, незв'язного бурмотіння Піндара і трагічних хорів. Це – екстатичний досвід, при якому наближення посвячуваного відбувається через читання античних авторів. Подібно по іншій бік – паралельний і доповнювальний досвід, який лежить в основі «Народження трагедії»: писане слово в цьому випадку є модерним, це слово Артура Шопенгауера, втім, сугестія, що плине з нього, походить із індійського Орієнту. Насправді це не була раціональна споруда німецького філософа, яка і мала вирішальний вплив на Ніцше: Шопенгауер є проміжною ланкою до іншого досвіду, він посередник світогляду всієї культури.

Якщо підтвердиться те, що «Народження трагедії» – передумова всього цього, – тоді марно сприймати й оцінювати її місце у словесному, безпосередньому сенсі. Утім, ми сказали, що цей містицизм літературного гатунку: його ритуал – читання, – а передання нової візії здійснюється через писане слово. У цьому полягає серйозна перешкода для того, щоби схопити екстаз, який, здавалося би, весь здійснюється з типографічних знаків і виснажує себе в них. Природне також те, що містерійна мова Ніцше, яка виникла в такий спосіб, символічно приховується за інтерпретацією минулого, дуже далекого минулого: форма історичного трактату певною мірою проликувала механізмом цього езотеричного досвіду, цього внутрішнього видіння, яке водночас дивовижним чином пробуджує до нового життя два світи, що лежать далеко від письмової передачі. І в цьому історичному трактаті протилежний до самої візії принцип, усе, що вимірює її нестабільність і виключність, не випадково отримує ім'я Сократа, якого Ніцше називає «особливим не-містиком» (с. 76).

Але інтенсивність досвіду, який лежить в основі «Народження трагедії», не можна пояснити, *лише* виходячи з літературної передумови: автентичний, пережитий містицизм прагне проникнути в цю будову та підриває кордони історичного трактату. Ритуалом цього прямого, не опосередкованого досвіду є музика, і це надає змістові «Народження трагедії» – яка стає розповіддю про появу

бога Діоніса – вартості правізиї, незалежно від її літературних передумов, ба навіть майже всупереч їм. Сторінки про третій акт «Трістана й Ізольди», про музичний дисонанс – приклад цієї безпосередності. Дисонанс у серці світу, пережитий Ніцше, відчутий як струс, усеохопний трем, збудливе сп'яніння, – це його досвід. Тоді коли Шопенгауер і те інтуїтивне тлумачення *патосу* як *праболю*, який лежить в основі трагедії та від якого намагаються звільнитися діонісійні хори в ілюзії драматичного сну, віддаляють від життя, – музичний, нелітературний *патос* Ніцше свідчить про «іншу» життєву основу, «істинного» Діоніса, ствердного бога, який є *прарадістю*. Злиття літературного та пережитого містицизму – неначе йдеться про гомогенні елементи – вносить у структуру «Народження трагедії», з іншого боку, також дисгармонію: введення Вагнера в такій визначній позиції, тих кількох тез, які той висунув, а також інших випадкових елементів тогочасної німецької реальності – найрадикальніші наслідки всього цього. Тут, як і пізніше в іншій формі, Ніцше вірив, що може поєднати життя і писання, та при цій надто близькій пов'язаності він припускається гріха наївності.

Перші три «Невчасні міркування»

Пристрасне внутрішнє переживання Ніцше в ті роки, літературним відгомонам якого є «Народження трагедії», болісно наштотується на реальність часу. Наш автор почувається виштовхнутим і називає це почуття «невчасністю». При цьому містик бачить себе людиною вчинку, якою він і хотів би бути. Хто почерпнув своє багатство з таких віддалених регіонів, стає для сьогодення вибуховою силою: «Бо я змушений визнати за собою все це, виходячи з професії класичного філолога, – оскільки не знаю, який іще сенс могла би мати класична філологія в наш час, окрім того, щоби діяти в ньому невчасно, тобто супроти часу, а завдяки цьому – впливати на час і діяти, сподіваюся, на користь часу прийдешньому» (с. 204). Так виникають «Невчасні міркування» як творіння переходу та дозрівання. І тут іще виразніше стає відчутний брак власного, неповторного стилю. У полеміші, з перспекти-

ви боротьби, стиль – майже все. І Ніцше з його нещадністю до самого себе знає це і намагається таки здобути в ці роки якийсь стиль, але ще не володіє ним. Ці роки не є щасливими для нього, й іноді він визнає, що ще дуже далекий від мети, бачить вади свого способу дії, як ось, наприклад, наприкінці другого «Невчасного міркування» про історію: «... Цей трактат, непомірністю його критики, незрілістю його людяності, частими переходами від іронії до цинізму, від гордості до скептицизму, зраджує, і цього я не хочу приховувати від себе, свій модерний характер, характер слабкої особистості» (с. 270).

Тож свою «невчасність» він сам відчуває ще надто вчасною. До такого висновку приходимо ми і тоді, коли замість форми розглядаємо певні змісти, особливо мішені, які він обирає для полеміки. Типовим є перше «Невчасне міркування: Давід Штраус», найслабший твір, який Ніцше будь-коли опублікував – саме через його «вчасність». Яке нам діло нині, століття опісля, до того безбарвного філістера? Як можемо ми серйозно сприймати його «нову віру», проти якої Ніцше посилає свої зайві блискавиці? Хоч і не бракує яскравих сцєнахів, які провіщають пізнішого суверенного полеміста, але загалом тут і Ніцше важко перетравлюваний – і не лише через недоладність мети його нападу, але і через його власний менторський педантизм, із яким він, наприклад, наприкінці складає нудний список стилістичних помилок Штрауса. Ніцше не поталанило; тоді він іще не вмів добирати супротивників, котрі мали перед собою майбутнє. Це саме стосується філософа Едварда фон Гартмана, якого він люто і велемовно атакує у другому «Невчасному міркуванні».

Усе-таки «Невчасне міркування» під назвою «Про користь і шкоду історії для життя» досягає високого спекулятивного рівня, і перспектива вже не містична, а раціональна. Хоч і прихований натхненник все ще зветься Шопенгауером, але тут учень бачить чіткіше за майстра. Очевидним є те, на що Ніцше ставить акцент: «шкідливість» історії вирішальна, суттєвіша за її «користь». І теоретичне виправдання цього полягає у факті, що життя глибинно опирається історичному знанню: перше процвітає в забутті, в цілком-

ПІСЛЯМОВА

витому зануренні в сьогодення, тоді коли друге ґрунтується на пам'яті, на непорушності спогаду. Історизоване життя нидіє, за-непадає, бідніє, страждає, згасає: «... Щастя стає щастям завжди завдяки одному і тому самому – вмінню забути або, говорячи більш учено, завдяки здатності почуватися неісторично під час його тривання» (с. 206). Цей основоположний погляд первинно притаманний Ніцше й у його результатах сягає значно далі за тематику другого «Невчасного міркування». Насправді цей осуд стосується не лише історичного знання: вся наука, філософія, можливо, навіть мистецтво, якщо мистецтво можна означити як пізнання, ґрунтуються на пригадуванні минулого, відрізняються від безпосередності життя. З іншого боку, спекулятивний рівень цього «Невчасного міркування» відповідає його мішені: цього разу полеміка спрямована не проти освітницького філістера, а проти всієї жахливої схильності модерного світу до історичного знання. Тут полеміст може розкритися в усій його бравурності: протиставляти часові власні дилемки, містично-вимріяні світи – легка гра для «невчасного». «Так, ніби завданням кожної епохи, між іншим, є те, щоби мусити бути справедливим до всього, що колись існувало!.. Як судді ви мали би стояти вище за підсудного; а ви ж тільки пізніше прийшли. Гості, котрі приходять до столу останніми, справедливо мають отримувати останні місця, – а ви хочете мати перші?» (с. 243)

«Шопенгауер як вихователь» підхоплює боротьбу цього періоду з іншої перспективи – з перспективи вшанування. Цим самим рівень цього трактату був визначений уже від самого початку; до речі, й пізніше Ніцше ставився до цього твору прихильно, майже з любов'ю. Шопенгауер підноситься до зразка справжньої культури супроти фальшивої: не лише культури вчених і освітницьких філістерів, але також у найширшому та найзагальнішому сенсі – культури науки. Зі спекулятивного погляду тон тут приглушений, аніж у попередньому «Невчасному міркуванні», адже стосовно Шопенгауера Ніцше не дискутує теоретичні проблеми, а представляє інтегральність, справді – у боротьбі проти свого часу – невчасний характер у його простоті й невблаганності, в його відвертості. Також уникання Шопенгауером політики наводиться

як екземплярна поведінка: Ніцше розвиває тему протилежності між державою та культурою, в чому відчувається відлуння Буркгардта. Держава, за її природою, протилежна до філософії, й філософія, зі свого боку, протилежна до держави. Справжній філософ становить для неї життєву загрозу: «Любов до істини – це щось моторошне та могутнє». Таким чином, виклик Ніцше його сьогоденню всеохопний: держава хоче уярмити культуру, принизити її до ролі свого інструменту і змусити її прославляти себе як найвищу цінність. «Як же ж може вистачити політичного нововведення для того, щоби раз і назавжди зробити людей задоволеними мешканцями Землі? Якби ж хтось щиро вірить, що це можливо, то нехай зголоситься: адже він напrawdę заслуговує бути професором філософії в якомусь німецькому університеті...»

Ріхард Вагнер у Байройті

Уже в цей період життя Ніцше, період, який триває трохи більше як рік, стає значною кількісною неспівмірністю між опублікованими ним творами та великою кількістю матеріалів спадку. Останні ж переважають не лише кількісно. Серед опублікованих ним творів «Ріхард Вагнер у Байройті» можна впевнено зараховувати до найбільш скороминуших. Власний розвиток автора перевершив цей твір, який усе ж таки, напевно, найвагоміший із того позитивного, що будь-коли було написано про Вагнера. Сам Ніцше пізніше вчинив безсумнівно найсуворіший напад на Вагнера («Випадок Вагнера»), і неупереджене зіставлення обох творів промовляє на користь другого. Усе ж це не дає права стверджувати, що «Ріхард Вагнер у Байройті» – неширий твір. Що більше, вже тут Ніцше розколений на дві частини, а точніше, тут болісно перетинаються дві фази бурхливого розвитку, які йдуть одна за одною. І твердження, що мало стати одним із провідних мотивів розколу – сутність Вагнера полягає в його натурі актора та комедіанта, – можна знайти вже тут, хоча воно й урочисто означене атрибутом «дитирамбічний драматург». Але водночас Ніцше – хоча його рішуча критика Вагнера розпочалась уже з цієї точки (вказівки на це є у творах спадку від початку 1874 року, том

ПІСЛЯМОВА

7, а також іще раніше) – геніально розпізнає великі можливості, звабливі сили феномену Вагнера, передусім у позамузичній сфері. Та Ніцше тепер уже не може поділяти світогляд, який лежить в основі цих можливостей. Шопенгауеровий песимізм і все те християнське, що разом із ним переплетене у Вагнері, нестримність пристрастей, а передусім – німецькість із усіма її додатками гвучать у цей час уже фальшиво у вухах Ніцше. І таким чином, під час написання цього четвертого «Невчасного міркування» він перетворюється, непомітно для себе, з прославлювача на критика. Та оскільки твір був написаний із певної нагоди, а саме з нагоди урочистого відкриття Байройтського фестивального театру влітку 1876 року, то Ніцше мусив стримуватися. Це призвело до внутрішньої боротьби, яка виявляється в надзвичайному зусиллі, у виснажливому напруженні, з якими був написаний цей твір. Про це свідчать записники: зміни плану і тем, які частково були детально розроблені, а потім облишені, покращені та вимучені манускрипти з постійними стилістичними варіаціями. Ми можемо сьогодні реконструювати цю муку, і багатий посмертний матеріал, який стосується цього «Невчасного міркування», є разом із численними варіантами опублікованого твору загалом, можливо, цікавішим за остаточний текст трактату «Ріхард Вагнер у Байройті».

Для себе та з більшою незворушністю Ніцше плекає в міжчассі інші думки, намагається надати форми та виразу своїм міркуванням про греків. Можливо, це було його особистим честолюбством у той базельський час, і в цьому, ймовірно, полягав прихований сенс його *невчасної* настанови: в попередні роки він займався «Філософією у трагічну епоху греків», тепер він планує трактат на тему «Ми філологи» – окремі спроби на шляху до зрілішого та ширшого твору. Результат мав би коронувати його філологічні праці, довгі юнацькі роки, які він присвятив невтомному студіюванню, щоби розплутати нитку Аріадни, якою він, згідно з інтуїтивним чуттям, володів, і розгадати загадку греків. І все ж це стало однією з небагатьох невдач, які його спіткали під час спроби довести до опублікування один серйозно підготовлений проект, подібно до кінцевої поразки, скріпленої печаттю божевілья, через яку план «останньо

го» філософського творіння вже не міг бути здійснений. Таким чином, залишилася незакінченою не лише завершальна праця про греків, але навіть і «Невчасне міркування» «Ми філологи» (т. 8), хоча підготовчі роботи до нього, як і до «Філософії у трагічну епоху», забрали в Ніцше значно більше часу, ніж підготовчі роботи до трьох попередніх «Невчасних міркувань», кожне з яких було опубліковане вже через кілька місяців після начерку.

Тим цікавіше для нас читання розлогого матеріалу спадку щодо цього наміру (див. т. 8). При цьому Ніцше йдеться головню про дві теми, які часто перетинаються: аналіз постаті модерного філолога і точне дослідження того, що зазвичай називають класичною давниною. Класичний філолог зазнає нещадних нападів, причому Ніцше ще гостріше окреслює ті причини, які він уже кілька років тому навів у творі «Про майбутнє наших освітніх установ». Духовно філолог не здатний досягнути античності; вона взагалі недоступна лише небагатьом, у будь-якому разі значно меншому колу осіб, аніж тому, яким є клас філологів. Але напад поширюється також на звичаєві риси цього класу. Там, де справді присутня вища інтелігенція, філологія стає змовою, щоби завуашювати справжню природу давнини. Бо ж якби давнину подати в усій її грубості, то модерна людина з тремтінням і відразою відсахнулася би від цього образу, стверджує Ніцше. Та й узагалі, вся «гуманістична» оздоба, яку філологія надала за останні століття античності, – грандіозна фальшивка. Тут Ніцше наважується на пряму й оригінальну інтерпретацію, протиставляючи один одному «людське» та «гуманне». Якщо під *humanitas* розуміти добру та сповнену гідності в її основі природу людини, яка позбавляє себе будь-яких грубості, непомірності й жорстокості, тоді цього можна шукати скрізь, але тільки не в Давній Греції: адже якби її показати у власній справжній природі, то вона би виявилася просто протилежною до гуманізму. Свідчення на користь «гуманістичної» інтерпретації цілком і повністю запозичені з мисленнєвого спадку еллінізованих римлян, але вони, згідно з Ніцше, є тільки послабленою частиною античності, яка хилиться до занепаду. Його цікавить Греція, а не Рим, точніше сказати – доелліністична Греція. Її сутнісне ядро є не «гуманним», а

ПІСЛЯМОВА

«людським». «Людське еллінів полягає в певній наївності, з якою в них виявляють себе людина, держава, мистецтво, соціальність, військове та міжнародне право, статеві стосунки, виховання, партія, якраз те саме людське, яке проявляється скрізь у всіх народів, але в них – із такою незамаскованістю і негуманністю...» (т. 8) «Уся видимість душі в діянні вже виявляє те, що вони не були сором'язливими, вони не мали жодних викидів сумління..., їх супроводжує щось на зразок дитячої наївності, таким чином, вони при всьому поганому мали в собі щось чисте...» (т. 8) Але відтак ми змушені визнати, «що всі плоди духу мають жахливе та зле тло» (т. 8). І тут стає можливим розпізнати розвиток у понятті діонісійного, яке від Шопенгауєрової негативності, з якою воно було досягнене в «Народженні трагедії», повертається до тієї позитивної інтерпретації, яка має стати притаманною для пізнішого думання Ніцше. Роз'ясненню цього «людського» аспекту ранньої античності, можливо, посприяло його зростаюче зацікавлення Тукидідом, про що свідчать фрагменти спадку. У такий спосіб улаштована Греція, без сумніву, *невчасна*, і звідси можна зрозуміти, чому Ніцше говорить про змову філології: справді, важко уявити, що модерна людина залюбки вирішить дозволити виховувати своїх дітей за зразком такої давнини.

З такими міркуваннями Ніцше вирушає шляхом до ізоляції. Думати про себе в цю епоху – означає для нього думати про греків. Коли він у час «Народження трагедії» думав про греків, то він думав *також* про Вагнера. Тепер це вже не так, і його роздуми стають не лише незалежними, але і панорамнішими та зрілішими. Передусім, концепт грецької культури вже не спотворюється першорядним розглядом мистецтва. Цей вид звільнення проявився в 1872 році при перших всеохопних студіях досократичної філософії. Паралельно до цього пошук автентичної, справжньої Греції веде його назад у часі, з п'ятого в шосте століття. Дуже цікаві деякі місця з «Ми філологи», згідно з якими причиною закінчення грецької величі були Перські війни. Успіх був надто великий, надто п'який і звільнив тиранічні інстинкти, які призвели до спроб об'єднання Греції на суто політичному ґрунті. Домінування Атен приду-

шило значні духовні сили й відтак перешкодило великій об'єднавчій реформі, яку підготували досократики. Цим самим те, що чинне власне для класичної давнини, відійшло далі геть, обмежилося віддаленим проміжком часу, з якого дійшли тільки мізерні та загадкові залишки. І все ж ніщо не варте видлого поціновування, ніж виховання за ним зразком. Це мить людської історії, коли постала найбільша кількість справжніх індивідуальностей. Однак Ніцше додає, що абсурдно давати такі настанови юнацтву: лише зрілі мужі могли би їх осягнути. Усю іншу давнину натомість слід засудити. І причину цього відкидання, можливо, слід було би шукати у формуванні подальшого антивагнерівського мотиву, осуді християнства, яке вже в цей час набуває радикальних тонів. «Найжахливіший блюзнірський вчинок людства – те, що християнство могло стати можливим, як воно стало можливим, – є провиною давнини» (т. 8).

Але чим є давнина для нас? Тут нищівний напад спрямовано на філолога (навіть якщо не лише на нього). «Настанова філолога щодо давнини *вибачлива* або також продиктована наміром віднайти в давнині все те, що високо цінують у наш час. Правильна ж вихідна точка – протилежна: а саме виходити і дивитися назад із розумінням модерної викривленості, – тоді багато чого огидного в давнині виглядатиме глибокосенсовною необхідністю. Слід усвідомити, що ми виглядаємо цілком *абсурдно*, коли захищаємо та прикрашаємо давнину: хто ми такі!» (т. 8) «... Лише через пізнання сучасного можна здобути потяг до класичної давнини. Бо ж тоді звідки, без цього пізнання, мав би взятися той потяг?» (т. 8) Натомість філологи, говорить Ніцше, не пізнають сьогодення. Тож для них недоступна проблема давнини. І той, хто вірить, що пізнав сьогодення, хотіли би додати ми, не відчуває згаданого потягу. Може, тому, що він не розуміє «модерної викривленості»?

Твори спадку базельського періоду

Базельські твори 1870–1873 років дозволяють нам пережити Ніцше в напруженому, пристрасному пошуку, в якому проявляється виникнення його літературного честолюбства. Тут виявляється юнацьке нетерпіння, з яким він намагається силоміць

досягнути швидкої стилістичної зрілості, й уже спроби розглянути проблеми давнини нефаховою мовою віщують його кризу у професії філолога. Не в останню чергу ми розпізнаємо в цьому честолюбстві високу дисциплінуючу претензію, відкидання часткових результатів, уже рано пробуджену самокритику. Звичайно, цій фазі літературної форми ще бракує вневненості. Тоді коли в наступні роки Ніцше послідовно просуватиметься від планів до шкіців і нарисів, уривків, тимчасових розробок і, врешті, до остаточного варіанту для друку, а в разі творчої невдачі зупинятиметься на фрагментарному стані, то тут він іще намагається творити відразу довершені речі, але тоді бачить їх незадовільними в їхній формі або розробці. Тому ці твори виявляються або однобокими, неповними та невибродженими версіями пізніше опублікованих Ніцше творів, або спробами розробки тем, які все ж тоді до публікації не доводилися.

Перші три твори базельського часу належать до кропіткої історії виникнення «Народження трагедії». У написаному влітку 1870 року «Діонісійному світогляді» вперше рішуче вводяться естетичні категорії аполлонійного та діонісійного. У доповідях на початку 1870 року Ніцше хоч уже і згадував діонісійні процесії мрійників, діонісійне природне життя (с. 434), але все ж як у конкретному, так і у змінному контексті, натомість прикметник «аполлонійний» з'являється лише в неестетичному сенсі, причому дивним чином мова йде про «аполлонійну ясність» Сократа щодо діалектики і науки (с. 453). У «Грецькій музичній драмі» Ніцше ще надто заклопотаний Вагнерівськими тезами, і це заважає самостійному викладу. Він уперто тримається за критику модерної опери та класичної французької трагедії. Як протилежний приклад до цього наводиться антична драма, переплетена множинністю паралельних мистецьких виконань, у якій навіть музика виступає лише як засіб досягнення мети. Натомість у «Сократі і трагедії» спрямована проти Сократа й Евріпіда критика рухається у згоді зі зразком Арістофана та розвиває значно прийнятнішу і переконливішу конкретність, аніж у «Народженні трагедії». Тут Евріпід – не стільки псувач трагедії, скільки її нещасливий оновлювач, котрий намар-

не намагасться пробудити до нового життя трагедію, яка в міжчассі стала чужою для атенської публіки. Згідно з цим трактатом, криза трагедії пов'язана з уведенням другого актора (тобто від часу Есхіла): відтоді коштом хору став переважати діалог з його діалектичними й агоністичними наслідками, так би мовити – в антидіонісійному напрямку. Не те, щоб у «Народженні трагедії» бракувало таких елементів, але там вони виявляються затиснутими нерухомою тезою, послабленими архітектонікою твору. Ця більша свобода творів спадку в тематичному веденні стає особливо очевидною в «Діонісійному світогляді», в якому поняття аполлонійного та діонісійного підлягають сильним змінам. Вони насамперед прирівнюються до «мистецьких» праїнстинктів: в аполлонійному йдеться, що митець «грає» зі сном, тоді як у діонісійному він «грає» зі сні'янінням. Отож, гра, тобто заняття актора, поєднує обидві сфери переживання. Тоді це розуміння змінюється (в «Народженні трагедії» акцентування проявляється ще виразніше) як ідентифікація сну зі самим мистецьким творінням, так що царина мистецтва приписується власне аполлонійному, – на відміну від цього, глибинніша натура діонісійного залишається спрямованою на чисту внутрішність, на передчуття світового болю, метафізичної волі, за Шопенгауером, отож – на містичний елемент. Історична характеристика до-трагічної епохи здійснюється тут планомірише та самостійніше, ніж у «Народженні трагедії», майже так, ніби існує кілька можливостей аполлонійних епох. «Діонісійний світогляд» закінчується цікавим, хоч і не розгорнутим розглядом різних естетичних тем («почуття», «жести», «символіка мови звуків», «крик» тощо), запланованим із огляду на теоретичне поглиблення всієї проблеми мистецтва, від якого Ніцше тоді відмовляється в «Народженні трагедії».

У доповідях «Про майбутні наших освітніх установ», які Ніцше виголосив у перші місяці 1872 року, інтерпретатор греків поступається місцем моралістові. Хоча значення класичної давнини і тут стоїть у центрі, та не як об'єкт пізнання, а як інструмент виховання. Античність є основою освіти все ж не в тому сенсі, як її розуміє модерна школа (і Ніцше натякає передусім на німецьку вченість).

ПІСЛЯМОВА

Школа спрямована на корисне, на навчання широких мас, на наукову спеціалізацію. Крім того, вона – й у цьому полягає найгірше зло – у своїй суті підпорядкована державі. Культура античності є протилежністю до всього того, та школа в її модерній формі не здатна сприяти розумінню цієї культури, пізнанню її справжньої природи; що більше, для цього необхідний справжній вихователь, котрий мусить бути філософом. І справді, в літературному обрамленні цих доповідей філософ відіграє центральну роль, і цей філософ змальований за зразком Шопенгауера: буркотливий, холеричний, бездоганний, котрий жадає поставити на дійсність свою печать або принаймні дбас про визнання його власної значущості, й водночас зневажливий і відчужений від усього, що його оточує. Ніцше автобіографічно навантажує виклад усіма тими сподіваннями, фантазіями та страхами, які він пережив і перестраждав у його юначому зверненні до горизонтів великої культури. Навіть якщо для когось іноді надокучливий патос цих доповідей, а літературний задум подекуди видається прісним, у будь-якому разі одне Ніцше вдалося – передати власний душевний стан. Урешті-решт, нам залишається, як найкоштовніший елемент цього твору спадку – «Про майбутнє наших освітніх установ», – особисте свідчення: так почував, таким був Ніцше у двадцять років, таким збудженим і наївним.

Наприкінці 1872 року Ніцше пише «П'ять передмов» Козімі Вагнер. Теми все ще однакові – греки, освіта, філософ, – але погляд Ніцше став у міжчасі ширшим і глибшим. Інтерпретації мистецтва вже не вистачає для того, щоб уповні схопити грецьку реальність: оцінка політично-суспільної структури та філософії розширює тепер його погляд. Так, в есе «Грецька держава» він рішуче наважується зачепити діткливу тему жорстокого тла грецької культури. Грецьке рабство було необхідним, аби могли виникнути великі індивідуальні творіння. Це суворе судження тоді ще не призначалося для публічності, але в рішучості й послідовності, з якими воно відстоюється, полягає справжній, хоч і непрямий вияв ворожості супроти християнства. І дивно, що ця необхідність рабства обґрунтовувалася філософськими принципами Шопенгауера

(влада завжди зла!). В іншій із цих передмов знову повертається тема жорстокого фундаменту грецького світу, але все ж не як діючі інтуїція метафізичного болю, а як страшне звільнення, жаска дикість учинку: тут Ніцше показує корисний аспект грецького змагання як засобу зцілення, «добрю Еріс» Гесіода, керівну функцію духу протиборства, який тримає в рамках шал природних інстинктів. Урешті, знову вказується на життєво важливий зв'язок між філософією та культурою, причому культура розуміється як продовження, як «ланцюг» минулої величі. І хоча Шопенгауер усе ще відіграв роль моделі філософа, увага Ніцше при пошуку відповіднішого образу провідника переноситься на досократичний світ. Ніцше хоче віднайти у філософії передусім звільнення від сьогодення, недоторканий зразок величі. А сподівання виростає для нього з того факту, що ці зразки жили насправді. Автор «хоче претендувати, на відміну від інших, лише на сильно збуджене чуття специфіки нашого сучасного варварства, того, що вирізняє нас як варварів дев'ятнадцятого століття на тлі варварів інших часів» (с. 663).

Так виникає інший твір, у якому місце ідеалу мистецтва, який домінував у «Народженні трагедії», заступає ідеал філософії: Ніцше присвячує себе цій темі з великим запалом, – серед творів цих років це, по суті, його центральний твір, – але йому не вдається довести роботу до кінця, оскільки він не вважає начерк придатним для публікації. І справді, «Філософія у трагічну епоху греків» не повністю, лише частково відповідає великій амбіційності задуму. Початок чудовий: відмова від вичерпності й ученості, на передньому плані особистий елемент. Слушна також уся вступна частина, в якій Ніцше максимально відмежовує архаїчних філософів од сьогодення та стверджує, що судження тих філософів про життя промовляє значно більше, ніж модерне, «бо вони мали перед собою життя в пишній досконалості», тоді як сьогодні ніхто не має право на філософування. Тож цей твір засвідчує процес дозрівання й емансипації: повільне звільнення Ніцше від Вагнера через те, що він на місце мистецтва ставить філософію як верхівку культури, та від Шопенгауера – через те, що він на його місце обирає

Геракліта як архетип філософа. І справді, найпереконливіші сторінки цього твору присвячені Гераклітові; крім того, в його випадку нетеоретичний спосіб дії, вгадування особистого елемента є ризикованим наміром, який міг би виявитись успішним. Ніцше говорить, що на основі трьох анекдотів можна схопити найглибиннішу натуру будь-якого мислителя, та він при цьому не помічає, що особистість будь-якого філософа не вичерпується відлунням емоцій, а також зливається ще з елементом його вчення. Утім, Ніцше звертає на цей елемент надто мало уваги, а щодо інших гадок він виявляється поступливим, неприскіпливим. Саме щодо Геракліта, наприклад, опис «становлення» не містить нічого, що би справді було притаманне цілком особисто філософові; що більше, йдеться лише, навіть не оригінально, про баналізацію його мислення. Урешті, розділ про Парменіда варто відкинути повністю. Тут немає навіть і передчуття особистого елемента: могла би виникнути навіть підозра, що характеристика елеата – холод, безкровна абстракція, заперечення життя, тавтологія пізнання – цілком суперечить істині. Утім, також не можна стверджувати, що дослідження цих досократиків, із перспективи виникнення природничої науки, відповідало би первинному наміру Ніцше, його обіцянні покласти край закам'янілості переказу. Винна в цій загальній дисгармонії «Філософії у трагічну епоху греків» також погана звичка Ніцше черпати інформацію з літератури другої, а то і третьої руки: як античних, так і модерних авторів. Очевидно, що ця схильність Ніцше, навіть щодо Геракліта, чиї нечисленні (а тільки вони і могли би щось прояснити) автентичні вислови можна легко знайти, призвела до того, що часто повідомленням пізньої доксографії надавалася перевага перед оригінальними фрагментами грецького мислителя.

В есе «Про істину та брехню в позаморальному сенсі» філософське честолюбство Ніцше поширюється на теоретичну царину: спроби в ньому напрямку пізніше періодично повторювались у 1881, 1884 і 1888 роках, і вони заслуговують на велику увагу, навіть якщо Ніцше і не вніс їх до жодного з опублікованих творів. Тут Ніцше нападає на поняття об'єктивної істини. Істина є «рухли-

вою раптю метафор» (с. 731). Це бачення – геніальне, навіть якщо воно своєю відчайдушністю зав'язує певній раптовості. Вибір інтерпретаційного ключа – метафори – все ж зраджує односторонність відчайдушного рішення, погляд того, хто зріє як філолог. Світ, який оточує нас, ідеалістично розчиняється в «перенесенні» загадкової основи речей на чужу мову. Навіть якщо слово «явище» й відкидається, то все ж початок залишається шопенгауеріанським; але Ніцше вибирає точно описану форму «перенесення», яка ґрунтується на абстракції мови, щоби пояснити універсальний феномен, у якому мова – лише один особливий аспект. Іншими словами: Ніцше сам чинить гріх метафори, пояснюючи все метафоричними термінами, адже запропоноване ним поняття метафори є, зі свого боку, інтерпретаторською «метафорою» життєво важливого й універсального процесу, який подібний на метафору, містить її, та виявляє інші, складніші й важче схоплювані ознаки. З іншого боку, Ніцше також не доводить того, що філософ не міг би уникнути метафори.

У той час Ніцше виявляє себе хоч і відважним, але ще незрілим на рівні чистого думання. Щоби переконатись у цьому, порівняймо пасаж із «Істини та брехні в позаморальному сенсі», де Ніцше розуміє час суб'єктивно (за Кантом і Шопенгауером), оскільки це йому допомагає інтерпретувати закони природи, як віднаходження числа, часу та простору, які ми самі ввели в речі, з розділом із «Філософії у трагічну епоху греків», де він – із ненависті супроти «явища» – схвально передає цитату Африкана Шпіра, згідно з якою послідовність володіє об'єктивною реальністю, і де рінуче спростовується теза Канта про суб'єктивність часу. Все це, як видається, виявляє хитання і теоретичну невпевненість (вона на інших рівнях проявлятиметься ще тривалий час), пов'язану зі софістичним і літературним привласненням філософських тез залежно від потреб аргументації.

Джорджо КОЛЛІ

ЗМІСТ ПЕРШОГО ТОМУ

Фолькер Гергардт. Передмова до українського видання	I
Олег Фешовець. Про спосіб прочитання та форму видання творів Фрідріха Ніцше	III
Мащіно Монтінарі. Попередні зауваги	7
НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ (переклав Олег Фешовець)	
Спроба самокритики	11
Передмова до Ріхарда Вагнера	21
Розділ 1	23
Розділ 2	27
Розділ 3	30
Розділ 4	33
Розділ 5	37
Розділ 6	41
Розділ 7	44
Розділ 8	49
Розділ 9	54
Розділ 10	60
Розділ 11	63
Розділ 12	68
Розділ 13	74
Розділ 14	77
Розділ 15	81
Розділ 16	85
Розділ 17	90
Розділ 18	95
Розділ 19	99
Розділ 20	106
Розділ 21	109
Розділ 22	115
Розділ 23	119
Розділ 24	123
Розділ 25	127

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ I. Давід Штраус як словідник*(переклала Катерина Котюк)*

Розділ 1	131
Розділ 2	135
Розділ 3	143
Розділ 4	146
Розділ 5	152
Розділ 6	155
Розділ 7	160
Розділ 8	166
Розділ 9	172
Розділ 10	179
Розділ 11	182
Розділ 12	189

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ II. Про користь і шкоду історії для життя*(переклала Катерина Котюк)*

Перелюмова	203
Розділ 1	205
Розділ 2	213
Розділ 3	219
Розділ 4	224
Розділ 5	231
Розділ 6	236
Розділ 7	245
Розділ 8	251
Розділ 9	259
Розділ 10	269

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ III. Шопенгауер як вихователь*(переклала Катерина Котюк)*

Розділ 1	281
Розділ 2	285
Розділ 3	292
Розділ 4	303
Розділ 5	313
Розділ 6	320
Розділ 7	337
Розділ 8	343

НЕВЧАСНІ МІРКУВАННЯ IV. Ріхард Вагнер у Байройті*(Переклала Катерина Котюк)*

Розділ 1	359
----------------	-----

Розділ 2	362
Розділ 3	366
Розділ 4	371
Розділ 5	377
Розділ 6	384
Розділ 7	387
Розділ 8	392
Розділ 9	403
Розділ 10	412
Розділ 11	420

ТВОРИ СПАДКУ БАЗЕЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ 1870–1873

(переклав Олег Фешовець)

Дві публічні доповіді про грецьку трагедію	427
Перша доповідь: Грецька музична драма	429
Друга доповідь: Сократ і трагедія	443
Діонісійний світогляд	457
Народження трагічної думки	479
Сократ і грецька триєвія	497
Про майбутнє наших освітніх установ	531
Вступ	533
Передмова, яку слід читати перед доповідями, хоча вона, власне, не стосується їх	538
Доповідь I	541
Доповідь II	559
Доповідь III	575
Доповідь IV	591
Доповідь V	608
П'ять передмов до п'ятих ненаписаних книг	625
1. Про натос істини	627
2. Думки про майбутнє наших освітніх установ	632
3. Грецька держава	635
4. Відношення Шопенгауєрової філософії до німецької культури	646
5. Гомерове змагання	650
Новорічне слово до видавця тижневика «У новому царстві»	659
Філософія у трагічну епоху греків	663
Про істину та брехню в позаморальному сенсі	725
Пересторога німцям	741
Джорджо Коллі. Післямова	747

Перше українське видання Повного зібрання творів видатного німецького філософа Фрідріха Вільгельма Ніцше (1844-1900) є ідентичним, за винятком двох передмов, із «Критично-науковим виданням» (KSA) у 15 томах, яке вперше з'явилося у 1980 році й було підготовлене на основі «Критичного повного видання», укладеного Джорджо Коллі та Мацціно Монтінарі, що вийшло друком у видавництві «Вальтер де Гройтер» (Берлін - Нью-Йорк) у 1967 та наступних роках. Його Перший том містить праці «Народження трагедії», «Невчасні міркування» (I-IV), а також неопубліковані за життя автора твори базельського періоду (1870-1873): уважний читач має нагоду прочути основу - трагічну - тональність творчості філософа, що дозволить не заблукати в лабіринті його думки.

у двох станах, уві сні й у сніжніні, людина досягає почуття блаженства існування.

Фрідріх Ніцше. Діонісійний світогляд

Шляхетна людина не грішить, хоче нам сказати глибокодумний поет: хай від її вчинків загинуть усі закони, весь природний порядок і навіть звичаєвий світ, але саме ці вчинки окреслюють вище магічне коло впливів, які засновують на руїнах знищеного поваленого старого світу світ новий.

Фрідріх Ніцше. Народження трагедії

саме довкола цієї вимоги, що величне має бути вічним, розгортається найзапекліша боротьба. Адже все інше, ще живе, кричить: «Ні!» Монументальне не має виникнути - це протилежне гасло. Тупе при звичаєння, мале та низьке, наповнюючи всі закутки світу, затилюючи все велике заслоною диму, паче важким земним повітрям, перешкоджаючи, зводячи на манівці, сповнюючи атмосферу задушливими випарами, стає на шляху, яким велике змушене йти до безсмертя.

Фрідріх Ніцше. Про користь і шкоду історії для життя

