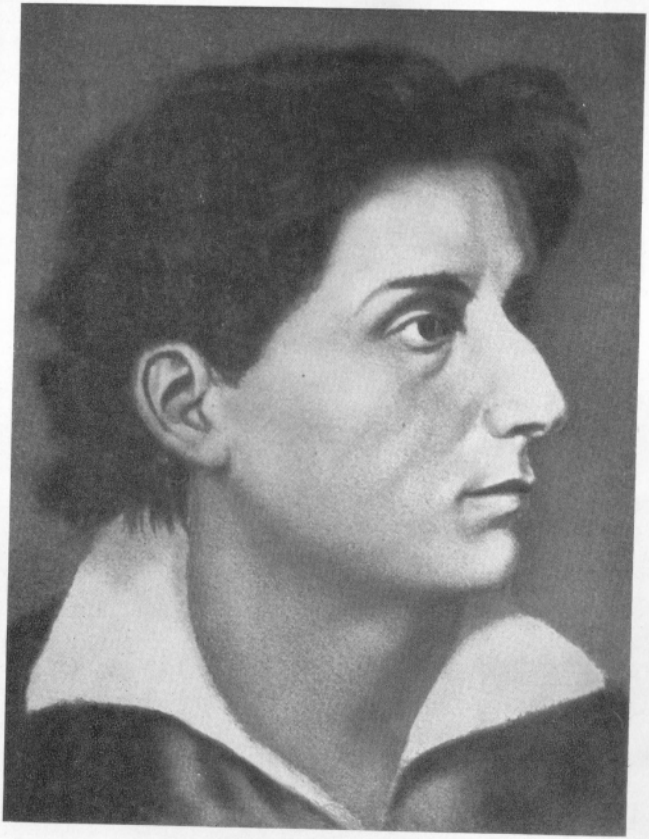
ФРІДРІХ ШІЛЛЕР ЕСТЕТИКА

ФРІДРІХ ШІЛЛЕР

ЕСТЕТИКА



ФРІДРІХ ШІЛЛЕР

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ФРІДРІХ ШІЛЛЕР

ЕСТЕТИКА

«МИСТЕЦТВО» · КИЇВ · 1974

FRIEDRICH SCHILLER
GESAMMELTE WERKE

AUFBAU—VERLAG
BERLIN. 1959. Bd. VIII.
PHILOSOPHISHE SCHRIFTEN

7
Ш58

Упорядкування, вступна стаття,
переклад, коментарі та покажчик імен
Б. М. ГАВРИШКОВА

Фаховий редактор
кандидат філософських наук
Є. М. ПРИЧЕПІЙ

Ш $\frac{10507-368}{М207(04)-74}$ 693—74

ЕСТЕТИЧНА СПАДЩИНА Ф. ШІЛЛЕРА

Світогляд і естетична теорія Фрідріха Шіллера (1759—1804) формувалися в той час, коли Німеччина внаслідок частих і тривалих воєн — Великої селянської, Тридцятилітньої та Семилітньої, безперервних міжусобних і релігійних чварів перетворилася у найубогішу й найвідсталішу країну Європи, а духовне життя усіх прошарків населення було пройняте отрутою «філістерської обмеженості і філістерської кволості», що зробилися «спадковою хворобою німців, рідним братом лакейства, вірнопідданської покори та всіх інших спадкових німецьких вад» [1].

Політична роздрібненість Німеччини, компроміс буржуазії, яка ще не визріла як клас, з панівною феодальною верхівкою, позначилися негативно на всій німецькій культурі доби Просвітительства. «Німецьким мислителям тієї пори,— читаємо у А. Луначарського,— властиве недовір'я до безпосередньої активності, до практичної справи як такої»; їх принаджує більше «робота фантазії, напруженої думки», а не політична боротьба, революційна діяльність [2].

За таких обставин у Німеччині з'явився той тип інтелігента, кабінетного вченого, який понад усе ставив думку, споглядання і мислення, бачачи у навколишній дійсності лише предмет для своєї свідомості, а в науці — самоціль, священну, незалежну од світу й життя сферу. Навіть мистецтво, констатує В. Бєлінський, перетворилося у німців на своєрідну паралель філософії, на особливу форму абстрактного мислення [3].

[1] К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 35, стор. 358.
[2] А. В. Луначарський. Про літературу. К., Держлітвидав, 1960, стор. 734.
[3] В. Г. Белинский. Эстетика и литературная критика в 2 томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1959, стор. 555—556.

Ця духовна атмосфера відбилася і на творчості Ф. Шіллера. Втративши будь-яку надію на можливість поліпшення тодішнього німецького суспільства, Шіллер теж любив «помріяти про нездійсненні ідеали»[1] і шукав розраду в науці, зокрема у великій історії Стародавньої Греції й Риму[2].

Та, незважаючи на це, Шіллер, безперечно, належав до найрадикальнішого крила ідеологів німецької буржуазії того часу, твори яких були пройняті «духом виклику, обурення проти всього тодішнього німецького суспільства». У своїй першій драмі «Розбійники» Шіллер, за висловом Ф. Енгельса, «оспівав благородство молодої людини, яка відкрито оголосила війну всьому суспільству»[3], а п'єса «Підступність і любов» являє собою «першу німецьку політичну тенденційну драму»[4]. І. Франко називав кращі п'єси Шіллера «огнистою проповіддю думок великої Французької революції... революцією в Німеччині»[5].

На Україні Шіллером-поетом зацікавилися ще у 30-і роки минулого століття[6].

Згодом почали перекладати українською мовою і драматургію Шіллера. Спочатку перекладено його «Розбійників», потім — «Вільгельма Телля». Обидві п'єси, починаючи від 1889 року, часто ставилися львівським народним театром «Руська бесіда». В 1889 році у Львові надруковано переклад «Орлеанської діви», а в 1896 році — досить вільний віршовий переклад трагедії «Марія Стюарт», виконаний Б. Грінченком. Він же переклав Шіллерового «Вільгельма Телля».

1906 рік приніс українцям новий переклад «Орлеанської діви», автором якого був Іван Стешенко.

Важливу роль у дослідженні та популяризації творів Шіллера на Україні відіграв І. Франко. В передмові до українського перекладу «Вільгельма Телля», здійсненого Володимиром Кліміцкевичем (1887), Іван Якович називає цю драму вельми актуальною «не тільки для Німеччини доби наполеонської, але... для кожного часу і кожного народу», який бореться проти політичного утиску

[1] К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 21, стор. 277.
[2] Там же, т. 2, стор. 538.
[3] Там же.
[4] Там же, т. 36, стор. 315.
[5] І. Франко. Твори в 20-и томах, т. 18, К., Держлітвидав, 1955, стор. 411.
[6] Див. нашу статтю «Твори Ф. Шіллера на Україні».— «Вітчизна», 1959, № 11.

й прагне до волі, виражає бажання, щоб «заповіт великого генія і чоловіколюбця» знайшов «симпатичний відгомін і в серцях русько-української громади» [1].

З небувалим ентузіазмом і щирим захопленням була сприйнята творчість Шіллера після Великої Жовтневої соціалістичної революції в нашій країні. Його драми уже з перших днів увійшли до репертуару кращих театрів республіки. 1918 року П. Саксаганський поставив у Львові «Розбійників» у власному перекладі. Як актор він зіграв тут роль Франца Моора, а Б. Романицький — роль Карла Моора. З великим успіхом проходили вистави інших п'єс Шіллера — «Дон Карлос», «Підступність і любов». Над сценічною передачею його творів працювали такі майстри української сцени, як Ю. Шумський, Н. Ужвій, Є. Пономаренко, Ф. Барвінська, І. Мар'яненко, В. Чистякова, П. Сергієнко, та інші.

Після революції почали виходити у нас нові переклади творів німецького поета, набагато досконаліші од попередніх. Маємо на увазі передусім переклади Шіллерових драм, здійснені Б. Теном («Вільгельм Телль»), Ю. Корецьким («Марія Стюарт»), І. Стешенком («Дон Карлос»), переклади балад, виконані Д. Загулом.

Та тим часом як драматичні твори й поезії Шіллера вже давно користуються на Україні любов'ю і популярністю, його естетичні праці, що належать до золотого фонду так званої класичної німецької філософії і займають чільне місце в історії світової естетичної думки, українською мовою досі не були перекладені.

Перу молодого Шіллера належать теоретичні праці: «Філософія фізіології» (1779) та «Дослідження зв'язку між тваринною і духовною природою людини» (1780), в яких він доводить взаємозумовленість духовного і фізичного в людині, стверджує, що змінам у нашій душі відповідають зміни у навколишньому світі, але розглядає світ як творіння нескінченного розуму і всемогутньої божественної сили. Проте в центрі філософських роздумів молодого Шіллера були проблеми мистецтва, естетики.

Розмірковуючи в листі до Г. Рейнвальда від 14 квітня 1783 року про естетичні засади художньої творчості, Шіллер пише, що в поетичних образах митець немов відбивається на нових поверхнях, бачить себе в інших барвах, страждає за себе в чужому тілі; він повинен уявляти собі свого героя як людину поза ним, що довірила йому свої найінтимніші почуття, влила в його груди свої страждання і втіхи, й «бути не стільки її малярем, скільки

1. Франко. Твори в 20-и томах, т. 18. К., Держлітвидав, 1955, стор. 413.

коханою, щиросердним другом»[1]. Слабким моментом Шіллерової естетичної теорії початку 80-х років була, як бачимо, тенденція до підміни почуттів героя почуттями автора художнього твору, внаслідок чого герой дуже легко перетворювався на «рупор духу часу», втрачав свою об'єктивність, характерність, індивідуальність.

У передмові до першого видання драми «Розбійники», у статтях «Про сучасний німецький театр» і «Погляд на театр як на виховну установу», в «Повідомленні» про появу «Розбійників» Шіллер намагається поєднати мистецтво із життям, політикою, закликає до створення національно-демократичної драматургії, за допомогою якої можна було б боротися із соціальним злом. Драма і театр, читаємо у статті «Погляд на театр як на виховну установу» (1785),— «школа практичної мудрості, путівник по громадському життю, надійний ключ до найпотаємніших закутків людської душі»[2]. Виконуючи однакові функції з релігією, мораллю і правосуддям, театр, на думку Шіллера, стоїть вище від них щодо свого впливу на людину: сцена починає свій суд там, де кінчається юрисдикція світських законів, і продовжує його там, де релігія і закон виявляються безпорадними[3]. Крім того, вплив театру стійкіший і глибший, бо зриме зображення вражає сильніше, ніж мертва буква чи холодна розповідь[4].

Будучи знаряддям етичного виховання, сцена сприяє також інтелектуальному розвиткові людства. Це той загальний канал, яким від мислячої, кращої частини народу розходиться світло істини по всій державі[5]. Театр, продовжує Шіллер, формує дух нації; знаючи найкоротшу дорогу до серця й розуму, театр об'єднує всі суспільні стани й класи. Театр розбуджує в нашій душі прагнення бути людиною, пізнати істину і тим самим заохочує нас до участі в суспільному житті, наближає ту мить, «коли люди всіх земель, кіл і станів, скинувши з себе пута штучності і моди і вирвавшись з-під тиску долі, з'єднаються завдяки єдиній симпатії і зіллються в єдиний рід»[6].

Новим і оригінальним для того часу було твердження, що ми-

[1] F. Schiller. Gesammelte Werke, Bd. 8. Berlin, Aufbau-Verlag, 1959, S. 95. За цим виданням цитуватимемо в нашому перекладі твори Шіллера, що не увійшли до цієї книги.
[2] Див.: Там же, стор. 101.
[3] Див.: Там же, стор. 101.
[4] Див.: Там же, стор. 99.
[5] Див.: Там же, стор. 103—104.
[6] Див.: Там же, стор. 106—107.

стецтво має здатність занурювати людину, яка змушена займатися тільки фізичною чи тільки розумовою діяльністю, у певний середній стан, де ці дві крайності поєднуються, створюючи гармонію думки і почуття; мистецтво, доводить Шіллер, сполучає задоволення із корисністю, спокій із збудженням, забаву з освітою; коли ми втішаємося художнім твором, жодна сила нашої душі не напружується на шкоду іншій; штучний світ театру допомагає людині знайти себе, мрією прогнати світ дійсний, відновити цілісність своєї природи, тобто досягти єдності духу й тіла [1].

Важливим етапом філософсько-естетичної еволюції Шіллера були його «Філософські листи» (1786), що закликали до дружби між людьми, виражали тенденцію до діалектичного світосприймання. Ця праця написана в дусі німецької класичної філософії, котра, за висловом В. І. Леніна, розробила діалектичне вчення про розвиток «у його найбільш повному, глибокому й вільному від однобічності вигляді» [2].

Так, розглядаючи співвідношення між істиною і хибною думкою, Шіллер писав: «між істиною і хибною думкою немає постійної протилежності, і правда досягається найчастіше через крайності: до «прекрасної мети спокійної мудрості» людина наближається через помилки [3]. «Філософські листи» свідчать про значний вплив естетики Канта на Шіллера. В останньому з них (Рафаель до Юлія) сформульована чисто кантіанська концепція, що стане надовго однією із провідних думок Шіллера-естетика: результати наукової і художньої діяльності визначаються не стільки матеріалом (змістом), яким ми займаємося, скільки методом (формою), що його ми при цьому застосовуємо [4].

Філософія Канта мала значний вплив на формування естетичних поглядів Шіллера. Він сприйняв кантівський категоріальний апарат, роздумує над проблемами, що їх порушив Кант. Проте слід відзначити, що Шіллер ніколи не був «правовірним» кантіанцем, він торував власний шлях в естетиці. Торкаючись тих самих проблем, що і Кант, він розв'язував їх по-своєму, цілком незалежно від Канта. Це підтверджується хоч би його концепцією естетичної гри.

На порозі 90-х років Шіллер вступає у нову фазу свого ідейного розвитку. Відтепер його цікавитиме не революція, не полі-

[1] F. Schiller. Gesammelte Werke, S. 106.
[2] В. І. Ленін. Твори, т. 19, стор. 4.
[3] Див: F. Schiller. Gesammelte Werke, S. 114.
[4] Див.: Там же, стор. 139.

тична боротьба за перебудову суспільства, а повільний історичний розвиток і реорганізація держави згори, шляхом реформ. «Найгарніші мрії народжуються у в'язниці»,— говорить Шіллер в «Листах про Дон Карлоса» (1788) [1]. Ці слова напрочуд влучно характеризують самого Шіллера, що тікає із задушливої атмосфери сучасної йому Німеччини до естетичної утопії, вимріяного царства свободи й краси. Вже у вірші «Митці» (1789) він ставить мистецтво на перше місце серед усіх «духовних держав», вище від моралі й релігії. Найчистішу істину, стверджує поет, можна збагнути лише в образі краси; тільки мистецтво здатне просвітити людство, сформувати високу моральну та інтелектуальну культуру [2].

До заглиблення Шіллера в естетичну теорію (в 1790—1796 роках він не написав жодного значного художнього твору.— *Б. Г.*) спричинилося не тільки усвідомлення безперспективності політичної боротьби в сучасній йому Німеччині, але також незадоволення наслідками Французької буржуазної революції, на яку Шіллер покладав великі надії. У зв'язку з цим необхідно, хоча б декількома штрихами, схарактеризувати ставлення Шіллера до революції взагалі, бо деякі літературознавці не зовсім правильно висвітлюють це питання. Так, наприклад, Ф. Мерінг [3], А. Абуш [4], О. Білецький [5] вважають, що Шіллер, злякавшись якобінського терору, різко відвернувся від революції і не збагнув прогресивного значення, історичної доцільності плебейської диктатури. Більш переконливий, на нашу думку, погляд Г. Фрідлендера, Г. Тальгейма та М. Семека, які доводять, що Шіллер, хоч і був незадоволений якобінським етапом революції, проте «виразно відчув значення тих історичних проблем, розв'язання яких домагалися буржуазні революціонери XVIII століття» [6]. Не будучи активним революціонером, говорить Г. Тальгейм, Шіллер ні на мить не втрачає віри

[1] Див.: F. Schiller. Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 242.

[2] Див.: Там же, т. 1, стор. 168—182.

[3] Ф. Мерінг. Литературно-критические статьи в 2 томах, т. 1. М.-Л., Academia, 1934,стор. 449.

[4] A. Abusch. Einleitung zur neuen Auflage: F. Schiller. Gesammelte Werke. Bd. 1. Berlin, 1959, S. 16.

[5] О. Білецький. Зібрання праць у 5 томах, т. 5. К., «Наукова думка», 1966, стор. 460.

[6] Г. М. Фридлендер. К. Маркс, Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., «Художественная литература», 1968, стор. 21.

в ідеал національної революції як єдиної передумови усунення феодального деспотизму і соціальних суперечностей, єдиного засобу звільнення людини від принизливого для неї становища [1]. «Якобінський терор 1793 року, читаємо у М. Сємека, не стільки змінив думку Шіллера про революцію, скільки вперше звернув його увагу на філософську проблематику, що її підказав йому хід революції» [2]. Слушність цих міркувань підтверджує остання драма («Вільгельм Телль», 1804) Шіллера, де він не тільки не засуджує політичного терору, а цілком одверто санкціонує вбивство тирана і революційні дії народу.

Весною 1792 року, коли Французька революція наближалася до свого апогею, Шіллер із захватом і щиро писав у «Листах про естетичне виховання людини»: «Я не бажав би жити в іншому столітті і працювати для іншого» (116) [3]. «І філософ, і будь-яка людина зосереджують сповнений чекання погляд на політичній арені, де, як припускають, вирішується зараз велика доля людства. Не брати участі в цій загальній дискусії — чи не свідчитиме це про негожу байдужість до суспільного блага?». «Такий грандіозний спір про права як за своїм змістом, так і за своїми наслідками стосується кожного, хто іменує себе людиною» (117). Шіллер глибоко переконаний в історичній необхідності революції, радіє, що люди прокинулися «від довгої байдужості і самоомани і переконливою більшістю голосів» не тільки домагаються своїх невід'ємних прав, а й постають «по цей і по той бік, щоб силоміць забрати собі те», що належить їм по праву. Будова феодалізму хитається, його фундамент прогнив, і він от-от упаде, і, врешті, «з'явилася фізична можливість на троні установити закон», «вшанувати... людину як самоціль і в основу політичного союзу покласти істинну свободу» (125).

Однак чим далі розгортаються революційні події, тим більше Шіллер схиляється до думки, що революція вибухнула передчасно, що народні маси не підготовлені до неї, що «фізична можливість», «щедра мить» зустріла «моральну» нездатність, «байдуже покоління». Революція зірвала маску з «просвітительського» лиця епохи; вона відкрила, на думку Шіллера, змогу «в нижчих та

[1] H. G. Thalheim. Zur Literatur der Goethezeit. Berlin, Rütten u. Loening, 1969, S. 145.

[2] M. J. Siemek. Fryderyk Schiller. Warszawa, 1970, p. 106. Seria Myśli i Sudzie.

[3] Цифрою в дужках у вступній статті позначається цитована сторінка даної книги.

багатолюдніших» верствах суспільства побачити «дикунство», «грубі, беззаконні інстинкти», що «свавільно й шалено» пориваються до тваринної втіхи (125). Таке ставлення до низів, що брали участь у Французькій революції, свідчить про антидемократизм Шіллера і про підміну ним політичної оцінки класів моралізаторським підходом. Та інакше і не могло бути! Ідеологи німецької буржуазії цього періоду осмислювали політичний досвід Французької революції переважно в моральних формах, що було наслідком зокрема й економічної відсталості Німеччини.

У зв'язку з цим Шіллер замислюється над тим, коли саме народ має право обміняти «державу природну», тобто феодально-аристократичну «державу необхідності», на «державу моральну», «державу свободи», якою уявлялась йому буржуазна держава. Він визнає необхідність такої заміни, однак тепер, після Французької революції, заперечує революційний шлях як засіб досягнення цієї мети. Це може статися лише тоді, відповідає він, коли в душах людей запанує гармонія, коли вони матимуть цілісний характер. Інакше ми важитимемо «фізичною і дійсною людиною задля проблематичної моральної», «суспільством реальним заради тільки можливого (хоч і необхідного морально)» (119). Треба, вважає Шіллер, спершу усунути «розлад усередині людини», розвинути самостійність мислення, тобто створити ту форму людськості, без якої, на його думку, зовсім неможливе моральне вдосконалення держави (135). Не слід забувати, наголошує Шіллер, що людина від природи егоїстична, схильна до насильства і «схиляється скоріше до знищення, ніж до збереження суспільства», й на таку людину не можна опиратися під час руйнування існуючого ладу (120). Людське життя, фізичне існування має в очах Шіллера, розчарованого у Французькій буржуазній революції, рішучу перевагу над достойністю, політичною свободою, соціальною справедливістю. Цей поворот в думках Шіллера пояснюється тим, що він не переконаний, чи створить революція і породжене нею суспільство цілісну людину, котра відповідатиме його ідеалові. Філософ збагнув обмежений характер буржуазної революції, яка неспроможна змінити рутинний характер і вузькоспеціалізований поділ праці, зняти відчуження людини, ліквідувати соціальні антагонізми. Виходячи з цього, він сумнівається в прогресивному значенні буржуазної революції.

Для збереження життя, своєї індивідуальної суті, людина, стверджує Шіллер, може й повинна миритися навіть із зовнішнім утиском, аби тільки духовно вона почувала себе вільною, бо рабство в рабських умовах не має у собі нічого ганебного, навпа-

ки — низьке становище у поєднанні з високими помислами може перейти у піднесене[1]. («Думки про використання вульгарного і ницого в мистецтві»).

Грунтуючись на таких міркуваннях, Шіллер приходить до висновку, що для розв'язання «політичної проблеми на практиці» треба «стати на шлях естетики», бо дійсну свободу можна здобути «тільки через красу». Розвинути в людях здатність до самостійного мислення, піднести їх особу «до рівня роду» і домогтися того, щоб вони не вдавалися до «сліпого права сильнішого» й стали достойними співучасниками — засідателями «грандіозного спору про права», «суду чистого розуму», який вирішує політичні проблеми,— таку величаву мету ставить перед собою великий німецький гуманіст і демократ (117—118).

Однак Ф. Шіллер трансформує політичні проблеми в естетичні, а не навпаки, і в цьому вразливий бік його естетики.

Втеча в царину мистецтва викликана не лише розчаруванням у революції, а й іншими чинниками. Капіталізм в Німеччині вже виявив стихійний антагонізм сил, руйнівний для людської особистості характер буржуазного поділу праці. За цих умов Шіллер тільки у мистецтві вбачає засіб гармонійного, всебічного розвитку людини.

Мистецтво, на його думку, здатне виконати цю величну місію тому, що воно грунтується на «естетичній грі», в процесі якої знищується суперечність між чуттєвим і розумовим, фізичною необхідністю і моральною свободою. Дуже важливо, що Шіллер ніде не заперечує доцільності соціальних, політичних перетворень, він лише стверджує, що естетичне виховання має передувати цим перетворенням: коли мистецтво перевиховає людину в дусі гуманізму суб'єктивно, зсередини, настане час для успішної перебудови об'єктивного історичного життя, створення дійсно вільного гуманістичного суспільства[2].

Глибоко стурбований кризою сучасної йому цивілізації, Шіллер звинувачує в усьому державу, що «вічно залишається чужою для своїх громадян» (131), викликає розлад між ідеалом і дійсністю, особою і суспільством. На противагу до «природи поліпів», притаманної республікам Стародавньої Греції, «де кожен

[1] F. Schiller. Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 350.
[2] Г. М. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы, 1968, стор. 25.

індивід втішався незалежним життям, а коли виникала потреба, був здатний зливатися з цілістю», сучасні держави, на думку Шіллера, схожі на годинниковий механізм, «в якому із безлічі з'єднаних докупи, але мертвих частин постає в цілому механічне життя» (130).

Феодально-абсолютистську державу Шіллер називає «природною», бо вона завдячує своєю первісною формою не законам, а силам (119); вона калічить людину, розвиваючи в ній лише одну якусь здатність; «чуючи день у день монотонне гудіння колеса», людина стає відбитком свого заняття, своєї професії чи науки, перетворюється на «уламок» [1]. У цій варварській державі панує насильство і педантизм, «мертва літера заступила живий розум» і «задля духу порядку і законного поводження» прощається навіть «найбільше затьмарення розсудку» (130).

В ім'я «абстракції цілого», продовжує Шіллер, держава руйнує окреме конкретне життя, відокремлює втіху од праці, зусилля від нагороди, робить посаду мірилом людської гідності, виснажує своїх підлеглих настільки, щоб у них не було ні сил, ні часу займатися аматорством, гармонійно розвивати свої духовні і фізичні здібності.

Різко критикує Шіллер і культуру, що сприяла розмежуванню наук і професій,— як держава — відокремленню соціальних станів і прошарків — аж поки зрештою не «розірвався і внутрішній зв'язок людської природи і згубний розбрат розстроїв її гармонійні сили» (129). Культура, мовить Шіллер, не робить людину вільною: розвиваючи у нас нові сили, вона збуджує заодно і нові потреби; боячись утратити набуте, ми пасивно скоряємося усім вимогам, забуваємо навіть про своє вдосконалення, і рабська покора стає принципом «найвищої життєвої мудрості» (127).

Розглядаючи державу і людську особу ізольовано від історичного процесу та виробничих відносин, Шіллер констатує в сучасному йому суспільстві антагоністичні суперечності, яких, на його думку, не було в античній Греції, де щасливо поєднувалися природа і розум, моральність і цивілізація (128). Подібно до Вінкельмана і Гете, він розглядає античну культуру як норму, зразок незруйнівної цілісності, гармонійної рівноваги духовного й фізичного. Навіть антична трагедія не змогла затьмарити цієї позаісто-

[1] Шіллер говорить про державу феодального суспільства кінця XVIII століття, яка вже мала деякі елементи капіталістичного виробництва, зокрема, разодки машинного поділу праці, проти якого так пристрасно виступав Шіллер-гуманіст.

ричної, ідеалізованої картини: гострі колізії грецької трагедії Шіллер мотивує не внутрішніми суперечностями і соціальними конфліктами, а боротьбою людини з ворожим фатумом і частково — споконвічними тенденціями розуму і почуття до автономності; проте і ці тенденції, зазначає автор «Листів про естетичне виховання людини», не нищили людської природи, бо розум грека, піднімаючись угору, «завжди і з любов'ю вів за собою матерію, і як би точно і різко він не розділяв, до понівечення не доходило ніколи». Зовсім не те бачить учений тепер: поділивши образ роду на індивідів, нова цивілізація породила «уламки», а не «різноманітні сполуки», утворила «цілі класи людей», в яких розвинута тільки частина здібностей, тим часом як інші зів'яли і атрофувалися (128). Сучасні умови життя і праці, остаточно пересвідчується Шіллер, роблять людину однобічною, неповноцінною, штучна спеціалізація знищує її природну універсальність, перешкоджає задовольняти запити людини, зокрема естетичні.

В епохи з високим рівнем культури і мистецтва Шіллер спостерігає вельми низький рівень політичної свободи, моралі і громадянських стосунків, загострення соціальних суперечностей, спотворення духовного стану більшості людей напруженою, виснажливою працею або розслаблюючою насолодою: «...коли розквітали мистецтва і царював смак,— пише Шіллер,— спостерігався занепад людства» (146), відсутність гармонійного, естетичного розвитку, хороших звичаїв, чемності поведінки і політичного вільнодумства, патріотизму, доброти і щирості. Це стосується, на думку Шіллера, і Греції доби Перікла та Александра. Шіллер, замислюючись над культурою античності, бачить там тотальну гармонійність і цілістність людського характеру, які він протиставить своїм сучасникам, покаліченим антигуманним поділом праці, непримиренним антагонізмом між вищими, освіченими класами і народними низами.

Проте захоплення грецьким світом не привело Шіллера до безоглядного заперечення історичного процесу і цивілізації, він розуміє історичну необхідність занепаду античної культури з її «гармонійністю», «людяністю», «природністю». Цивілізація була певною мірою шкідлива для індивіда, але вельми корисна для суспільства в цілому, бо вдосконалення різноманітних здібностей людини могло відбуватися тільки через їх взаємне протиставлення. Цей «антагонізм сил» — могутнє знаряддя природи: штовхаючи окрему особу до помилки, однобічного користування своїми талантами, він неодмінно приводить рід до істини, скеровує всю енергію духу в одному напрямі, «окрилює... поодиноку силу»,

виводячи її далеко за ті межі, які вказала їй сама природа. Навіть грецька людськість, будучи (за висловом Шіллера) своєрідною вершиною, не могла довше ні втриматися на досягнутому рівні, ні розвиватися далі; прагнучи прогресувати, греки змушені були зректися цілісності своєї істоти і прямувати до істини різними шляхами. Тільки відокремлюючись одна від одної і привласнюючи собі виключне право на законодавство, людські сили змушують здоровий глузд не задовольнятися зовнішністю явищ, а проникати в їхню глибину (134, 133).

Погляди Шіллера на суспільство й культуру були, як бачимо, значно глибші, ніж погляди, скажімо, Руссо; він визнає, що поділ праці дає негативні наслідки, але розглядає цей процес як закономірний, бо суспільство, культура можуть розвиватися тільки у боротьбі суперечностей. Водночас Шіллер не схильний ідеалізувати буржуазну цивілізацію, що грунтується на «антагонізмі сил», і далекий від того, щоб розглядати її як кінцеву мету людського існування. Нерівномірний розвиток людських здібностей, розпад гармонійного суспільного життя, говорить він, виправдані історично лише тому, що служать передумовою для нового, досконалішого суспільства.

Шіллер-гуманіст гостро критикує негативні явища сучасності, обстоюючи благо одиниці супроти тиранії цілого. Скільки б не виграв світ як цілість від спеціалізації та поділу праці, заявляє він, ми змушені визнати, що індивід надто страждає від «проклять цієї світової мети» (134); справжня краса створюється тільки рівною та одночасною грою усіх людських сил; максимальне напруження може зробити людину надзвичайною, але щасливою і досконалою робить лише гармонійне сполучення всіх наших здібностей.

Шіллер прагне поставити людину в такі ідеально сприятливі умови, коли розвиток окремих сил не руйнував би єдності й універсальності її природи.

Не схвалюючи песимізму Канта в поглядах на людину і суспільство, Шіллер напружено шукає виходу з цього ненастанного внутрішнього заколоту між «протиприродним розумом» і «нерозумною природою» і знаходить його в ідеалізованій грецькій людськості — гармонійній, цілісній, всебічно розвиненій. Критичне ставлення до Канта бачимо вже у трактатах «Каллій, або про красу», «Про принадність і гідність», де краса виступає в ролі найкращого посередника між інтелектом і пристрастями, розумовими «ноуменами» й чуттєвими «феноменами». В «Критиці здат-

ності судження» Кант теж примиряє розум і «природу» за допомогою гармонізуючої краси, яка, будучи незалежною від почуття і від пізнання, сприяє вільному виявленню всіх наших здібностей, ослаблює притаманний людині «антагонізм сил», створює передумови для вільної гри раціонального й емоціонального. Проте Кант постійно підкреслює безпредметність і беззмістовність краси, зводячи її до формальної завершеності, а тому в арабесці йому ввижається найвищий естетичний ідеал пластичного мистецтва.

Шіллер прагне збагнути об'єктивний характер краси і, полемізуючи з цього приводу з Кантом, окреслює суть краси як «свободу у явищі». Таке визначення краси, пише Фрідлендер, дозволило йому пов'язати поняття прекрасного з ідеєю виховання людини, історичний розвиток якої, за Шіллером, являє собою поступовий перехід від царства сліпої необхідності до царства свободи [1].

Явище краси, читаємо в трактаті «Каллій, або про красу», має певну автономність, самовизначеність, воно не збігається ні з логічною ідеєю, ні з моральним законом, не підлягає жодним правилам, жодній регламентації, а випливає з вільної гри, чистої волі, тобто свободи, являє собою вільну довершеність. Якщо для Канта краса тільки форма, то у Шіллера вона набуває ще й змісту, тобто доцільності, правдивості, досконалості. «Розумна» природа перетворюється у Шіллера на природу «естетичну», «свободу у явищі» (37), у «внутрішню необхідність форми», «внутрішній принцип існування речі» (47). Зразки такої краси, пояснює вчений, дає нам сама природа: ми знаходимо тут витвори, вельми схожі на предмети мистецтва, бо їх форма, поставши з матерії, з природи, подолала опір маси і сили тяжіння і виявила перевагу «правдивої» природи над «грубою» природою. У Шіллеровім розумінні природи переплелися погляди просвітителів, для котрих природа — гармонійна єдність краси й добра, з поглядами штюрмерів, що протиставляли природу всякій штучності, скованості, зовнішнім обмеженням. Однак, на противагу «бурхливим геніям», Шіллер засуджує анархію і необмежений суб'єктивізм, стверджуючи, що «кожен красивий витвір мусить неодмінно підлягати законам» (38), що «мистецтво завдячує своєю появою закону» (47).

У людському житті «правдива» природа, доводить Шіллер у трактаті «Про принадність і гідність», аналогічна «прекрасній

[1] Г. М. Фридлендер. Классическая немецкая эстетика. В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 томах, т. 3. М., «Искусство», 1967, стор. 49.

душі», людській природі, принадності (78). В людській красі, на противагу до природної, домінує розумна свобода і моральна краса, бо все красиве не сумісне з примусом, пасивністю чи покорою. Перевага природи над духом знищує принадність, що виникає тільки там, де вільний, але моральний дух не обмежує почуттєвість в її естетичних виявах (85).

Проблему краси Шіллер тісно пов'язує із проблемою «нової» людини, що живе гармонійним внутрішнім життям у злагоді з оточенням, з навколишньою дійсністю. Якщо Кант, пише Фрідлендер, відмежовує сферу конкретних життєвих явищ від сфери ідеалу, інтерпретуючи останній як абстрактну моральну вимогу, що ніколи не реалізується, то Шіллер всіма способами намагається поєднати суспільний і естетичний ідеал з об'єктивним світом. Гуманістична дефініція краси як «свободи у явищі» дозволила йому, з одного боку, поєднати красу із мистецтвом, з другого,— з кантівським «світом явищ», тобто матеріальною дійсністю і, таким чином, надати мистецтву функцію посередника між ідеалом і буттям, оскільки в мистецтві суперечності реального буття переходять у живу єдність [1].

Кантівський ригоризм і аскетизм суперечить гуманізмові Шіллера, який не визнає деспотизму розуму над природою, «одвічного демонізму» людини, протиставляючи їм ідеал «прекрасної душі», де органічно зливаються всі людські здібності, палко обстоює право людини на вияв своїх природних нахилів, якщо вони узгоджуються з принципами моралі. Дійсно прекрасна людина, говорить Шіллер, творить добро стихійно, не замислюючись: їй не потрібно силувати себе до добра. Він хоче, щоб між природою та розумом панувало взаємне довір'я, а не примус, бо «ворог, що його тільки повалили, може повстати знову»; справді побореним є лише той, хто скорився нам добровільно (77).

Шіллер намагається поєднати естетичне із соціальним, трактуючи красу і людяність як рівноцінні синоніми; тільки краса, пише він у «Листах про естетичне виховання людини», повертає напруженій людині гармонію, а ослабленій — енергію, отже, робить її завершеною у самій собі цілістю. Акт, завдяки якому знищується протилежність розумового і чуттєвого, моральної свободи і фізичної необхідності, Шіллер називає «естетичною грою». Всі інші види діяльності роблять людину однобічною, стимулюють розвиток лише однієї здібності чи сили, тоді як краса, спонукаю-

[1] Г. М. Фридлендер. Классическая немецкая эстетика, стор. 49.

чи нас до «естетичної гри», дарує нам свободу, цілісність і гармонійність. «Гра» в інтерпретації Шіллера — не буденне, утилітарне заняття, але й не буяння фантазії, що піднімається над реальною дійсністю; це вільний вияв усіх нахилів і талантів. Оскільки «гра» найкраще вдосконалює людську особу, то ідеал краси тієї чи іншої людини, виводить Шіллер, необхідно шукати в цій самій сфері, в котрій вона задовольняє свою спонуку до гри, бо «людина грає тільки тоді, коли є людиною в повному значенні слова», а «цілковитою людиною вона стає лише тоді, коли грає» (167).

Естетичний, або вільний настрій є, за визначенням Шіллера, середнім станом між чуттям і мисленням, перебуваючи «в котрому дух не зазнає ні фізичного, ні морального примусу, хоч і діє в обох напрямках» (184). Естетичний настрій становить передумову для рівномірного і одночасного вияву кожної окремої здібності. На противагу до інших занять, що скеровують нас виключно в одному напрямі, він зберігає людську природу в первісній чистоті і недоторканності, захищає її від найменшого впливу зовнішніх сил. Естетична культура, зазначає Шіллер, «не дає окремо нічого ні розсудкові, ні волі, не ставить перед собою ні інтелектуальних, ні моральних цілей, не відкриває жодних істин, не допомагає у виконанні жодних обов'язків, не здатна ні сформувати характер, ні просвітити ум», і «ніскільки не визначає особисту вартість людини чи її гідність», зате вона дозволяє нам робити із себе все, що нам тільки заманеться, і саме в цьому схожа на природу, що також дарує людині лише потенціальну здатність, полишаючи все інше на розсуд нашої свободної волі (185).

З позиції своєї естетичної утопії Шіллер накреслює покликання і мету поета, митця: будучи сином своєї епохи, він, однак, не повинен стати її вихованцем, а тим більше улюбленцем; хай дозріває під далеким небом Греції, щоб потім, змужнівши, повернутися до своєї доби й нещадно очистити її від пороків. Якщо матеріал для художнього твору почерпнутий із сучасності, то його форма неодмінно має походити з досконалішого століття, шляхетнішої епохи, або ж з позачасової сфери, з абсолютної та незмінної єдності істоти митця, в «демонічній природі» котрого, за висловом Шіллера, міститься «потік краси, не заражений зіпсованістю поколінь і епох» (141).

Форма художнього твору, стверджує Шіллер, тривкіша від його змісту, бо не залежить від капризів часу: з богів уже давно глузували, але їхні храми все ще були священними для ока; благородний стиль палацу завдавав сорому ганебним вчинкам Нерона, хоч і правив останньому за житло. Коли людство втратить свою

достойність, провіщає Шіллер, то тільки мистецтво врятує її, зберігаючи істину в омані, тобто у формі, в промовистому камені. Щоб не піддаватися духові епохи, митець повинен зневажати її судження, прагнучи поєднати в своєму творі можливе з необхідним, ілюзію з правдою, фантазію з серйозністю, бо справжній ідеал народжується тільки внаслідок такого поєднання (142). Знайомство з реальністю видається Шіллерові вельми ризикованим для художника, якщо його серце ще не сповнилося ідеалом, благородним поривом і нездатне опертися безпосередній сучасності. Жити із своїм століттям, продовжує він, не означає бути його творінням. Необхідно піднятися над сучасністю і робити не те, що вона хвалить, а те, що їй потрібно. Оточуйте своїх сучасників, звертається Шіллер до митців, благородними, величними і натхненними формами, символами досконалого, «аж поки видимість не подолає дійсність, а мистецтво — природу» (144).

Вчення про художню творчість як «естетичну видимість» та «естетичну гру» — центральна проблема філософських роздумів Шіллера. Мистецтво й краса — особлива держава, де людина знову стає цілісною, звільняється від оков реальних стосунків, від усього, що становить примус як у моральному, так і в матеріальному світі; в «естетичній державі» людина є для людини тільки образом, об'єктом вільної гри і, керуючись найвищим і найблагороднішим законом, дарує свободу через свободу; лише тут здійснюється ідеал рівності, що його ми не знаходимо у реальному житті.

Шіллер прекрасно розумів, що його ідеальне суспільство — фантазія, мрія, «безплотне царство уяви» (212), що потреба естетичного ідеалу ще довго існуватиме лише у «витончених душах», в «нечисленних добірних колах». На жаль, цей абстрактний ідеал, далека від життя фікція цілком влаштовують великого просвітителя; він навіть дякує долі за те, що вона, обмежуючи людину в дійсності, силоміць штовхає її до світу ідей (225). Отож, мав повну рацію Ф. Енгельс, пишучи, що Шіллерова утопія «кінець кінцем зводилась до заміни плоского убозтва високомовним» [1].

Відомий трактат «Про наївну і сентиментальну поезію» підсумовує і завершує шестилітній період естетичних пошуків Фрідріха Шіллера, накреслює заманливу переспективу подолання ідеалістичної естетики й утвердження принципів реалізму. Правда, в листі до Гердера від 4 листопада 1795 року Шіллер усе ще запевняє, ніби «наші думки й поривання, наша громадська, політична, релігійна і наукова діяльність, будучи прозою, суперечать

[1] К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 4, стор. 226.

поезії», що «велика й рішуча» перевага прози над поезією занапащає дух останньої, а тому для генія немає іншого порятунку, як кинути царину дійсності та порвати усякі стосунки із нею [1], проте, як справедливо зауважує літературознавець із НДР К. Трегер, від реального життя Шіллер міг утекти лише «тимчасово», як «мислитель-систематик», але не як драматичний поет. Світ, що його він зобразив у «Валленштейні», «Вільгельмі Теллі» та «Димитрієві», мав своїм прообразом історичну дійсність, а саме тут великий просвітитель і сказав своє останнє слово [2].

Захоплюючись «наївним» людством і «наївною» поезією Стародавньої Греції, Шіллер усе ж найбільше замислюється над культурою і мистецтвом нової доби, вказує на значну перевагу теперішності над минувшиною. «Сентиментальна», тобто сучасна йому поезія, хоч і поступається перед античною щодо форми, реальності, зате набагато перевищує її щодо змісту і духовного багатства (274). Дуже важливо, на його думку, й те, що поезія «сентиментальна» ненастанно поривається до ідеалу, й тому не може набути довершеності, притаманної грецькій поезії, котра ставить перед собою скромніші і легші для здійснення цілі (313).

І «наївна», і «сентиментальна» поезія, за висловом Шіллера, роблять людину гармонійно-цілісною, хоч і простують до цієї мети зовсім відмінними шляхами.

Зіставляючи античність із сучасністю, мистецтво Стародавньої Греції із мистецтвом буржуазної епохи, Шіллер формулює тезу про наявність двох основних типів людського характеру, двох способів сприймання (Empfindungsweisen) і зумовлених ними двох форм художньої творчості. Древніх греків, пише Шіллер, оточувала вільна природа, що позначалася на їхніх звичаях, образі думок, переконаннях. «Уся будова їхнього суспільного життя грунтувалася на почуттях», «навіть їхня теологія була навіяна наївним почуттям, була продуктом веселої фантазії, а не аналітичного розуму», понятійного мислення; грека не обурювало його оточення, він жив у злагоді із самим собою і навколишньою дійсністю, «втішаючись щасливим почуттям своєї людськості» і «прагнучи наблизити до неї усе інше» (264). Грецькій цивілізації, на думку Шіллера, відповідає «наївна» форма поезії, найвидатнішим пред-

[1] Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1957, стор. 356.

[2] F. Schiller. Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur «Ästhetik», hg. von C. Träger, Leipzig, Verlag Ph. Reclam jun., 1952, S. 10.

ставником якої був Гомер. «Наївний» поет трактує свій об'єкт «із сухою правдивістю», «його серце не лежить, ніби дешевий метал, тут же під поверхнею, а хоче, щоб його, подібно до золота, шукали в глибині» (266); він не знає суперечності між відчуттям і мисленням, однаковою мірою володіє всіма своїми силами, має змогу з максимальною повнотою наслідувати реальний світ, виразити цілісність своєї природи.

Людина нових часів, продовжує Шіллер, утратила свою гармонійність, внутрішню єдність і природність, її ідеали різко контрастують із навколишнім світом. За таких умов може розвиватися тільки «сентиментальна» поезія, що уникає безпосереднього зображення ворожої для неї дійсності, бо наслідування останньої зруйнувало б її; замість реального світу поет змальовує нам світ ідеальний, розмірковує над тими враженнями, що їх справляють на нього явища дійсності, співвідносить предмет з ідеєю; саме на цих роздумах і на цьому співвіднесенні і «грунтується те зворушення, що його він викликає у собі і передає нам» (275).

Антитеза античності і сучасності, природи і культури, «наївного» і «сентиментального», наголошує В. Асмус, відбивала дійсну суперечність життя і способу думок сучасного Шіллерові німецького бюргерства, яке не бачило реальної можливості переходу від феодально-абсолютистського устрою до буржуазно-республіканських свобод, котрих домоглися французи завдяки революції [1]. Ця інша і вища — у порівнянні з німецькою — дійсність була для німецької інтелігенції далеким майбутнім, недосяжним ідеалом, тому художником, на думку Шіллера, міг бути тоді лише «той, хто підносив дійсність до ідеалу», іншими словами: зображав ідеал (271). «Сентиментальна» поезія, таким чином, не дозволяла змальовувати реальну людину, бо остання, ставши на шлях культури й прогресу, втратила свою духовну рівновагу і гармонію; мистецтву доручалося творити образ ідеальної людини, що існувала тільки в уяві митця, і якої, можливо, взагалі ніколи не буде, оскільки ідеал, у розумінні Шіллера, є чимось безконечним і нездійсненним.

Високо оцінюючи «наївне» як одвічну й основну передумову справжньої геніальності не тільки в галузі мистецтва, а й у всіх інших сферах людського життя, в тому числі і у сфері політики («наївними», отже геніальними, були, за висловом Шіллера, і Юлій Цезар, і Петро Великий, і герцог Мальборо), великий мислитель, по-перше, підходить до «наївного» доволі критично («наїв-

[1] В. Асмус. Шиллер как философ и эстетик. У кн.: Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 томах, т. 6. стор. 711.

ний» поет «іде лише за простою природою й відчуттям, обмежуючись тільки наслідуванням дійсності», «може ставитися до свого предмета лише на якийсь один лад», і йому не дозволено вибирати собі спосіб трактування); по-друге, виразно бачить велику перевагу «сентиментального» над «наївним», бо «мета, до якої людина прямує через культуру, безмежно переважає ту, що її вона осягає через природу» як синонім наївного (274, 272); хоч сучасний митець і поступається перед античним у царині пластики, в поезії він набагато перевершує останнього «тим, чого не можна ні зобразити, ні висловити, коротше, тим, що у творах мистецтва називається духом» (274). На цій підставі Шіллер, на противагу Руссо, палко обстоює доцільність культурного прогресу, бо кінцева мета людського розвитку, наголошує він, досягається тільки завдяки руху вперед, і «природна людина може прогресувати тільки окультурюючись»; тому не може бути ніяких сумнівів, кому саме належить перевага з огляду на кінцеву мету — «наївній» чи «сентиментальній» формі свідомості (272).

Шіллер намагається осмислити культуру і мистецтво з позицій історичного розвитку, з'ясувати соціально-економічні фактори, що впливають на засоби художнього засвоєння дійсності в різні епохи. Та розділяючи поезію на «наївну», характерну для античності, і «сентиментальну», притаманну пізнішій добі, він зазначає, що обидва типи мистецтва можливі в усі періоди його існування і, протиставляючи їх один одному, слід мати на увазі «не стільки відмінність епох, скільки відмінність манери»; зразки «наївної» поезії, констатує Шіллер, хоч і не зовсім чисті, можна знайти в нові і найновіші часи (Шекспір, Мольєр, Гете), а в поезії Стародавньої Греції та Риму чимало прикладів «сентиментальної» творчості. Більше того: «наївне» і «сентиментальне» може поєднуватися в одній людині, в одному творі, як, приміром, у «Стражданнях юного Вертера» Гете (271).

«Наївну» і «сентиментальну» поезію Шіллер, як бачимо, розглядає не в історичній послідовності, а переважно як різні форми, типи творчості, різні художні методи і прийоми. Однак «наївна» поезія, на його думку, була панівною в епоху античну, а «сентиментальна» набрала найбільшого поширення тільки в XVI—XVIII століттях; вона відповідає вищому і прогресивнішому етапові розвитку культури, новим духовним запитам людини, зумовлена багатшим і різноманітнішим змістом об'єктивного зовнішнього світу.

Умовами суспільного життя мотивує Шіллер також виникнення і формування літературних родів та жанрів. Якщо «наївний» поет сприймає світ одноманітно, пасивно, не виражаючи свого ставлення

до зображуваних предметів і явищ, то «сентиментальний» поет піддає навколишню дійсність суворій критиці, протиставляючи їй світ високих поетичних ідеалів; його твір — сатиричний, коли він «своїм предметом обирає віддалення од природи й суперечність між дійсністю та ідеалом» (276), елегійний — коли він сумує з приводу розладу між реальним життям та ідеалом (285). Третім родом сучасної поезії Шіллер вважає ідилію, що виникає внаслідок прагнення поета примирити ідеал з об'єктивною дійсністю, злагіднити, принаймні у штучній сфері мистецтва, суперечності реального життя (311).

В літературі нової доби Шіллер розрізняє жанр драми, епопеї та роману, які, завдяки обробці «сентиментальними» поетами, стали зовсім несхожі на аналогічні жанри в античній літературі, і, розглядаючи їх, ми неодмінно повинні брати до уваги нові історичні умови. Кожен із названих вище жанрів, на думку Шіллера, може бути, в свою чергу, сатиричним, елегійним або ідилічним.

Критикуючи негативні явища буржуазної культури, її несприятливість для розвитку мистецтва і поезії, а також постійну внутрішню суперечливість останніх (між універсалізмом та спеціалізацією), Шіллер розмірковує над проблемою синтезу «наївного» і «сентиментального», тобто над третьою, вищою формою поезії, в якій поєднувалися б багатство духовного змісту, глибина почуттів і думок з пластичністю, гармонійною цілісністю образів. Шіллер, однак, не розвинув у своїх трактатах цієї ідеї, не бачачи в сучасній йому дійсності сприятливих передумов для такого синтезу.

Третя, найвища форма мистецтва, пише Шіллер, відповідає третій кінцевій стадії розвитку культури. Він твердо переконаний, що історичний прогрес неодмінно піднесе людину на вищий, новий щабель цивілізації, яка матиме чимало незаперечних переваг над античною. Буржуазна система поділу праці і соціальна нерівність, що заважають всебічному розвиткові людських талантів,— лише тимчасовий, перехідний етап. В одній із своїх філософських нотаток, озаглавленій «Три ступені культури» (1793), Шіллер запитує: «Чи не стосується прогресу людської культури те, що ми спостерігаємо під час кожного акту пізнання? А тут ми спостерігаємо три моменти:

1. Предмет увесь стоїть перед нами, проте окремі його прикмети невиразні і зливаються одна з одною.

2. Ми розрізняємо окремі прикмети і відмежовуємо їх одну від одної. Тепер наше пізнання ясне, але обмежене і позбавлене цілісності.

3. Ми сполучаємо пошматоване, і перед нами знову цілість, але тепер вона уже не туманна, як колись, а освітлена з усіх боків.

На першому ступені перебували греки, на другому — стоїмо ми. Отож, можна сподіватися ще й третього ступеня, коли люди перестануть тужити за Стародавньою Грецією»[1].

На першій стадії свого розвитку, стверджує Шіллер, людина — ще продукт природи; на другій — вона позбувається своєї природності і живе в умовах штучності та соціальних суперечностей. На третій і останній стадіях — свобода і розум знову повертають людину в обійми природи.

Оскільки «сентиментальний» спосіб сприймання не виникає безпосередньо із «наївного», а тільки обхідним шляхом, через рефлексію, що являє собою антипод «наївного» бачення світу, то відродження «наївного» характеру на третій стадії розвитку людини може статися лише завдяки здійсненому ідеалові, в якому мистецтво знову стрічає природу, пише Шіллер в одній із приміток до статті «Про наївну і сентиментальну поезію»; «...обидва способи сприймання... відносяться один до одного як перша і третя категорії, причому остання виникає завжди внаслідок поєднання першої з її прямою протилежністю. А протилежністю наївного відчуття є розмірковуючий розсудок, і сентиментальний настрій зумовлюється прагненням до відновлення щодо змісту наївного відчуття і за умови рефлексії... Якщо простежити всі три поняття згідно з категоріями, то ми побачимо природу і стосовний до неї наївний настрій у першій, мистецтво, як заперечення природи вільно діючим розсудком,— завжди у другій і, врешті, ідеал, в якому завершене мистецтво повертається до природи,— у третій категорії» (312).

Діалектично підходить Шіллер і до інтерпретації «наївного» та «сентиментального» у мистецтві. Він не абсолютизує ці два методи засвоєння дійсності, не протиставляє їх один одному як непримиримі й ворожі, хоч і підкреслює, що «наївна» поезія спирається на досвід, а «сентиментальна» — на розум, і кожне з них має свої переваги і не повинно виходити за свої межі; «тільки цілком рівноправний союз» обох принципів, заявляє Шіллер, може бути сутністю людськості, оскільки і «наївному» і «сентиментальному» однаково притаманний «високий ступінь правди» і їхні «взаємні відхилення» зумовлені лише змінами «в частковостях, а не

[1] F. Schillers Werke. Teil 12, Abteilung 2, Stuttgart und Berlin, Verlag V. W. Spemann. S. 30, o. j.

в цілості, у формі, а не у змісті»; він вважає, що обидва методи повинні співіснувати, підсилювати і доповнювати один одного, а тому в нього немає найменшого наміру спонукати до вибору між «наївним» і «сентиментальним», «хвалити одне і гудити друге» (333). До ідеалу людської природи треба наближатися обома шляхами, бо «...необхідно визнати, що ні наївний, ні сентиментальний характери, коли розглядати їх окремо, не вичерпують до кінця ідеалу прекрасної людськості, що може постати лише із нерозривного взаємного поєднання» (331).

Сполучити «наївне» і «сентиментальне», відродити й зберегти прекрасну цілісність людської природи може лише такий суспільний клас, «котрий був би діяльним, не працюючи, і міг би ідеалізувати, не поринаючи у мрії, який поєднував би у собі всі реальності життя з щонайменшими обмеженнями їх». «Чи такий клас існує взагалі... питання іншого роду» (331), зауважує мислитель. Таким чином, маємо дуже глибоку і важливу думку: оскільки в умовах сучасної Шіллерові дійсності ідеал прекрасного як гармонії тілесного й духовного, особистого й соціального не здійснимий, а людство не може не рухатися у напрямі до цього ідеалу, то історичний розвиток неминуче приведе до повалення існуючої системи поділу праці, до заміни її новою, вищою і досконалішою системою, здатною максимально й всебічно задовольнити фізичні й інтелектуальні потреби особи. Філософ, однак, не бачить реальних сил чи навіть передумов цього процесу.

Щиро співчуваючи суспільним низам, що зробилися «жертвою своєї професії», Шіллер стає непослідовним і заявляє, що «дивовижний психологічний антагонізм між людьми епохи», викликаний «внутрішньою формою душі», «роз'єднує людей гірше, ніж це робила будь-коли випадкова боротьба інтересів», позбавляючи «митця і поета надії подобатися усім і хвилювати всіх, тобто виконувати своє основне завдання» (332).

Бачачи у своїй творчості перевагу «сентиментального», а в творчості Гете — перевагу «наївного», Шіллер іще чіткіше усвідомлює необхідність органічного сполучення рефлексії із спонтанністю, філософії з поезією, чуттєвості з умоглядністю. Він напружено розмірковує (у працях на філософсько-естетичні та літературні теми, й зокрема в частих розмовах з Гете) над проблемою реалізму, під котрим він розуміє об'єктивний, «епічний», «наївний» тип художнього мислення, протиставляючи його ідеалізмові, що грунтується, за його визначенням, на суб'єктивному, «ліричному», «сентиментальному» способі сприймання і відображення навколишньої дійсності.

Слід зазначити, що Шіллер вживає терміни реалізм та ідеалізм не зовсім у їхньому власному значенні. Так, «наївну» поезію він, по суті, трактує як реалізм, тим часом як сентиментальну, оскільки вона відображає ідеал,— як ідеалізм. Насправді ж дійсність можна зображати ідеалістично, а ідеали — реалістично. Цей відрив ідеалу від дійсності, їх протиставлення в естетиці Шіллера мають своєю основою глибокі соціальні суперечності тогочасної Німеччини. Однак в останні роки життя Шіллер під впливом Гете дедалі більше схиляється до реалізму.

Так, теорію реалізму, сформульовану в листах 1796—1798 років до В. Гете, Г. Кернера та В. Гумбольдта, Шіллер застосовує передусім у своєму «Валленштейні»: «Все, що я сказав у своїй останній статті про реалізм, найвищою мірою вірне відносно Валленштейна. В ньому ні крихти благородства, жодний його життєвий вчинок не має у собі найменшої величності, і сам він має дуже мало гідності і т. д. Проте сподіваюся, що, йдучи чисто реалістичним шляхом, зумію створити драматично великий характер, надиханий справжнім життєвим принципом» (лист до В. Гумбольдта від 21 березня 1796) [1].

Проводячи аналогію між реалістом-митцем і реалістом-політиком, державним діячем, Шіллер доводить, що тільки «реаліст» спроможний закласти підвалини політичної системи, яка дала б людству добробут і перетворила б світ на «виплеканий сад, де все приносить користь, усе заслуговує на відведене йому місце, а те, що не родить, викорчовується». Шіллерів реаліст — і це надзвичайно цікаво — стверджує залежність свідомості від умов матеріального, фізичного існування: «Необхідно передусім добре жити, щоб завжди бути здатним добре й благородно мислити»,— читаємо в трактаті «Про наївну і сентиментальну поезію» (340, 341). Однак утвердження реалізму як в естетичній теорії, так і в художній практиці Шіллера відбувалося в напруженій боротьбі з ідеалізмом та метафізикою до останніх днів його життя.

Творам геніальних людей завжди притаманна певна невичерпність змісту, більш чи менш далека проекція в майбутнє. Ось чому вони становлять духовну поживу не тільки для сучасників, а й для наступних поколінь, і кожне покоління знаходить у них щось нове і цікаве, чого не побачило, чи, вірніше, не могло побачити попереднє, розглядаючи ці твори з ідейних позицій своєї доби.

До таких творів належать, безперечно, і кращі естетичні праці Шіллера, які досі, хоч від часу їх написання минуло майже два

[1] F. Schiller. Über Kunst und Wirklichkeit, SS. 570—572.

століття, читаються з неослабним інтересом, вражаючи нас багатством і глибиною думок, невситимою жагою добра, краси і свободи. Окрім пафосу волелюбства і гуманізму, ми високо цінуємо в теоретичній спадщині німецького мислителя елементи діалектики й історичного підходу, його палку віру в можливість побудови такого соціального ладу, де не буде антагонізму між ідеалом і життям, людиною і суспільством, мистецтвом і дійсністю.

ЕСТЕТИКА

КАЛЛІЙ, АБО ПРО КРАСУ

Ієна, 25 січня 1793

[...]Трудність об'єктивно визначити поняття краси і знайти для нього цілком апріорне обгрунтування в природі розуму, щоб воно повністю підтверджувалося досвідом і в той же час зовсім не потребувало свідчення досвіду для підтвердження своєї значущості — це трудність майже нездоланна. Я, справді, намагався дедукувати моє поняття краси, але без свідчення досвіду тут не обійтися. І надалі залишається та сама трудність: моє пояснення будуть схвалювати лише тому, що воно збігається з окремими судженнями смаку, а не тому (як це все-таки повинно бути, коли пізнання грунтується на об'єктивних принципах) вважатимуть своє емпіричне судження про окремі явища прекрасного правильним, що воно узгоджується з моїм поясненням. Ти скажеш, що я вимагаю трохи забагато, однак, поки ми не дійдемо до цього, смак назавжди залишиться емпіричним, і Кант вважає це неминучим. Та саме ця неминучість емпіричного, ця неможливість знайти для смаку об'єктивні принципи для мене поки що звучить не переконливо.

Цікаво зазначити, що моя теорія — четверта можлива форма пояснення прекрасного. Його пояснюють об'єктивно, або суб'єктивно, точніше: чуттєво-суб'єктивно (як Берк та ін.), або суб'єктивно-раціоналістично (як Кант), або раціоналістично-об'єктивно (як Баумгартен, Мендельсон і безліч інших прихильників

теорії довершеності), або, врешті, чуттєво-об'єктивно— термін, який, звичайно, тобі зараз мало говорить, хіба що ти порівняєш усі інші три форми одну з одною. Кожна із названих вище теорій має за собою частку досвіду і, звичайно, містить частку істини, і помилка, здається, полягає лише в тому, що частку краси, котра узгоджується з певною теорією, вважали за саму красу в цілому. Беркіанець має цілковиту рацію на протилежність вольфіанцю, обстоюючи безпосередність прекрасного, його незалежність від понять; однак він не має рації порівняно з кантіанцем, пов'язуючи прекрасне виключно із збудливістю чуттєвої природи. Усіх, хто ототожнює красу із зовнішньою довершеністю, збив, очевидно, з пантелику той факт, що переважна більшість емпіричних уявлень про красу, що спливають у них в думках, є не абсолютно вільними формами краси, а логічними сутностями, підпорядкованими, як і всі твори мистецтва * і більшість красивих явищ природи, поняттю мети; словом, логічно-хороше змішалося з прекрасним. Кант вважає, що розтяв цей вузол, сформулювавши поняття pulch ritude vaga et fixa, тобто вільної та інтелектуалізованої краси; він висуває досить дивне твердження, ніби всяка краса, підпорядкована поняттю мети, не є чистою красою *, що, таким чином, арабеска і все подібне до неї — чистіша краса, ніж найвища краса людини. На мою думку, його зауваження може принести велику користь при розмежуванні логічного й естетичного, але мені здається, що поняття краси воно інтерпретує зовсім неправильно. Бо саме там і виявляється найвищий блиск краси, де вона долає логічну природу свого об'єкта,— а як можна щось долати, коли немає опору? Хіба вона спроможна

* Позначені зіркою слова пояснюються в коментарях.

надати свою форму матеріалові, що зовсім позбавлений форми? Я принаймні переконаний, що краса є лише формою форми, й те, що ми називаємо її матеріалом, мусить неодмінно бути оформленим матеріалом. Досконалість — форма матеріалу, тим часом як краса — форма досконалості, яка, таким чином, відноситься до краси, як матеріал до форми.

Ієна, 8 лютого 1793

Ми ставимося до природи (як явища) або пасивно, або активно, або водночас пасивно й активно. Пасивно — коли ми тільки відчуваємо її дії; активно — коли визначаємо її дії; активно й пасивно — коли уявляємо собі їх.

Явища можна уявляти собі двома способами. Або ми пізнаємо їх з певною метою, спостерігаємо їх; або самі речі спонукають нас скласти уявлення про них, коли ми тільки споглядаємо їх.

Спостерігаючи явище, ми або пасивні, коли сприймаємо враження од нього, або активні, коли підпорядковуємо свої враження формам нашого розуму (цей тезис постульований із логіки).

Справа в тому, що в нашому уявленні явища мусять пристосовуватися до формальних умов сили уяви (бо саме це й перетворює їх на явища), дістати форму від нашого суб'єкта.

Всі уявлення — це різноманітність або матеріал; спосіб поєднання цієї різноманітності становить її форму. Різноманітність — прикмета чуття, а поєднання — властивість розуму (в якнайширшому значенні), бо розумом називається здатність поєднувати.

Отож, коли перед чуттям постає певна різноманітність, то розум намагається надати їй форму, тобто з'єднати її за своїми законами.

Форма розуму — це той спосіб, у який він виявляє свою сполучну здатність. Однак маємо два різні головні вияви сполучної здатності і стільки ж, отже, головних форм розуму. Розум поєднує одне уявлення з іншим з метою пізнання (теоретичний розум), або сполучає уявлення із волею з метою дії (практичний розум).

Двом різним формам розуму відповідають дві різні матерії для кожної з цих форм. Теоретичний розум застосовує свою форму до уявлень, і їх можна поділити на безпосередні (споглядання) й опосередковані (поняття). Перші ми дістаємо від чуття, другі — від самого розуму (хоч і не без участі чуття). У спогляданні їх узгодженість з формою розуму — річ випадкова; у поняттях ця узгодженість необхідна, інакше вони неможливі. Тут, як бачимо, розум узгоджується із своєю формою, а там для нього така узгодженість була б несподіваною.

Те саме відбувається з практичним (діяльним) розумом. Останній застосовує свою форму до дій, що можуть розглядатися як вільні або невільні, як дії за участю розуму або без його участі. Практичний розум домагається від перших саме того, чого теоретичний розум жадає від понять. Таким чином, узгодженість вільних дій із формою практичного розуму — річ необхідна, тим часом як узгодженість з цією формою дій невільних — випадковість.

Тому буде правильніше, коли ті уявлення, що не зумовлені теоретичним розумом, проте узгоджуються з його формою, ми називатимемо наслідуванням понять, а ті, що не зумовлені практичним розумом, проте узгоджуються з його формою,— наслідуванням вільних дій; словом, коли обидва види окреслюватимемо як наслідування (аналоги) розуму.

Поняття не може бути наслідуванням розуму, бо саме є продуктом розуму, а останній не може наслідувати самого себе; воно не може бути тільки наслідуванням розуму, бо мусить справді бути розумним. Вольова дія не може бути тільки аналогом свободи, бо мусить — чи, принаймні, повинна — дійсно бути вільною. Натомість механічну дію (усяка дія, зумовлена законом природи) ніколи не можна розглядати як справді вільну, а тільки як аналогічну свободі[...]

Припускаю, ти будеш здивований, не знайшовши краси під рубрикою теоретичного розуму, і страх пройме тебе за неї. Але тут нічого не вдієш; у сфері теоретичного розуму ми дійсно її не стрінемо, бо вона цілком незалежна від понять. Та оскільки її все-таки необхідно шукати в родині розуму, а, окрім теоретичного, є ще тільки практичний розум,— то ми, очевидно, мусимо шукати її тут, і, напевно, знайдемо. Сподіваюся також, що принаймні далі ти переконаєшся, що ця спорідненість її ніскільки не компрометує.

Практичний розум залишає осторонь усяке пізнання і має справу тільки з вольовими визначеннями, внутрішніми вчинками. Практичний розум і вольові рішення, угрунтовані тільки на розумі,— це одне й те саме. Форма практичного розуму — це безпосередній зв'язок волі з уявленнями розуму, тобто виключення будь-якої зовнішньої підстави для прийняття рішення; адже воля, не зумовлюючись чистою формою практичного розуму, визначається ззовні, матеріально, гетерономно *.

Отож сприймати чи наслідувати форму практичного розуму означає лише одне: бути визначеним не ззовні, а через самого себе, автономно, або принаймні здаватися самовизначеним.

А втім, практичний розум, подібно до теоретичного,

може також надавати свою форму як вільним вчинкам, що існують тільки завдяки йому, так і діям природи, незалежним від нього.

Застосовуючи свою форму до вольової дії, практичний розум визначає лише те, що є: стверджує, чи є дія тим, чим вона хоче й повинна бути. До цього виду належить кожна матеріальна дія; вона — продукт чистої волі, тобто визначеної тільки формою, автономно; і оскільки розум визнав її такою, оскільки йому ясно, що перед ним дія чистої волі, то само собою зрозуміло, що вона відповідає формі практичного розуму, бо це цілком ідентичні речі.

Коли ж предмет, якому практичний розум надає свою форму, не походить од волі, від практичного розуму, останній чинить із ним те, що теоретичний зі спогляданнями, котрі виявили подібність до розуму. Він надає предметові (регулятивно, а не конститутивно, як у моральному судженні) здатності самовизначення, волі і тоді розглядає його у формі цієї його волі (а не своєї, бо в такому разі судження стало б моральним). Практичний розум стверджує, чи предмет є тим, чим він є, завдяки своїй чистій волі, тобто завдяки своїй самовизначальній силі; адже чиста воля і форма практичного розуму — одне й те саме.

Од вольової чи моральної дії він владно вимагає, щоб вона поставала із чистої форми розуму; що ж до природної дії, то тут він може тільки бажати (а не вимагати), щоб вона самозумовлювалася, отже, виявляла автономію[...]

З цього випливають чотири види суджень і відповідна їм класифікація уявленого явища.

Оцінка понять залежно від форми пізнання є логічною; оцінка споглядань залежно від цієї ж самої форми є телеологічною *. Судження про вільні вчинки

(моральні дії) з огляду на форму чистої волі є моральним; судження про невільні вчинки з огляду на форму чистої волі є естетичним. Узгодженість поняття із формою пізнання становить раціональність (правдивість, доцільність, досконалість є тільки відношеннями останньої); аналогія споглядання із формою пізнання — подібна до логічності (я назвав би її телеофанією, логофанією); узгодженість дії з формою чистої волі — це моральність. Аналогія явища із формою чистої волі або свободи — це краса (в якнайширшому розумінні).

Таким чином, краса є не що інше як свобода у явищі.

Ієна, 18 лютого 1793

[...]Словом, природа чи явища можуть виглядати так, що ми домагаємося від них лише свободи і нас цікавить лише те, чи вони стали такими, якими є, завдяки самим собі. Такий вид судження важливий і можливий тільки завдяки практичному розумові, бо поняття свободи зовсім немає в теоретичному, і тільки в практичному автономія набуває першорядного значення. Практичний розум у застосуванні до вільних дій вимагає, аби дія відбувалася тільки задля способу дії (форми) і щоб ні матерія, ні мета (котра, звичайно, теж матеріальна) не впливали на неї. Якщо об'єкт чуттєвого світу виступає як цілком самовизначений і з'являється перед чуттями так, що ми не помічаємо на ньому впливу ні матерії, ні мети, то він розглядається як аналог (а не як продукт) чистого волевизначення. Оскільки ж воля, що здатна визначатися лише формою, називається вільною, то форма, котра в чуттєвому світі виступає як цілком самовизначена, є зображенням свободи; бо зображеною називається така

ідея, яка настільки органічно поєднується із спогляданням, що обоє підпорядковуються одному законові пізнання.

Таким чином, свобода у явищі — не що інше, як самовизначення предмета, оскільки воно розкривається у спогляданні. Йому протиставляють усяке визначення іззовні, подібно до того, як моральному способу дії — усяке визначення через матеріальні причини. Та об'єкт однаково не буде вільним, хоч би його форма й походила від фізичної сили чи від розумної мети, оскільки в обох випадках помічатимемо причину визначення цієї форми; бо тоді ця причина міститиметься не в ньому, а поза ним, і його можна буде так само мало називати гарним, як дію, зумовлену певною метою,— моральною.

Для того, щоб судження смаку було цілком чистим, необхідно абстрагуватися від того, яку (теоретичну чи практичну) вартість має гарний об'єкт сам по собі, з якого матеріалу і з якою метою він створений. Хай буде чим завгодно! Оцінюючи його естетично, ми хочемо знати тільки одне: чи став він таким, яким є лише завдяки собі самому. Нас так мало обходить його логічна властивість, що ми схильні розглядати його «незалежність од мети й правил як найбільшу перевагу». Не тому, звичайно, що доцільність і правильність самі по собі несумісні з красою,— адже кожен красивий витвір мусить неодмінно підлягати законам — а тому, що спостережений вплив мети чи закон виявляє себе як примус і загрожує об'єктові гетерономією; красивий витвір може і навіть повинен бути закономірним, але в той же час він мусить здаватися вільним од будь-яких законів.

Однак жоден предмет у природі, а тим паче в мистецтві — як тільки починаємо про нього розміркову-

вати — не позбавлений мети й законів, не визначається сам собою. Кожен існує завдяки іншому і заради іншого, ніщо не є незалежним. Отож, єдину наявну річ, що визначає сама себе і існує заради себе, необхідно шукати поза світом явищ, у світі, що пізнається духовно. Та краса живе лише в царині явищ, і немає найменшої надії зустріти свободу в світі чуттів за допомогою одного лише теоретичного розуму й у процесі роздумів.

Але все змінюється, коли, відмовившись од теоретичного дослідження, беремо об'єкти просто так, як вони з'являються. Закон, мета ніколи не можуть виявитися, оскільки вони є поняттями, а не спогляданнями. Ось чому реальна основа можливості об'єкта завжди неосяжна для чуттів і вважається зовсім неіснуючою, «доки щось не спонукає розсудок розшукувати її». Отож, для того, щоб оцінити об'єкт у явищі як вільний, необхідно передусім цілком абстрагуватися од визначальної причини (бо невизначеність іззовні є негативним уявленням самовизначеності, до того ж єдино можливим уявленням про неї, оскільки свободу можна лише мислити і ми зовсім неспроможні її пізнати; навіть філософ-мораліст змушений задовольнятися цим негативним уявленням). Словом, форма є вільною, коли ми не знаходимо причини її поза нею і не маємо приводу шукати її там. Бо коли б розсудкові довелося замислитися над причиною, то він, безумовно, був би змушений знайти цю причину поза річчю, оскільки остання повинна визначатися або поняттям, або випадком, а те й друге відноситься до об'єкта гетерономно. Таким чином, можна сформулювати таке основне правило: об'єкт виступає у спогляданні як вільний, коли його форма не змушує розсудок у стані рефлексії шукати певну причину. Гарною, виходить, буде форма,

що сама себе пояснює, а це означає тут: пояснювати себе, не вдаючись до понять. Трикутник пояснює себе сам, але тільки за допомогою поняття. Хвиляста лінія пояснює сама себе без посередництва поняття[...]

Отже, кожна форма, яку ми вважаємо можливою лише припускаючи поняття, виказує гетерономію у явищі. Адже всяке поняття є чимось зовнішнім порівняно з об'єктом. Таку форму становить кожна строга закономірність (найвищою тут буде математична), бо вона накидає нам поняття, з якого виникла; такою формою є кожна строга доцільність (зокрема доцільність корисного, бо вона завжди співвідноситься із чимось іншим), оскільки вона нагадує нам про призначення і застосування об'єкта, а цим неминуче руйнується автономія у явищі.

Припустімо, що ми втілюємо в якийсь об'єкт певну моральну мету; форма цього об'єкта визначатиметься ідеєю практичного розуму, отже, не сама собою, а зазнаватиме гетерономії. Ось чому моральна доцільність твору мистецтва чи певного способу дії настільки мало сприятиме їх красі, що скоріше виникає потреба, якщо ми не хочемо втратити останню, якомога краще приховати всяку доцільність, аби здавалося, ніби краса цілком вільно й невимушено випливає із природи предмета. Таким чином, поет даремно виправдувався б моральним призначенням свого твору, коли б його твір був позбавлений краси; правда, прекрасне завжди співвідноситься з практичним розумом, бо свобода не може бути поняттям теоретичного розуму — але тільки за формою, не за матерією. Моральна ж мета стосується матерії чи змісту, але не чистої форми[...]

Найкращий емпіричний доказ істинності моєї теорії краси матимеш тоді, коли я доведу тобі, що навіть у переносному значенні це слово вживається лише в тих

випадках, коли свобода виказує себе у явищах. Для того, хоч це і суперечить моєму первісному планові, я, випереджаючи емпіричну частину своєї теорії, розкажу тобі для відпочинку одну історію.

Якийсь чоловік потрапив до рук розбійників, що обдерли його до рубця і залишили в лютий мороз на дорозі.

Коли мимо проїжджав мандрівник, чоловік поскаржився йому на своє становище і благав допомоги. «Я співчуваю тобі,— виґукнув зворушений мандрівник,— і радо віддам тобі все, що маю. Але не домагайся іншої послуги, бо твій вигляд завдає мені жалю. Он ідуть люди, дай їм оцей гаманець, і вони подадуть тобі допомогу».— «Спасибі на доброму слові,— відказує потерпілий,— але ми повинні також знайти у собі силу дивитись на страждання, коли цього вимагає обов'язок людяності. Твій гаманець не вартий і половини в порівнянні з невеличким насильством над твоїми зніженими нервами».

Що являв собою оцей вчинок? Він не був ні корисливим, ні великодушним, ні гарним. Це був лише спалах почуття, порив добросердя.

З'являється другий подорожній, і потерпілий повторює своє прохання. Тому, другому, шкода своїх грошей, однак йому хотілося б виконати свій людський обов'язок. «Я пропущу нагоду заробити гульдена, коли згаю час на тебе,— мовить він.— Якщо ти даси мені зі своїх грошей стільки, скільки я втрачу, я звалю тебе на спину й донесу до монастиря; туди не більше як година ходи».— «Розумне рішення,— відказує той,— але треба визнати, що твоя послужливість коштуватиме тобі небагато. Он там, бачу, їде вершник, він подасть мені допомогу безплатно, котру ти ладен продати лише за гульдена».

Що являє собою цей вчинок? Він не був ні добросердним, ні вірним обов'язкові, ні великодушним, ні красивим. Він був тільки корисливим.

Зупиняється третій мандрівник і просить потерпілого розказати йому своє горе. Дослухавши до кінця розповідь, він стоїть замислившись і борючись із самим собою. «Мені нелегко розставатися з плащем — єдиним, що захищає моє хворе тіло,— і залишити тобі коня, коли мої сили вичерпалися. Та обов'язок наказує допомогти тобі. Отож сідай на коня і обгорнися плащем, і я проведу тебе туди, де тобі допоможуть».— «Спасибі тобі, добрий чоловіче, за твій чесний намір,— відповідає той, але ти сам терпиш нестатки і не повинен жертвувати собою заради мене. Ось наближаються двоє дужих чоловіків, вони подадуть мені допомогу, яка тобі не під силу».

Цей вчинок був чисто моральним (але не більше), бо виконувався наперекір чуттям, із поваги до морального закону.

До потерпілого підійшли двоє чоловіків і почали розпитувати про його нещастя. Та не встиг він промовити й слова, як обидва здивовано заволали: «Це він! Це той, кого ми шукаємо!» Потерпілий упізнав їх також і жахнувся. Виявилося, що чоловіки впізнали в ньому свого заклятого ворога й винуватця їхніх нещасть, за котрим гналися з метою кровної помсти. «Вгамуйте свою ненависть і жадобу помсти,— гукає він,— від вас я можу сподіватися тільки смерті, а не допомоги».— «Ні,— відказує один із них,— аби ти знав, хто такі ми й хто такий ти, то візьми оце вбрання і одягнися. Ми занесемо тебе удвох туди, де тобі зможуть допомогти».— «О великодушний вороже,— гукає розчулений бідолаха,— ти присоромлюєш мене, ти обеззброюєш мою ненависть. Обійми ж мене тепер і до-

верши своє благодіяння сердечним пробаченням!» — «Схаменися, друже,— холодно відказує той.— Я збираюся врятувати тебе не тому, що пробачив тобі, а тому, що ти потрапив у біду».— «Раз так, то забирай назад свій одяг,— обурюється нещасний, жбурляючи вбрання.— Мені байдуже, що зі мною станеться. Краще загинути, як собака, ніж врятуватися завдяки пихатому ворогові!»

Він піднімається і хоче рушити в дорогу, коли бачить п'ятого подорожного з важкою ношею на спині. «Я вже стільки разів помилявся,— розмірковує потерпілий,— а цей навіть несхожий на такого, що бажав би мені допомогти: хай іде собі далі». Однак подорожній, уздрівши потерпілого, тут же скидає свою ношу, і з власної ініціативи говорить: «Бачу ти поранений і вибився із сил. До найближчого села ще далеко, і ти стечеш кров'ю, поки доб'єшся до нього. Залазь на мою спину, я надам ходи й незабаром будемо там».— «А що станеться з твоєю ношею, яку ти покинеш у чистому полі?» — «Не знаю і мене це не тривожить,— відповідає той.— Знаю лише, що тобі потрібна допомога і що зобов'язаний тобі її подати».

Ієна, 19 лютого 1793

[...]Краса п'ятого вчинку мусить полягати в тій рисі, якої бракує усім попереднім.

Таким чином: 1) усі п'ятеро хотіли допомогти; 2) більшість обрала для цього відповідний засіб; 3) троє були готові пожертвувати дечим; 4) дехто зробив при цьому велике зуссиля над собою. Один із них діяв під впливом найчистішої моральної спонуки. Проте лише п'ятий допоміг, не чекаючи на прохання і не замислюючись, хоч рискував зазнати матеріальних втрат; лише п'ятий цілком забув про себе і «виконав

свій обов'язок з такою легкістю, наче керувався одним інстинктом». Отож, моральний вчинок перетворюється у гарний вчинок тільки тоді, коли скидається на самовільну дію природи. Одне слово, вільна дія є гарною дією тільки за умови збігу автономії духу з автономією у явищі.

На цій підставі максимум досконалості людського характеру є моральною красою, бо та з'являється лише тоді, коли обов'язок стає другою природою.

Насильство, що його практичний розум чинить над нашими інстинктами в процесі моральних настанов волі, має у собі щось образливе, щось неприємне у явищі. Ми ніде не бажаємо бачити примус, навіть там, де він походить од самого розуму; ми хочемо, щоб поважали також свободу природи, бо «з естетичного погляду кожна істота є самоціллю», і нас, що розглядаємо свободу як найвище благо, відштовхують (обурюють) факти, коли одне приноситься в жертву другому й змушене бути засобом для нього. Ось чому моральний вчинок ніколи не може бути гарним, коли ми бачимо, як його силоміць і загрозами вимагають од чуттєвості. Наша чуттєва природа мусить здаватися вільною в моральному вчинкові хоч насправді вона такою і не є; у нас обов'язково має складатися враження, ніби природа тільки виконує доручення наших інстинктів, тим часом як вона, саме всупереч інстинктам, скоряється владі чистої волі[...]

Ієна, 23 лютого 1793

Результат моїх дотеперішніх доказів такий: є спосіб уявлення речей, коли, абстрагуючись від усього іншого, звертаємо увагу лише на те, чи вони вільні, тобто, чи виступають як самовизначені. Цей спосіб уявлення необхідний, бо випливає із суті розуму, котрий у сво-

єму практичному вживанні неухильно домагається автономності визначень.

Та поки що зовсім не доведено, чи та властивість речей, яку ми позначили словом краса, дійсно тотожна з свободою у явищі; саме цим я тепер і займуся[...]

Свобода у явищі збігається з красою

Нещодавно я вже говорив, що жодна річ чуттєвого світу не є справді свободною, а може тільки здаватися такою. Однак позитивно вільною вона не може навіть здаватися, бо це виключно ідея розуму, якій не відповідає жодне споглядання. Оскільки ж речі, якими вони постають у явищі, ні не мають свободи, ні не виявляють її, то чи можна шукати об'єктивну підставу цього уявлення в явищах? Ця об'єктивна підстава мала б бути такою властивістю свободи, уявлення якої безумовно змушувало б нас створювати у собі ідею свободи й співвідносити її з об'єктом. Ось що необхідно зараз довести.

Бути вільним і самовизначатися, визначатися зсередини — одне й те саме. Кожне визначення відбувається або ззовні або не ззовні (зсередини); отже, те, що не здається визначеним ззовні і все ж скидається на визначене, мусить уявлятися як визначене зсередини[...]

Розсудок є тією здатністю, котра дошукується причини для наслідку, отже, його ми й повинні активізувати. Розсудок необхідно спонукати до роздумів над формою об'єкта — над формою, бо розсудок має справу тільки із формою.

Таким чином, об'єкт мусить мати й виявляти таку форму, яка узгоджується з якимось законом, адже

розсудок може виконувати свої функції лише за допомогою законів. Розсудок не обов'язково повинен усвідомлювати цей закон (бо усвідомлення закону цілком зруйнувало б видимість свободи, що спостерігається насправді у кожній строгій закономірності), досить, коли розсудок скеровується на закон — байдуже який [...]

Форма, що вказує на закон (коли її можна трактувати за певним законом), називається мистецькою, або технічною. Тільки технічна форма об'єкта спонукає розсудок шукати причину для наслідку й визначальне для визначеного; і оскільки така форма збуджує потребу з'ясувати підставу визначення, то заперечення зовнішньої визначеності з усією необхідністю приводить тут до уявлення внутрішньої самовизначеності, або свободи.

Таким чином, свобода набуває чуттєвого зображення тільки за допомогою техніки, так само як свободу волі можна мислити лише за допомогою причинності і зіставлення з матеріальними визначеннями волі[...]

Звідси випливає друга головна умова краси, без якої перша зосталася б тільки пустим поняттям. Свобода у явищі є дійсно підставою краси, але техніка є необхідною умовою нашого уявлення про свободу.

Цю думку можна висловити ще й так: підставою краси є завжди свобода у явищі, а підставою нашого уявлення про красу є техніка в свободі.

Коли поєднаємо обидві головні умови краси і уявлення про красу, то дістанемо таку формулу: краса — це природа в художності [...] Вислів «природа» я вважаю кращим, ніж «свобода», бо перший охоплює водночас і сферу чуттєвого, що нею обмежується прекрасне, і поряд з поняттям свободи окреслює також сферу останньої у чуттєвому світі. На противагу тех-

ніці природа — це те, що існує саме по собі, тим часом як мистецтво завдячує своєю появою закону; природа в художності — це те, що диктує саме собі правила, що виникає внаслідок свого власного закону (свобода у законі, закон у свободі).

Коли я говорю: природа речі, річ відповідає своїй природі, визначається своєю природою, то я протиставляю природу всім тим прикметам, котрі відмінні від об'єкта, можуть розглядатися в ньому як випадкові, від яких можна абстрагуватися без шкоди для його суті. Це неначе особа речі, що відрізняє її від решти речей, які належать до інших видів. Тому прикмети, що притаманні не лише цьому об'єктові, а й усім іншим, не належать, власне, до його природи, хоч, позбувшись їх, він перестав би існувати. Тільки те позначається словом «природа», що робить певну річ такою, якою вона є[...]

Чим же тоді є природа в такому значенні? Це — внутрішній принцип існування речі, трактований водночас як причина його форми, внутрішня необхідність форми. Форма у найпрямішому значенні повинна бути самовизначальною і самовизначеною; тут має виявлятися не лише автономія, а й геавтономія *[...]

А що таке природа в художності? Автономія в техніці? Це — повна узгодженість внутрішньої суті із формою, закон, що його річ сама собі диктує і якому одночасно підпорядковується[...]

У своїй «Критиці здатності судження» (стор. 177) Кант висуває надзвичайно плідну тезу, яка, на мою думку, стає зрозумілою лише через мою теорію. Природа, стверджує він, є гарною, коли схожа на мистецтво; мистецтво є гарним, коли виглядає, як сама природа. Ця теза робить техніку суттєвою прикметою природної краси і свободу — суттєвою умовою краси

в мистецтві. Оскільки ж художня краса сама по собі містить ідею техніки, а природна краса — ідею свободи, то Кант сам визнає, що краса — не що інше як природа в техніці, свобода в художності[...]

З попереднього виходить, ніби свобода і художність можуть з однаковим правом приписувати собі задоволення, що його справляє краса, ніби техніка стоїть в одному ряду із свободою,— тоді я, звичайно, не мав би найменшої рації, наголошуючи в моїй дефініції краси (автономія у явищі) лише на свободі, зовсім не згадуючи про техніку. Та в моєму визначенні зважено кожне слово. Техніка і свобода відносяться до краси по-різному. Лише свобода є підставою прекрасного, техніка є тільки підставою для нашого уявлення про свободу; отож перша є безпосередньою підставою, а друга лише опосередкованою умовою краси. Техніка сприяє красі постільки, поскільки викликає уявлення про свободу[...]

Це саме собою примушує мене розрізняти прекрасне й досконале. Усяка довершеність, за винятком абсолютно досконалого, що належить до сфери моралі, окреслюється поняттям «техніка», бо полягає в узгодженості різноманітного із цілістю. А раз техніка сприяє красі лише опосередковано, оскільки робить видимою свободу, а досконале міститься у понятті техніки, то зразу ж видно, що прекрасне від досконалого відрізняється тільки свободою в техніці. Досконале може мати автономію, оскільки його форма цілком визначена його поняттям; зате геавтономія притаманна тільки прекрасному, бо тільки в ньому форма визначена внутрішньою суттю.

Досконале, представлене зі свободою, тут же перетворюється на прекрасне. Але зі свободою воно представлене лише тоді, коли створюється враження гармо-

нії природи речі з її технікою, коли здається, ніби вона цілком добровільно випливає із речі. Сказане досі можна коротко висловити так: предмет є досконалим тоді, коли різноманітне у ньому зливається в єдність його поняття; гарним він є тоді, коли його досконалість схожа на природу. Краса зростає, коли ускладнюється досконалість, і природа не уражається при цьому[...]

Доцільність, порядок, пропорція, досконалість * — властивості, в котрих так довго вбачали суть краси,— не мають з нею зовсім нічого спільного. Де, однак, порядок, пропорція і т. д. належать до природи речі, як в усіх органічних явищах, там вони eo ipso [1] недоторканні, але не задля них самих, а тому, що вони невіддільні од природи речі. Грубе порушення пропорції викликає огиду, але справа не в тому, що дотримання пропорції є красою. Це зумовлене зовсім іншою причиною, тим, що, будучи порушенням природи, воно вказує на гетерономію. Мушу взагалі зауважити, що вся помилка тих, хто дошукувався краси в пропорції чи досконалості, випливала з такого спостереження: порушення останньої робить предмет бридким; з цього вони робили висновок, всупереч усякій логіці, що краса полягає в ретельному дотриманні цих властивостей. Проте всі ці властивості становлять лише матерію прекрасного, яка в кожному предметі може змінюватися. Форма прекрасного — тільки вільний вияв істини, доцільності, довершеності[...]

Коли ми говоримо, що людина гарно одягнена? Коли ні свобода вбрання ніскільки не страждає від тіла, ні свобода тіла — від вбрання; коли здається, що одяг зовсім непричетний до тіла, проте напрочуд добре виконує своє призначення. Краса, чи точніше смак, роз-

[1] самі по собі.

глядає всі речі як самоціль і зовсім не допускає, щоб одне виконувало роль засобу для другого чи перебувало в залежності. В естетичному світі кожна природна істота — вільний громадянин і має ті самі права, що й найвисокопоставленіша людина і не терпить примусу навіть заради цілого, а повинна на все давати свою згоду[...]

Кожна велика композиція вимагає, щоб окреме обмежувало себе, підсилюючи ефект цілого. Якщо це обмеження окремого є водночас дією його свободи, тобто коли ці границі походять від нього самого, то композиція гарна. Краса — це сила, що приборкує сама себе, самообмеження завдяки силі[...]

Версифікація є гарною, коли кожен поодинокий вірш сам визначає собі довжину й короткість, свій рух і цезуру, коли кожна рима зумовлюється внутрішньою необхідністю, проте з'являється немовби на виклик,— одним словом, коли складається враження, що жодна фраза, жоден вірш не звертає уваги на свого сусіда, наче стоїть тут задля себе самого,— однак в цілому виходить усе так, ніби панує домовленість.

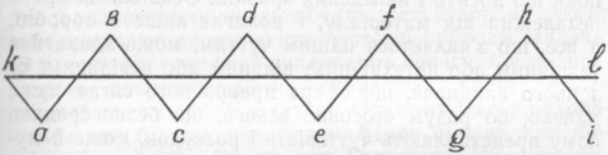
Чому наївне є гарним? Бо природа долає в ньому штучність і удаваність. Бажаючи відкрити нам серце Дідони і показати, наскільки вона закохана, Вергілій, як оповідач, міг дуже легко зробити це від свого імені, але тоді його виклад не був би гарним. Та коли ми чуємо це визнання від самої Дідони, яка не має найменшого наміру втаємничувати нас у свої переживання (див. розмову Анни й Дідони на початку IV книги), то ми називаємо це справді прекрасним, бо тут сама природа виказує нам свою таємницю.

Добрим вважається той метод навчання, коли од відомого наближаються до невідомого; гарний він тоді, коли стає сократівським, тобто коли ті ж самі істини

добуваються із голови і серця слухачів через запитання. В першому випадку переконання вимушуються від розсудку, в другому — вони виманюються од нього.

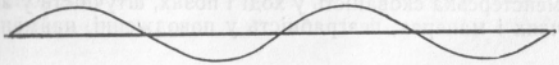
Чому хвиляста лінія вважається найгарнішою? На цьому найпростішому з усіх естетичних завдань я особливо перевіряв свою теорію і вважаю цю пробу вирішальною, бо в цьому простому завданні виключені помилки, зумовлені побічними причинами.

Хвиляста лінія, сказав би послідовник Баумгартена, найгарніша тому, що вона досконала в чуттєвому відношенні. Це така лінія, котра постійно змінює свій напрям (різноманітність) і завжди повертається до того ж самого напряму (єдність). Та коли б її краса залежала тільки од цієї причини, то гарною мала б бути й така лінія:



яка зовсім не гарна. Тут також маємо зміну напряму: різноманітність, а саме a, b, c, d, e, f, g, h, i; є тут і єдність напряму, яку вкладає в неї розум і яка зображена лінією kl. Це негарна лінія, хоч у чуттєвому відношенні вона цілком досконала.

Зате наступна лінія дійсно красива чи принаймні могла б бути такою, якби моє перо було краще.



Уся різниця між першою і другою полягає лише в тому, що перша змінює свій напрям ex abrupto[1], а друга — непомітно; різниця щодо їхнього впливу на естетичне почуття повинна, таким чином, грунтуватися на цій єдино помітній відмінності їхніх якостей. А що означає раптова зміна напряму, як не насильну зміну? Природа не любить стрибків. І коли ми їх бачимо, то нам ясно, що природа зазнала насильства. Натомість добровільним здається нам лише такий рух, де не можна визначити певної точки, від якої змінюється напрям. Саме такою і є хвиляста лінія, що відрізняється від зображеної вище тільки своєю свободою.

Я міг би навести ще більше прикладів і показати, що речі, які називаються гарними, здобули собі цей епітет виключно завдяки свободі в їхній техніці, та поки що досить і наведених зразків. Оскільки ж краса незалежна від матеріалу, і полягає лише в обробці, а все, що з'являється нашим чуттям, може здаватися технічним або нетехнічним, вільним або невільним, то з цього випливає, що сфера прекрасного сягає дуже далеко, бо розум стосовно всього, що безпосередньо йому представляють чуттєвість і розсудок, може й мусить запитувати про свободу. Ось чому царство смаку є царством свободи,— гарний чуттєвий світ, як і моральний, має бути найщасливішим символом, а кожна гарна природна істота поза мною — щасливим поручником, який, звертаючись до мене, волає: будь вільним, як я!

Тому нас дратують усякий настирливий слід людської деспотичної руки на незайманій природі, танцмейстерська скованість у ході і позах, штучність у звичаях і манерах, незграбність у поводженні, найменша

[1] раптово.

образа природної свободи в конституціях, законах і традиціях.

Заслуговує на увагу те, що з мого поняття краси можна вивести добрий тон (красу поведінки). Перший закон доброго тону: поважай чужу свободу. Другий — сам виявляй свободу. Акуратне виконання обох законів — дуже складна проблема, але добрий тон безсуперечно домагається цього, і досконалою світською людиною можна стати лише в такий спосіб[...]

Все, що ми звичайно називаємо жорсткістю, є не що інше, як протилежність свободи. Саме ця жорсткість позбавляє нерідко естетичної вартості розумновеличне і навіть моральну велич. Добрий тон не пробачає цієї брутальності і найблискучішій заслузі, і навіть доброчесність стає принадною лише завдяки красі. Не гарний той характер чи вчинок, який вказує на підпорядкованість людської чуттєвості суворому закону або зумовлює пригніченість чуттєвої природи глядача. В такому випадку вони викликають повагу, але не сповнюють доброзичливістю, симпатією; чиста повага упокорює того, хто її відчуває. Ось чому Цезар подобається нам більше, ніж Катон, Кімон більше, ніж Фокіон, Том Джонс більше, ніж Грандісон. Цим пояснюється і те, що дуже часто довільні вчинки втішають нас більше, ніж моральні, бо вони добровільні, зумовлені природою (афектом), а не владним розумом, що діє наперекір інтересам природи; тому, мабуть, лагідні чесноти захоплюють нас більше, ніж героїчні, а жіночність — більше, ніж мужність; адже жіночий характер, навіть найдосконаліший, може діяти тільки за схильністю[...]

Ієна, 28 лютого 1793

Прекрасне в мистецтві

Воно буває двояке: а) прекрасне у відборі чи в матеріалі — наслідування прекрасного в природі і б) прекрасне у зображенні чи формі — наслідування природи. Без останнього не можна стати художником. Поєднання одного й другого народжує великого митця.

Прекрасне у формі чи в зображенні притаманне тільки мистецтву. «Прекрасне в природі,— цілком слушно говорить Кант,— це просто гарна річ; прекрасне в мистецтві — це гарне зображення якоїсь речі». Ідеально-прекрасне, можна б додати, це гарне зображення гарної речі.

У прекрасному у відборі нас цікавить, що саме зображає митець. У прекрасному у формі (мистецькій красі, stricte sic dicta [1]) ми звертаємо увагу лише на те, як він зображає. Перше, можна сказати, це вільне зображення краси, друге — вільне зображення істини.

Оскільки перше зосереджується більше на умовах природної краси, а останнє притаманне безпосередньо мистецтву, то почнемо з першого; бо наперед треба показати, що таке митець взагалі, а вже тоді можна говорити про видатного митця.

Прекрасним є твір природи, коли у своїй художності він здається вільним. Прекрасним є твір мистецтва, в якому вірно зображено витвір природи. Ми маємо, таким чином, справу із свободою зображення.

Предмет описується, коли ознаки, що ними він характеризується, ми перетворюємо на поняття і сполучаємо у єдності пізнання.

[1] висловлюючись точніше.

Предмет зображується, коли сполучені ознаки пропонуються безпосередньому спогляданню.

Здатність споглядання — це сила уяви. Отож предмет виступає як зображений, коли його образ безпосередньо представляється уяві.

Вільною називається річ, що визначає сама себе, або здається самовизначеною.

Таким чином, предмет вважатиметься вільно зображеним тоді, коли ми представимо його уяві як такий, що визначився сам.

Але в який спосіб можна представити предмет уяві як самовизначений, коли його тут навіть немає, він тільки відтворений в чомусь іншому; коли ми не бачимо його «особи», а тільки її «представника»?

Справа у тому, що прекрасне в мистецтві — не сама природа, а лише наслідування її через посередника, що матеріально цілком відрізняється від об'єкта наслідування. Наслідування — це формальна схожість матеріально відмінного[...]

Словом, природа предмета зображається в мистецтві не як сама особа чи індивідуальність, а через посередника, який у свою чергу:

а) має свою власну індивідуальність і природу;

б) залежить від митця, котрого також необхідно розглядати як уособлену природу.

Таким чином, уява дістає предмет із третіх рук; а оскільки і матеріал, в якому його відтворено, і митець, що обробляє цей матеріал, мають свою власну природу й діють згідно зі своєю власною природою, то як же можна зобразити природу предмета в чистому й самовизначеному вигляді?

Предмет, що має бути зображений, втрачає свою життєвість, не з'являється «особисто», його справу обстоює тут чужий, зовсім відмінний од нього матеріал,

від котрого залежить, якою мірою збереже чи втратить свою індивідуальність зображуваний предмет.

Далі сюди втручається чужа природа матеріалу, і не тільки вона одна, а й не менш чужа природа митця, що повинен надати цьому матеріалові відповідної форми. І всі речі діють за своєю власною природою.

Таким чином, тут борються між собою три різні природи: природа об'єкта зображення, природа зображального матеріалу і природа митця, що має узгодити обидві перші природи.

Проте в мистецькому творі ми сподіваємося зустріти тільки природу зображуваного; це, власне, ми й хотіли сказати фразою: твір має постати перед уявою як самовизначений. Та як тільки сюди втрутиться природа матеріалу або митця, зображуваний предмет перестає здаватися самовизначеним,— і от вам гетерономія. Природа зображуваного зазнає насильства з боку медіума, як тільки він виявляє при цьому свою природу. Тому предмет може вважатися зображеним вільно лише тоді, коли природа об'єкта ніскільки не викривлена природою засобу.

Природа медіума чи матеріалу повинна здаватися цілком переможеною природою зображуваного; а оскільки на медіум переноситься лише форма зображуваного, то саме форма й зобов'язана подолати матеріал у мистецькому зображенні.

В художньому творі, таким чином, матеріал (природа зображального) мусить розчинитися у формі (зображуваного), тіло — в ідеї, дійсність — у видимості.

Тіло в ідеї: бо природа зображуваного не становить нічого тілесного в зображальному матеріалі; вона існує в ньому лише як ідея, і все тілесне в ньому належить тільки йому, а не зображуваному.

Дійсність у видимості: дійсністю називається тут

усе реальне, що в кожному мистецькому творі являє собою чисту матерію і протистоїть елементу формальному, чи ідеї, яку митець втілює у цій матерії. Форма мистецького твору — лише видимість: мармур тільки здається людиною, але насправді залишається мармуром.

Отож вільним буде таке зображення, коли природа медіума здається знищеною природою зображуваного, коли останнє обстоює свою чисту особистість і в своєму представникові, коли медіум, зовсім позбувшись, чи, вірніше, зрікшись своєї природи, ніби помінявся із зображуваним місцями, словом — коли все постає завдяки формі і ніщо — завдяки матеріалові.

Якщо хоч одна риса статуї зраджує камінь, тобто грунтується не на ідеї, а на природі матеріалу, то краса страждає від цього; адже тут виступає гетерономія. Природа мармуру, будучи твердою і ламкою, повинна цілком зникнути у природі плоті, що є м'якою і піддатливою, і ні почуття, ні око не повинні здогадуватися про це.

Якщо хоч один штрих на малюнкові нагадує нам про перо чи олівець, про папір чи мідну пластинку, про пензель чи руку, яка ним орудувала, то малюнок буде різким і недолугим; коли на ньому позначився особистий смак митця, природа останнього, то він вийде манірним; коли твердість металу чи не досить легка рука митця вплинули негативно на рухливість м'яза (на гравюрі, на міді), то зображення вийде огидним, бо воно зумовлене не ідеєю, а медіумом. Коли своєрідність зображуваного об'єкта потерпіла від духовної своєрідності митця, то ми говоримо, що зображенню властива манірність.

Протилежністю манери є стиль, що являє собою не що інше, як найвищу незалежність зображення від

усіх суб'єктивних і усіх обєктивно-випадкових визначень.

Чиста об'єктивність зображення — суть хорошого стилю, найвищий принцип мистецтва.

«Стиль відноситься до манери як поведінка, що випливає з формальних принципів, відноситься до поведінки, зумовленої емпіричними правилами (суб'єктивними принципами). Стиль — це остаточний перехід від випадкового до загального і необхідного». (Але таке визначення стилю охоплює вже й прекрасне у відборі, про що тимчасово ми не говоримо).

Словом, великий митець показує нам предмет (його зображення цілком об'єктивне), посередній — себе самого (його зображенню властива суб'єктивність), а поганий — свій матеріал (зображення визначається природою медіума і межами індивідуальності митця)[...]

В мистецтвах пластичних дуже легко помітити, якою мірою природа зображуваного потерпіла від того, що природа медіума не повністю подолана. Зате важче застосувати цей принцип до поетичного зображення, хоч воно також обов'язково має випливати з нього. Спробую виразити це за допомогою поняття.

Тут, зрозуміло, також не мовиться поки що про прекрасне у відборі, а тільки про прекрасне у зображенні. Припустімо, що вся об'єктивність предмета відбилася в уяві поета правдиво, чисто й всебічно — об'єкт уже стоїть перед його душею в ідеалізованому вигляді (тобто перетворився на чисту форму), і завдання полягає лише у тому, щоб зобразити його поза собою. Для цього необхідно, щоб цей об'єкт його духу не зазнав жодної гетерономії од природи медіума, в якому він втілюється.

Посередник поета — слова, отже, абстрактні знаки, для видів і родів, але зовсім не для індивідів; відно-

шення між словами визначаються законами, система яких становить граматику. Те, що між речами й словами зовсім не має матеріальної подібності (ідентичності), не чинить ніяких труднощів; адже її немає також і між статуєю і людиною, котру вона зображує. Проте між словами і речами рідко зустрічається і чисто формальна схожість (наслідування). Зв'язок між річчю та її словесним виразом — цілком випадковий і свавільний (за винятком декількох випадків) і грунтується на домовленості. Це теж, до речі, не мало б великого значення, бо справа не в тому, що являє собою саме слово, а в тому, яке уявлення воно збуджує. Коли б узагалі існували тільки слова чи речення, що окреслювали б найіндивідуальніший характер речей, їх найіндивідуальніші стосунки, то нам було б байдуже, чи відбувається це завдяки домовленості, чи за внутрішньою необхідністю.

Та саме цього й бракує. Як слова, так і закони їх змінювання і сполучення — цілком загальні речі, що позначають не якогось певного індивіда, а безліч різних індивідів. Ще гірше стоїть справа з окресленням відношень, що здійснюються за законами, які можна застосувати водночас до численних і зовсім гетерогенних випадків, і тільки особлива операція розсудка робить їх здатними виражати індивідуальні уявлення. Зображуваний об'єкт, таким чином, перш ніж постати перед уявою і перетворитися на споглядання, мусить дуже довго блукати манівцями в абстрактній сфері понять, втрачаючи при цьому багато своєї життєвості (чуттєвої сили). Для зображення особливого поет завжди користується лише одним засобом — штучною комбінацією загального: «свічник, котрий стоїть переді мною, падає» — ось такий індивідуальний випадок, виражений через поєднання виключно загальних знаків.

Природа посередника, до якого вдається поет, полягає, таким чином, «у тенденції до загального», а тому суперечить окресленню індивідуального (отже, основному завданню). Мова ставить усе перед очима розсудка, а поет повинен представити все уяві (зобразити); але поезії потрібні споглядання, мова ж пропонує лише поняття.

Одне слово, мова позбавляє предмет, зображення якого їй доручено, його чуттєвості та індивідуальності і передає йому свою прикмету (загальність), що є чужа для нього. Вона домішує — користуючись моєю термінологією — до природи зображуваного, що є конкретною, абстрактну, природу медіума, і, таким чином, вносить у зображення гетерономію. Отож предмет постає перед уявою не як самовизначений, не як вільний, а сформований генієм мови; нерідко його тільки показують розсудкові. Ось чому він або не буде зображений вільно, або взагалі не буде зображений, а лише описаний.

Якщо поетичне зображення повинно бути вільним, то поетові необхідно «владою свого мистецтва подолати тенденцію мови до загального й подужати матеріал (слова, закони їх флексій і будови) за допомогою форми (тобто — її застосуванням)». Природа мови (що саме полягає в тенденції до загального) мусить зовсім зникнути в отриманій нею формі, тіло — в ідеї, знак — в означеному, дійсність — у видимості. Зображуване має вільно й переможно постати із свого медіума і, попри всі бар'єри мови, з'явитися перед уявою в усій своїй правдивості, індивідуальності і життєвості. Одне слово: краса поетичного зображення — це «вільна самодіяльність природи в кайданах мови».

ПРО ПРИНАДНІСТЬ І ГІДНІСТЬ

Принадність

Згідно з грецьким міфом богиня краси має пояс, що здатний наділяти того, хто його носить, принадністю і збуджувати до нього любов. Саме цю богиню супроводжують харити, або грації.

Таким чином, греки відрізняли принадність і граціозність од краси, означаючи їх прикметами, які можна було відокремити від богині, що уособлювала красу. Всяка принадність гарна, бо пояс чарівності є власністю богині Кнідської *, однак не все гарне є принадним, бо і без цього пояса Венера залишається тим, що вона є[...]

Тоді що ж таке принадність, якщо вона найохочіше, але не виключно, поєднується з красою? Якщо, походячи від краси, вона виявляє, проте, дію останньої і в негарному? Якщо краса, хоч і може існувати без неї, але збуджує симпатію тільки завдяки їй?[...]

Принадність — це краса рухома, тобто така, яка може випадково з'явитись на своєму предметі і так само випадково зникнути. Цим вона відрізняється від краси невід'ємної, що міститься в самому предметі[...]

Навряд чи потрібно нагадувати, що грецький міф відносить принадність і грацію тільки до людини; він іде ще далі і обмежує навіть красу тіла рамками людського роду, до якого, нам відомо, греки зараховували і своїх богів. А раз принадність — привілей тільки людської істоти, то на неї не може претендувати жо-

ден з тих рухів, що є спільними для людини й чистої природи. Бо коли б порухам кучерів на гарній голівці була притаманна принадність, то ми не мали б жодних підстав вважати непринадним хитання гілок на дереві, хвиль на річці, колосків на ниві, рухи кінцівок тварин. Та богиня Кнідська представляє тільки людський рід, і там, де людина є тільки природною річчю і чуттєвою істотою, Венера втрачає для неї всяке значення.

Отож, принадність властива тільки самовільним рухам, а серед них лише тим, що виражають свідомі відчуття. Рухи, джерелом яких є тільки чуттєвість, попри всю їх самовільність, належать лише до природи, яка сама по собі ніколи не піднімається до принадності. Коли б хтивість могла виявляти себе з принадністю, а інстинкт — з грацією, то принадність і грація були б нездатні і недостойні виражати людськість.

А втім, тільки в людськості бачив грек усяку красу й довершеність. Він завжди прагне, щоб чуттєвість не була позбавлена душі, його гуманне почуття просто не спроможне відокремити інтелект од грубої тваринності. Кожну ідею він тут же зодягає в тілесну оболонку, найдуховніше явище перетворюється у нього на образ, отож, і в кожній дії людського інстинкту він шукає вияв морального покликання. Для грека природа ніколи не є тільки природою, тому він вшановує її не червоніючи; розум також для нього — не тільки розум, а тому він скоряється його владі не лякаючись. Природа і мораль, матерія і дух, земля і небо напрочуд гарно зливаються в його поетичних творах. Свободу, що панувала тільки на Олімпі, він запровадив до сфери чуттєвості, тому ми ніскільки не ганимо його за те, що чуттєвість він пересадив на Олімп.

Тонкий смак греків, що допускає матеріальне тіль-

ки в супроводі духовного, не знає в людині жодного довільного руху, який підлягав би одній чуттєвості і не виражав би водночас моральних відчуттів духу. Отож, і принадність є для нього не що інше, як красивий вияв душі у довільних рухах. Словом, де наявна принадність, там рушійною силою є душа, і саме в ній міститься причина красивих рухів. Таким чином, зміст міфа розкривається в такій думці: «Принадність — це краса, що не походить від природи, а створюється самим суб'єктом»[...]

Дозвольте мені красу, що постала із самої природи за законом необхідності, на противагу іншій, передумовою якої є свобода, назвати красою в будові [архітектонічною красою]. Цим терміном хочу окреслити ту частину людської краси, яка не тільки продукується силами природи [що можна сказати про кожне явище], а цілком і повністю визначається ними [...]

Архітектонічну красу зовнішнього вигляду людини, звичайно, необхідно відрізняти від його технічної довершеності. Під останньою слід розуміти саму систему цілей у їх сполуці для осягнення найвищої кінцевої мети; натомість під першою — тільки спосіб зображення тих цілей так, як вони розкриваються спогляданню у явищі. Отож, коли йдеться про красу, не береться до уваги ні матеріальна вартість цілей, ні формальна майстерність їх поєднання. Споглядання зосереджується тільки на способі виявлення, зовсім не цікавлячись логічною властивістю свого об'єкта. І хоч архітектонічна краса людської будови зумовлена поняттям, що на ньому вона грунтується, і цілями, які пов'язує із нею природа, естетичне судження цілком відокремлює її від таких цілей і розуміє під красою тільки те, що безпосередньо і по суті належить до явища.

Тому не слід говорити, що людська гідність підсилює красу нашого тіла. Правда, наше судження про красу може охоплювати і поняття достойності, але воно тут же перестає бути чисто естетичним судженням. Технічна довершеність людської постаті є, безперечно, виразом нашого покликання і, як така, може й повинна сповнювати нас повагою. Однак ця техніка апелює не до почуття, а до розсудку: її можна тільки мислити, а не споглядати. Архітектонічна краса натомість ніколи нездатна виражати покликання людини, бо вона звертається зовсім не до тої здатності, котра має право судити про це покликання[...]

[...]Таким чином, обстоюючи красу, людина не може посилатися на гідність свого морального покликання, на свою інтелектуальну перевагу; тут вона — тільки річ у просторі, тільки явище серед явищ. Її високе становище у світі ідей не має найменшого значення у світі чуттів; домогтися першості в цьому останньому вона може тільки завдяки своїм природним властивостям[...]

Словом, покликання людини як інтелектуальної істоти позначається на красі тіла лише остільки, оскільки її зображення, тобто вираз у явищі, збігається з умовами, за яких у чуттєвому світі постає прекрасне. Сама ж краса мусить завжди залишатися вільною дією природи, й ідея розуму, що зумовила техніку людського тіла, зовсім нездатна зробити людину красивою, а тільки здатна дозволити їй стати такою[...]

[...]Отож, краса може вважатися громадянкою двох світів; до одного з них вона належить через народження, а до другого — через усиновлення; своє життя вона починає в чуттєвій природі, а право громадянства здобуває у світі розуму. Цим пояснюється також, яким чином смак, маючи здатність оцінювати красу, стає посередником між духом і чуттєвістю і сполучає обид-

ві природи, що взаємно відштовхуються, у щасливій злагоді,— яким чином у матеріальному він здобуває повагу розуму, а в раціональному — симпатію чуттів, піднімаючи споглядання до шляхетності ідей, і навіть перетворюючи певною мірою світ чуттів у царство свободи[...]

Словом, архітектонічна краса людини, як тільки-но сказано, є чуттєвим виразом розумного поняття, проте вона є красою лише в цьому сенсі і не з більшим правом, ніж взагалі усякий гарний витвір природи. За ступенем вона, правда, перевершує всі інші види краси, але за видом стоїть разом з ними в одному ряді, бо ж і вона виявляє у своєму предметі лише те, що стосується чуттєвості і набуває надчуттєвого значення тільки в уявленні. Те, що в людині зображення доцільності вдалося краще, ніж в інших органічних створіннях, необхідно розглядати як милість, котру розум, будучи законодавцем людської будови, чинить природі — виконувачці його законів. Правда, у техніці людської будови розум дбає про свої інтереси з суворою необхідністю природи, проте, на щастя, його вимоги збігаються з природною необхідністю, і природа, діючи згідно із своєю схильністю, виконує доручення розуму.

Однак це стосується тільки архітектонічної краси людини, де природна необхідність підсилюється телеологічною, на якій вона грунтується і якою визначається. Лише тут можна було б протиставити красу техніці будови, але до цього тепер не доходить, оскільки необхідність стала однобічною, а надчуттєва причина, що зумовлює явище,— випадковою і мінливою. Таким чином, про архітектонічну красу людини турбується тільки природа, бо розсудок-творець уже на першому етапі доручив їй раз і назавжди виконувати все те, що необхідно людині для здійснення своїх цілей, і в цьому

своєму органічному занятті вона може не боятися жодних нововведень.

Та людина — водночас особа, тобто істота, що є причиною, до того ж абсолютною першопричиною своїх станів і може змінюватися за законами, котрі виводить із самої себе. Спосіб виявлення людини залежить од способу її відчування і воління, тобто станів, добровільно визначених самою людиною, а не природою та її необхідністю.

Коли б людина була тільки чуттєвою істотою, то природа диктувала б їй одночасно закони й визначила б випадки їх застосування; тепер вона ділить владу із свободою, і хоч закони її і непохитні, випадки їх застосування визначає все-таки дух.

Сфера духу охоплює всю живу природу і кінчається тільки там, де органічне життя губиться у безформній масі і припиняється дія тваринних сил[...]

Як випливає із сказаного вище, природа сама по собі може обдаровувати красою лише ті явища, котрі необмежено підвладні їй за законом необхідності. Та разом із сваволею в її творіння проникає випадковість, і хоч зміни, що їх вона зазнає під владою свободи, й відбуваються виключно за природними законами, вони, однак, не випливають уже з цих законів. Від духу залежить тепер, як користуватиметься він своїми знаряддями, і природа не може тепер панувати над тою частиною краси, що залежить від цього користування, отже, не несе за це жодної відповідальності.

Таким чином, людині саме там, де вона, завдяки користуванню своєю свободою, піднімається до чистого мислення, загрожувала б небезпека зубожіти як явище й втратити в судженні смаку те, що вона виграє перед судом розуму. Покликання, здійснюючись у діянні, позбавило б людину тієї переваги, якій сприяло накрес-

лене в її будові покликання; і хоч перевага ця тільки чуттєва, проте ми вже з'ясували, що розум надає їй вищого значення. Однак природа, кохаючи злагодженість, не допускається такої суперечності, і те, що гармонує у сфері розуму, не може стати дисонансом і в чуттєвому світі.

Одне слово, визначаючи гру явищ і своїм втручанням позбавляючи природу змоги захищати красу свого творіння, особа чи вільний принцип в людині сам займає місце природи і бере на себе (якщо можна так висловитися) разом з її правами частку її зобов'язань[...]

Тепер краса підвладна свободі. Природа дала красу будови, душа дає красу гри. Тепер ми збагнули, як треба розуміти принадність і грацію. Принадність — це краса постаті під впливом свободи, краса тих явищ, що залежать від особи. Архітектонічна краса робить честь творцеві природи, принадність і грація — їх носієві. Перша є талантом, друга — особистою заслугою.

Принадність властива тільки рухові, бо зміна в душі може виявитися у світі чуттів тільки через рух. Однак це не означає, що спокійні й нерухомі риси не можуть бути принадними. Ці нерухомі риси були напочатку рухами, які, внаслідок частого повторення, стали зрештою звичними й залишили неминущі сліди.

Проте не всім рухам людини притаманна грація. Адже грація завжди тільки краса постаті, рухи якої зумовлені свободою; рухи, залежні тільки від природи, ніколи не зможуть удостоїтися цього імені. Певна річ, невсипущий дух оволодіває, кінець кінцем, майже всіма рухами свого тіла, та коли надмірно видовжується ланцюг, що пов'язує гарну рису з моральними відчуттями, то риса ця перетворюється на властивість будови, й тепер навряд чи може зараховуватися до грації.

Зрештою дух формує собі навіть своє тіло, і сама будова мусить скоритися грі, і принадність напослідок нерідко переходить в архітектонічну красу.

Подібно до того, як ворожий, внутрішньо суперечливий дух руйнує і найблагороднішу красу тіла настільки, що зрештою чудовий витвір природи стає невпізнанним у недостойних руках свободи, так і ясна, сповнена внутрішньої гармонії душа допомагає скованій перешкодами техніці, звільняючи природу й оточуючи нерозвинену, пригнічену подобу божественним ореолом. Пластична природа людини містить у собі безліч допоміжних засобів, що дають змогу надолужити втрачене і виправити свої помилки, аби тільки моральний дух підтримав її в цьому творчому діянні, а інколи досить, щоб її просто не турбували[...]

Особа — вже відомо, що я розумію під цим словом — диктує тілу рухи або через свою волю, прагнучи виконати в чуттєвому світі уявлювану дію, тоді рухи вважаються свавільними чи умисними, або ці рухи відбуваються поза волею особи, за законом необхідності, але під впливом чуття. Останні я називаю симпатичними рухами. Хоч вони не свавільні і обгрунтовані в чутті, та все-таки їх не слід змішувати з рухами, що визначаються чуттєвістю і природною спонукою; бо природна спонука — не вільний принцип, і все, що б вона не чинила, не являє собою дії особи. Під симпатичними рухами, про які тут йдеться, я розумію, таким чином, лише ті, що супроводжують моральне почуття або моральне переконання.

Постає питання: котрий із цих двох видів рухів, притаманних особі, здатен бути принадним?[...]

Свавільний рух, якщо він не поєднується водночас із симпатичним, тобто не змішується з чимось мимовільним, що корениться в моральному стані відчуття

особи, ніколи не спроможний виражати грацію, причиною якої є завжди певний душевний стан. Свавільний рух наступає за дією духу, що тільки-но відбулася.

Симпатичний рух, навпаки, супроводить дію духу й стан почуттів, що зумовив цю дію, отож, мусить розглядатися як одночасне явище[...]

Зв'язок свавільного руху з попереднім настроєм випадковий, зате супровідний рух неодмінно залежить од нього. Перший відноситься до душі, як традиційний мовний знак до думки, що її він висловлює, тоді як симпатичний чи супровідний рух — як схвильований оклик до афекту. Тому перший виражає дух не за своєю природою, а тільки за своїм вжитком[...]

Таким чином, хоч із розмов людини й можна зробити висновок, за кого вона себе видає, але те, чим вона є насправді, треба намагатися вгадати з міміки, що супроводить її слова, а також з її жестів, тобто з мимовільних рухів. Та дізнавшись, що навіть риси обличчя підвладні волі людини, ми від цієї миті не довіряємо більше її обличчю і тепер не вважаємо міміку виразом її думок[...]

[...]Грація завжди має бути природною, тобто мимовільною (принаймні, здаватися такою), і суб'єкт ніколи не повинен виказувати, що він усвідомлює свою принадність.

[...]Зрозумівши, що принадність удавана, наше серце раптом замикається, і душа, що відкрилася їй назустріч, холоне[...]

Та хоч принадність повинна бути, або здаватися чимось мимовільним, ми все ж шукаємо її тільки в рухах, які більшою чи меншою мірою залежать від волі. Правда, ми також приписуємо грацію певній мові жестів і говоримо про принадну посмішку й чарівний рум'янець, а втім, і одне й друге — рухи симпатичні,

незумовлені волею, а лише чуттям. Однак, не кажучи вже про те, що всі ці рухи нам підвладні і можна сумніватися, чи вони, власне, належать до принадності, переважна більшість випадків, коли виявляється грація, належить до сфери свавільних рухів. Ми домагаємося принадності від мови й співу, від мимовільної гри очей і вуст, від рухів пальців і рук під час кожного вільного користування ними, від ходи, постави й виправки, від усього зовнішнього вигляду людини, оскільки він залежить од неї [...]

Отож, коли принадність є прикметою, що її ми домагаємося від свавільних рухів, а, з другого боку, її необхідно очистити від усього свавільного, то нам доведеться шукати її там, де до умисних рухів приєднується щось мимовільне, але в той же час сумісне з певною моральною передумовою в душі[...]

Промовистою у вузькому значенні є тільки людська істота, і то лише в тих виявах, що супроводять і виражають стан її моральних почуттів[...]

У тварині і рослині природа не лише формулює покликання, а й сама виконує його. Людині ж вона дає тільки покликання, а його виконання полишає на саму людину. Тільки це й робить її людиною.

З-поміж усіх відомих істот тільки людина як особа користується привілеєм в силу своєї волі порушувати коло необхідності, нерозривне для інших природних створінь, і започатковувати в самій собі зовсім новий ряд явищ. Акт, за допомогою якого це здійснюється, зветься переважно дією, а продукт, що постає в результаті цієї дії,— виключно людськими вчинками. Отож, тільки своїми вчинками людина може довести, що є особою[...]

Оскільки природа лише окреслює покликання людини, а його виконання узалежнює від її волі, то теперіш-

не відношення стану людини до її покликання не може бути ділом природи, а тільки самої людини. Словом, вияв цього відношення в її зовнішності походить не від природи, а тільки від неї самої, тобто є її особистим виявом. Отож, коли архітектонічна сторона її подоби говорить нам про те, яку мету поставила природа, то з мімічної сторони можна виснувати, що сама вона зробила для виконання природної мети[...]

Таким чином, зовнішність людини залежить од неї настільки, наскільки вона мімічна, проте саме мімічність робить її людською власністю[...]

Від промовистих рис, що завжди віддзеркалюють душу, необхідно відрізняти риси німі, що їх викарбовує на людській зовнішності пластична природа, діючи цілком незалежно від впливу душі. Я називаю ці риси німими, бо вони, немов незбагненний шифр природи, не виказують нам характеру. Вони засвідчують лише природну особливість у вираженні роду й часто достатні, щоб вирізнити індивід, але про особу неспроможні нічого сказати[...]

Не так-то легко окреслити межі, де кінчаються німі риси й починаються промовисті. Творча сила, що діє одноманітно, і стихійний афект ведуть ненастанну боротьбу за свої володіння, і нерідко те, що природа збудувала своєю невтомною тихою діяльністю, руйнується раптом свободою, що, наче бурхливий потік, виходить із своїх берегів. Діяльний дух поширює свій вплив на всі тілесні рухи і врешті-решт за допомогою симпатичної гри непрямим шляхом змінює навіть непорушні і недосяжні для волі форми природи. В такій людині все зрештою стає характерним, як це ми бачимо на деяких обличчях, сформованих довгим життям, надзвичайною долею і діяльним духом. Пластичній природі належить тут лише родове, а все індиві-

дуальне виконання — особі; тому цілком справедливо говорять, що в такій постаті все — душа.

Натомість пласка й невиразна постать вимуштрованих вихованців правил (здатних, правда, вгамувати чуттєвість, але неспроможних розбудити людськість) засвідчує в усьому тільки перст природи. Бездіяльна душа—скромний гість в їхньому тілі і мирний, спокійний сусід творчої сили, полишеної сама на себе. Жодна стомлива думка, жодна пристрасть не порушує спокійного ритму фізичного життя; гра ніколи не наражає на небезпеку будову тіла, свобода ніколи не тривожить вегетацію[...]

[...]Чисто органічні істоти гідні поваги як створіння, людину ж ми шануємо лише як творця (тобто, самопричину свого стану). Вона, на противагу до інших чуттєвих істот, має не тільки відбивати промені чужого, нехай і божественного розуму, а повинна, подібно до сонця, сяяти власним світлом.

Отож, усвідомивши моральне покликання людини, ми домагаємося, щоб її вигляд був промовистим; та водночас цей вигляд повинен говорити на користь людини, тобто виражати згідний з її покликанням спосіб відчування і моральну довершеність. Ось яку вимогу ставить до людського вигляду розум.

Однак людина як явище — в той же час об'єкт чуттєвої природи. Де знаходить вдоволення моральне почуття, там не терпить ураження й естетичне, і злагода з ідеєю не сміє завдавати шкоди явищу. З якою суворістю розум настійно домагається виразу моральності, з такою ж непоступливістю око домагається краси. А тому що обидві вимоги, хоч і походять від різних оцінних інстанцій, скеровані на один і той самий об'єкт, вдовольнити їх повинна одна й та сама причина. Той душевний стан, у котрому людина найкраще

виконує своє покликання як моральна особа, має також максимально сприяти її вираженню як явища. Іншими словами: її моральна довершеність повинна розкриватися в грації.

Саме тут і наштовхуємося на велику трудність. Уже з самого поняття морально промовистих рухів випливає, що вони зумовлені моральною причиною, яка міститься за межами чуттєвого світу; так само із поняття краси можна виснувати, що причиною її є тільки чуттєвість, а вона сама має бути, або принаймні здаватися, цілком вільним природним ефектом. Оскільки ж першооснова морально промовистих рухів існує неодмінно поза чуттєвим світом, а першооснова краси з однаковою необхідністю перебуває всередині його, то в грації, що покликана їх об'єднувати, є, очевидно, певна суперечність.

Щоб її усунути, необхідно припустити, що «морально-духовна причина, як основа грації, з необхідністю створює у залежній од неї чуттєвості саме той стан, який містить у собі природні умови прекрасного»[...] Словом, грація засвідчує ласку, що її мораль виказує чуттєвості, подібно до того як архітектонічна краса засвідчує згоду природи на технічну форму останньої.

Дозвольте мені пояснити це образним прикладом. Коли в монархічній державі все відбувається з волі однієї людини, а окремому громадянинові здається, ніби він живе за власним бажанням і підкоряється тільки своїм нахилам, то таке правління називають ліберальним. Однак ми вагалися б застосовувати цю назву там, де правитель обстоює свою волю супроти схильностей громадянина або громадянин свої схильності — супроти волі правителя; бо в першому випадку уряд не був би ліберальним, в другому він взагалі не був би урядом[...]

Так само як причина того, чому народ під утиском чужої волі почуває себе вільним, полягає здебільшого в образі думок правителя, тим часом як протилежний спосіб мислення останнього ніскільки не сприяв би цій свободі,— так і красу вільних рухів необхідно шукати в моральній якості керуючого ними духу. І от постає питання: що являють собою особисті властивості, котрі надають чуттєвим знаряддям волі ту ширшу свободу, і які саме моральні відчуття найкраще гармонують з красою у своєму вияві?

Легко здогадатися, що ні воля в умисному, ні афект у симпатичному русі не сміють поводити себе як сила супроти залежної від них природи, якщо остання має скорятися їм з красою. Навіть загал вважає легкість головною ознакою грації, а всяке напруження зовсім несумісне із легкістю. З другого боку, кожному також зрозуміло, що й природа не сміє силувати дух, коли хочемо, щоб виявилася моральна краса; бо де панує тільки природа, там мусить зникнути людськість.

У цілому можна уявити собі троякі стосунки, в яких людина опиниться щодо себе самої, тобто її чуттєва сторона щодо розумної. Серед них ми повинні знайти те, котре найбільше личить людині у явищі і зображення якого є красою.

Людина або долає вимоги своєї чуттєвої природи й поводить себе згідно із вищими вимогами розумної, або, навпаки, підкоряє розумне начало своєї істоти чуттєвому й подібно до інших явищ іде за поштовхом природної необхідності, або ж інстинкти гармонують із законами розуму, й людина живе у злагоді з собою.

Усвідомивши свою чисту самостійність, людина відштовхує од себе всяку чуттєвість і тільки завдяки цьому відмежуванню од матерії втішається почуттям інтелектуальної свободи. Та оскільки чуттєвість чинить

завзятий і енергійний опір, людина мусить мати значну силу і бути здатною до великого напруження, бо тільки так можна позбутися хтивості і заглушити настирливий голос інстинкту. Настроєний у цей спосіб дух доводить залежній од нього природі, що він її господар, як там, де вона слугує його волі, так і там, де вона хоче чинити йому наперекір. Отож, завдяки його суворій дисципліні чуттєвість здається пригніченою, і внутрішній опір виявиться назовні через примус. Такий духовний настрій не може, звичайно, сприяти красі, котру природа створює лише в стані свободи, і тому вияв боротьби моральної свободи із матерією ніколи не може бути грацією.

Натомість коли людина, пригноблена потребою, дозволяє природній спонуці нестримно запанувати над собою, то разом із внутрішньою самостійністю зникають усі її ознаки і в людській постаті[...] Словом, де чуттєвість сама розпоряджається своєю свободою, там про красу не слід і думати. Над свободою форм, яку моральна воля тільки обмежувала, бере верх груба матерія, що збільшує свою сферу лише за рахунок відвойованого у волі.

Людина в такому стані обурює не тільки моральне почуття, що без упину домагається виразу людськості; естетичне почуття також, не вдовольняючись однією матерією і шукаючи вільної втіхи у формі, з огидою відсахнеться від такого видовища, що здатне привабити тільки хтивість.

Перший із цих стосунків між обома природами в людині нагадує монархію, де суворий погляд володаря сковує кожен вільний порух; другий — дику охлократію *, де відмова від послуху законному правителеві так само мало збільшує свободу громадян, як мало робиться красивим людське тіло внаслідок при-

гнічення моральної самодіяльності; навпаки — вони стають лише жертвою брутального деспотизму найнижчих верств, подібно до того, як тут форма скоряється масі. Як свобода міститься посередині між утиском законів і анархією, так красу ми зустрінемо тепер між гідністю як виразом панівного духу і похіттю як виразом панівного інстинкту.

Якщо ні панування розуму над чуттєвістю, ні чуттєвості над розумом несумісне з красою вияву, то стан душі (четвертої можливості немає), коли розум і чуттєвість, обов'язок і схильність живуть у злагоді, і буде тою умовою, що породжує красу гри[...]

Дотепер, здається, я не розходився з поглядами ригористів моралі, але, сподіваюся, що не стану латитудинарієм *, коли все-таки претензії чуттєвості — цілком відхилені у сфері чистого розуму й морального законодавства — спробую відстояти у сфері явища і в період дійсного виконання морального обов'язку.

Хоч я і переконаний — і саме тому, що переконаний,— в тім, що участь схильності у вільному вчинкові ніскільки не доводить чистої згідності такого вчинку з обов'язком, я визнаю за можливе якраз із цього зробити висновок, що моральна довершеність людини випливає лише з цієї участі її схильності у власних моральних вчинках. Адже людина покликана здійснювати не окремі моральні вчинки, а бути моральною істотою. Її заповіт — не чесноти, а доброчесність, що є не чим іншим як «схильністю до обов'язку» *. Отож, як би не протистояли вчинки із схильності вчинкам з обов'язку в об'єктивному значенні, в суб'єктивному справа стоїть зовсім інакше, і людина не тільки може, а й повинна поєднувати втіху з обов'язком; вона має з радістю слухатися свого розуму. Її чуттєва природа долучена до її чисто духовної природи не для того, щоб вона

скидала першу, як тягар, або знімала, як грубу ряднину, ні, а для того, щоб якнайщільніше сполучити її зі своїм вищим «я». Вже тим, що природа зробила людину розумно-чуттєвою істотою, тобто людиною, вона зобов'язала її не розділяти того, що з'єднано нею, і навіть у найчистіших виявах свого божественного начала не залишати позад себе чуттєве начало і не грунтувати перемогу одного на поразці другого. Її моральний світогляд почуває себе в безпеці лише тоді, коли випливає з її сукупної людськості як спільної дії обох принципів, коли він перетворився на її природу, бо поки моральному духові доводиться застосовувати насильство, природна спонука змушена протиставити йому силу. Ворог, що його тільки повалили, може повстати знову; дійсно переможеним він буде, коли примириться.

В моральній філософії Канта ідея обов'язку викладена з черствістю, що відстрашує всі грації і може легко спокусити слабкий розсудок до того, щоб шукати моральну довершеність на шляху похмурого й монашого аскетизму[...] Хоч за дослідження істини він брався з винятковою сумлінністю, хоч усе пояснено тут чисто об'єктивними причинами, проте у викладі знайденої істини він, здається, керувався здебільшого суб'єктивними максимами, що їх, припускаю, не важко вмотивувати обставинами часу.

Справа в тому, що в теорії і практиці моралі того часу його не міг, з одного боку, не обурювати грубий матеріалізм у моральних принципах, який недостойні філософи, ніби подушку, послужливо підклали під голову слабохарактерній добі. З другого боку, його увагу мусив привернути до себе не менш небезпечний принцип удосконалення *, який задля реалізації абстрактної ідеї загальної світової довершеності не дуже-то вагався у виборі засобів[...]

[...]Людська природа являє собою в дійсності більш органічну цілість, ніж дозволено зображати її філософові, що спроможний збагнути дещо тільки через розчленування. Розум ніколи не може відхиляти, як щось негідне, афекти, що їх з радістю визнає серце, і, падаючи морально, людина не може підноситися у своїй власній повазі. Якби в світі моралі чуттєва природа була завжди пригнічена, а не співдіяльна, то чи могла б вона передати всю палкість своїх почуттів торжеству, що святкується над нею самою? Чи могла б вона стати активною співучасницею в самосвідомості чистого духу, коли б не прилягала до нього так щільно, що навіть аналітичний розсудок не здатен відокремити її від нього, не вдаючись до насильства?

Крім того, зв'язок волі зі здатністю відчувати більш безпосередній, ніж з пізнанням, і в деяких випадках було б погано, коли б їй довелося консультуватися спершу з чистим розумом щодо напряму. Я невисокої думки про людину, котра так мало може довіряти голосові внутрішньої спонуки, що змушена щоразу зіставляти його з основними принципами моралі; людина викликає високу повагу тоді, коли досить упевнено покладається на нього, не боячись, що він зіб'є її з пантелику. Бо це доводить, що обидва принципи досягли в ній тієї злагоди, що є ознакою завершеної людськості і називається прекрасною душею.

Прекрасну душу бачимо тоді, коли моральне почуття, врешті-решт, настільки впевнене в усіх відчуттях людини, що може безбоязно доручити афектові керівництво волею, ніколи не наражуючи себе на небезпеку впасти у суперечність з її рішеннями. Тому в прекрасній душі, власне кажучи, моральними є не окремі її вчинки, а весь характер. Отож, жоден окремий вчинок не може вважатися її заслугою, бо задоволення

схильності ніколи не є похвальним. Єдина заслуга прекрасної душі полягає в тому, що вона існує. З легкістю, немов діючи інстинктивно, виконує вона найнеприємніші людські обов'язки, і найгероїчніша жертва, що її вона виборює від природного нахилу, здається добровільною дією саме цього нахилу. Тому вона ніколи не усвідомлює краси своїх вчинків і навіть не припускає, що можна поводити себе й відчувати інакше; зате вишколений вихованець морального правила готовий щомиті, згідно з наказом учителя, скласти якнайдетальніший звіт про відповідність своїх діянь вимогам закону. Життя такої людини схоже на малюнок, де з винятковою чіткістю позначено головні засади, і з якого учень, в усякому разі, міг би вивчати принципи мистецтва. Натомість у прекрасному житті, наче на картині Тіціана, зникли всі ці гострі демаркаційні лінії, проте вся постать набула ще більшої правди, життєвості і гармонійності.

Таким чином, у прекрасній душі чуттєвість гармонує з розумом, а обов'язок — із схильністю, і в явищі вона виражає себе через грацію. Лише слугуючи прекрасній душі, природа може водночас мати свободу й зберігати свою форму, бо першу вона втрачає під владою суворої душі, а останню — в умовах анархії чуттєвості. Прекрасна душа сповнює постать, позбавлену архітектонічної краси, чарівною грацією; нерідко вона торжествує навіть над фізичними вадами. Всі її рухи легкі, лагідні, проте жваві... Краса має прихильників, коханців — тільки грація; адже ми шануємо творця, кохаємо людину.

Загалом принадність помічаємо частіше у жінок (красу, можливо, частіше в чоловіків), і причину цього неважко збагнути. Принадність зумовлюється не тільки будовою тіла, а й характером; першій вона завдячує

сприйнятливістю до вражень і податливістю у грі, другому — моральною гармонією почуттів. В обох випадках природа була прихильнішою до жінки, ніж до чоловіка[...]

Гідність

Якщо принадність — вираз прекрасної душі, то гідність — вираз піднесеного образу думок.

Людину, правда, зобов'язано домогтися внутрішньої узгодженості між обома її природами, бути завжди гармонійним цілим і діяти з усією повнозвучністю своєї людської істоти. Однак ця краса характеру, найспліліший плід її гуманності, лише ідеал, якого вона може без упину добиватися, але, незважаючи на всі свої зусилля, ніколи не може повністю осягти.

Причина цього — незмінність її природної організації; фізичні умови її буття заважають їй у цьому.

Адже для того, щоб забезпечити своє існування в чуттєвому світі, який залежить від природних умов, людину, як істоту, що може самовільно змінюватися і тому мусить особисто дбати про своє утримання, треба було наділити здібностями до дій, необхідних для створення фізичних умов її існування і для відновлення цих умов у разі їх знищення. Та хоч природа і поклала на неї цю турботу, котру щодо своїх рослинних творінь повністю бере на себе, вона все ж не змогла цілком довірити непевній людській прозорливості задоволення такої пекучої потреби, коли йдеться про власне її життя й усього її роду. Отож справу, що належить виключно до компетенції природи за змістом, природа присвоїла собі і за форомою, поклавши необхідність в основу свавільних розпоряджень. Так

виникла природна спонука, що є не чим іншим, як природною необхідністю, вираженою через чуття.

Природна спонука впливає на чуттєву здатність здвоєною силою болю і втіхи: біль діє там, де вона домагається задоволення, а втіха — де знаходить його.

Оскільки від природної необхідності неможливо що-небудь виторгувати, то і людина, незважаючи на всю свою свободу, змушена відчувати те, що природа накаже, і залежно від того, відчуватиме вона біль чи приємність, у ній з такою ж незмінністю з'являтимуться огида або бажання. В цьому відношенні вона цілком схожа на тварину, і найбільший стоїк так само гостро відчуває голод і так само неохоче терпить його, як і черв'як під його ногами.

Але тут починається дуже суттєва різниця. За бажанням і відразою у тварини з такою ж необхідністю настає дія, з якою бажання з'являлося після відчуття, а відчуття — після зовнішнього враження. Тут маємо неперервний ланцюг, в якому кожне кільце обов'язково зачеплює інше. В людині ж є ще одна інстанція, а саме воля, котра, будучи надчуттєвою здатністю, не підлягає ні законові природи, ні законові розуму настільки, щоб у неї зовсім не залишалося вільного вибору відносно того, на чий бік стати. Тварина мусить прагнути звільнитися від страждання; людина може вирішити терпіти страждання.

Воля людини — піднесене поняття, навіть без огляду на її моральну спрямованість. Вже сама воля піднімає людину над тваринністю; воля ж моральна зрівнює її з божеством. Однак для того, щоб наблизитися до останньої, вона мусить наперед розстатися з першою; отож, звичайний вияв волі навіть у байдужих речах, коли людина долає в собі природну необхідність, є неабияким кроком до моральної свободи волі.

Законодавство природи поширюється лише до меж волі; тут воно кінчається і настає законодавство розуму. Воля міститься тут між двома судами, і все залежить тільки од неї: чий закон вона визнаватиме; проте вона ставиться до них неоднаково. Як природна сила, вона вільна стосовно однієї і стосовно другої; це означає, що вона не зобов'язана схилятися на той чи на інший бік. Та вона не вільна як моральна сила, тобто мусить приєднатися до розуму. Вона не зв'язана ні тут, ні там, але несе відповідальність перед законом розуму. Отже, вона справді користується своєю свободою, навіть коли діє всупереч розумові, але вона користується нею в негідний спосіб, бо, незважаючи на свою свободу, залишається, проте, тільки в межах природи й не вносить нічого реального у діяльність чистого інстинкту; адже хотіти того, до чого нас тягне, означає тільки сильніше бажати [1].

Законодавство природи, що здійснюється через інстинкт, може стати в суперечність з законодавством розуму, яке спирається на принципи, коли для свого вдоволення інстинкт домагається вчинку, несумісного з моральним принципом. У такому випадку воля беззастережно зобов'язана підпорядкувати вимогу природи присудові розуму, бо закони природи ми визнаємо умовно, а закони розуму — рішуче й безумовно.

Однак природа наполегливо обстоює свої права, а оскільки її вимоги ніколи не бувають свавільні, вона, не дочекавшись вдоволення, ніколи і не бере їх назад [...]

Словом, здатність бажати прагне задоволення, і воля покликана дати його. Однак воля повинна діста-

[1] Щодо цього предмета раджу прочитати достойну всякої уваги теорію волі у другій частині листів Рейнгольда.

ти остаточні вказівки від розуму й вирішувати справу залежно від того, що їй дозволить чи накаже розум. Коли воля справді звернеться до розуму скоріше, ніж схвалить вимоги інстинкту, тоді вона діє морально; коли ж вона вирішує безпосередньо,— вона діє чуттєво.

Отож завжди, коли природа висуває свою вимогу, намагаючись захопити волю сліпою силою афекту, воля повинна стримувати природу й чекати, аж поки не озветься розум. Висловиться розум за чи проти інтересів чуттєвості — цього вона не може поки що знати, і саме тому повинна завжди застосовувати до афекту оцей метод і щоразу, коли ініціатива виходить від природи, відмовляти останній у безпосередній причинності. Лише відбиваючи наступ хтивості, що стрімголов мчиться до свого задоволення і радо обійшла б інстанцію волі, людина виявляє свою самостійність і доводить, що є моральною істотою, яка ніколи не може тільки відчувати бажання або огиду, а завжди мусить хотіти те чи інше[...]

Таким чином, в афектах, «де природа (інстинкт) діє першою і намагається або зовсім обійти волю, або силоміць перетягнути її на свій бік, моральність характеру може виразитися тільки через опір, бо, тільки обмежуючи інстинкт, можна перешкодити останньому обмежувати свободу волі». Отож, узгодженість із законом розуму осягається в афекті тільки через суперечність з вимогами природи. А оскільки та ніколи не відмовляється од своїх вимог з огляду на моральні причини, отже, на її боці нічого не змінюється, як би воля не ставилася до неї, то між схильністю і обов'язком, між розумом і чуттєвістю до згоди ніколи не доходить, і людина не може діяти тут з усією гармонійною цілісністю своєї природи, а керується виключно розу-

мом. У таких випадках її поведінка не може бути й морально прекрасною, бо краса вчинків немислима без схильності, яка тут скоріше йде наперекір. Зате в її діях є моральна велич, бо величним є те і тільки те, що засвідчує перевагу вищої здатності над чуттєвою.

Словом, прекрасна душа мусить в афекті перетворитися на піднесену, і це буде той безпомилковий пробний камінь, що дозволяє відрізнити її від доброго серця чи від доброчесності темпераменту... доброчесність темпераменту уподібнюється в афекті звичайному продуктові природи, тим часом як прекрасна душа виростає до героїзму і піднімається до чистої інтелектуальності.

Опанування інстинктів моральною силою — це свобода духу, а її вираз у явищі називається гідністю[...] Таким чином, спокій у стражданні — в чому власне й полягає гідність — стає, хоч і непрямо, через умовивід, відбитком інтелекту в людині і виразом її моральної свободи.

Та не тільки в стражданні у вужчому значенні, де оце слово означає лише болісні відчуття, але взагалі у кожній сильній зацікавленості бажання дух мусить довести свою свободу, що має відобразитися в гідності. Приємному афектові остання потрібна не менше, ніж нестерпному, бо природа в обох випадках намагається грати першу скрипку і воля змушена її приборкувати. Гідність належить до форми, а не до змісту афекту, тому часто трапляється, що афекти, цілком похвальні щодо змісту, переходять у нікчемність і буденність, коли людина, через брак гідності, сліпо їм віддається; натомість негожі афекти наближаються нерідко навіть до піднесеного, якщо тільки їхня форма засвідчує панування духу над чуттями.

Словом, у стані гідності дух поводить себе як господар тіла, обстоюючи свою самостійність відносно владного інстинкту, що поривається до дій без нього і радо позбувся б його керма. У принадності навпаки — дух править ліберально, бо тут він рухає природу і йому не доводиться долати опір[...]

Отож, принадність полягає у свободі свавільних рухів, гідність — у приборканні мимовільних. Там, де природа виконує накази духу, принадність залишає їй видимість добровільності, натомість гідність підкоряє природу духові там, де вона прагнула б панувати. Всюди, де тільки починає діяти інстинкт і дозволяє собі втручатися у справи волі, воля не повинна виявляти поблажливості, а рішучим опором довести свою самостійність (автономію) і навпаки: де починає воля, а чуттєвість йде слідом за нею, там воля повинна виявити не суворість, а поблажливість. Ось стислий виклад закону співвідношення обох природ у людині, яким бачимо його у явищі.

Тому гідність більш потрібна і частіше виявляється у стражданні (пафос) *, а принадність у поведінці (етос) *, бо тільки в стражданні може відобразитися свобода духу і тільки в дії — свобода тіла.

Оскільки гідність засвідчує опір самостійного духу природній спонуці, котру необхідно розглядати як силу, що вимагає протидії, то там, де боротьба з цією силою зайва, гідність стає смішною, а там, де такої боротьби взагалі не повинно бути,— презирливою. Ми сміємося з комедіанта (яке б становище і звання він не посідав), коли той навіть у дріб'язкових справах удає певну гідність. Ми зневажаємо нікчему, що домагається визнання своєї гідності за виконання звичайнісінького обов'язку, порушення котрого нерідко межує з підлістю.

І взагалі від доброчесності ми хочемо, власне кажучи, не гідності, а принадності. Гідність сама собою виявляється у доброчесності, що вже своїм змістом передбачає панування людини над її інстинктами. В стані примусу й пригніченості при виконанні моральних зобов'язань опиниться скоріше чуттєвість, зокрема тоді, коли необхідна болісна жертва. Та оскільки ідеал довершеної людськості вимагає не суперечності, а узгодженості між моральністю і чуттєвістю, то він не дуже-то полюбляє достойність, котра, будучи виразом суперечності між обома началами, робить очевидною або особисту обмеженість суб'єкта, або загальну обмеженість людськості[...]

[...]Словом, тут діє такий закон: людина мусить виконувати з принадністю усе, що вона може здійснити в межах людської природи, і з гідністю усе, що вимагає виходу за її межі.

Як від доброчесності ми домагаємося принадності, так у схильності хочемо бачити гідність. Принадність так само притаманна схильності, як гідність доброчесності, бо схильність уже за своїм змістом є чуттєвою, сприятливою для природної свободи й ворожою для всякого напруження. Груба людина теж не зовсім позбавлена принадності, коли її надихає любов або якийсь інший подібний афект; найбільше принадності маємо у дітей, бо ними керує одна чуттєвість. Набагато більше треба боятися того, щоб схильність зрештою не зробила стан страждання панівним, не скувала самодіяльності духу і не викликала загального знесилення. Отож, для того, щоб удостоїтися поваги шляхетного почуття, яку можна здобути лише завдяки моральному походженню, схильність повсякчас мусить поєднуватися з гідністю. Тому закоханий домагається гідності від предмета своєї пристрасті. Тільки гідність

є тут запорукою того, що його не пожадають як річ, а високо цінують, як особу, що не потреба, а вільний вибір привабив до нього.

Принадність вимагається від того, хто зобов'язує, а гідність від того, кого зобов'язують[...]

З принадністю треба ганити недолік і з гідністю визнавати його. Коли вчинити навпаки, то буде здаватися, що одна сторона занадто відчуває свою перевагу, а друга — замало свою ущербність.

Якщо сильний хоче, щоб його любили, він повинен злагіднити свою перевагу грацією. Якщо слабий хоче, щоб його поважали, хай підтримує свою кволість гідністю[...]

Оскільки гідність і принадність виражають себе в окремих сферах, то вони не виключають одна одну в тій самій особі і навіть в одному й тому ж стані цієї особи; навпаки: тільки від принадності дістає своє підтвердження гідність і тільки гідність надає ваги принадності.

Лише гідність, де б тільки ми її не помічали, говорить про певне обмеження бажань і схильностей[...]

Так само принадність уже сама по собі доводить сприйнятливість чуттів і узгодженість відчуттів. Запорукою того, що не в'ялість духу зумовила надмірну свободу чуттєвості і відкрила серце для всякого враження, а тільки моральність надала відчуттям цієї злагодженості, може вважатися, у свою чергу, тільки сполучена із грацією гідність. Саме гідністю засвідчує суб'єкт свою самостійну силу, і, приборкуючи нестримність мимовільних рухів, воля доводить нам, що схвалює тільки свободу довільних.

Коли принадність і гідність збігаються в одній особі, до того ж підтримуються: перша — архітектонічною красою, а друга — силою, то перед нами — завершений

вираз людськості, і така особа закономірна у світі духу і виправдана у сфері явищ. Обидва законодавства стикаються тут так тісно, що їх межі зливаються. В ореолі злагідненого блиску постає свобода розуму — в усмішці вуст, у ніжно-жвавому погляді, у ясному чолі — і, величаво відступаючи, природна необхідність зникає у благородній величності обличчя. За цим ідеалом людської краси створені античні статуї, і ми впізнаємо його у божественній постаті Ніоби, в бельведерському Аполлонові, у боргезійському Крилатому генієві, в Музі барберінського палацу[...]

Те, в чім поєднуються грація і гідність, приваблює і відштовхує нас поперемінно; приваблює як духовних істот, відштовхує як чуттєвих натур.

Саме в гідності нам дається приклад того, як підпорядкувати чуттєвість моралі, наслідувати який є для нас законом, що, однак, ми фізично неспроможні зробити. Суперечність між потребою природи й вимогою закону, дійсність якого самі ж визнаємо, напружує чуттєвість і збуджує почуття, що зветься повагою і невіддільне від гідності.

Натомість у принадності, як і взагалі у красі, розум вбачає виконання своїх вимог у чуттєвості і, цілком несподівано, постає перед ним у плоті одна з його ідей. Цей раптовий збіг природно-випадкового й розумно-необхідного викликає почуття радісного схвалення (задоволення), котре втихомирює чуття, але підбадьорює і активізує дух і, таким чином, неодмінно постає привабливість чуттєвого об'єкта. Цю привабливість ми називаємо прихильністю — любов'ю, і почуття оце невіддільне від принадності і краси.

В чарівності (не в повабності, а у хтивості, stimulus [1]) чуттю дається чуттєвий матеріал, що обіцяє йому

[1] спонука, імпульс.

втіху, тобто задоволення потреби. Отож, чуття прагне з'єднатися з чуттєвим предметом, і виникає хтивість — почуття, що напружує фізичну природу і, натомість, знесилює дух.

Про повагу можна сказати, що вона схиляється перед своїм предметом; про любов — що вона хилиться до нього; про хтивість, що вона допадається до свого предмета. У повазі об'єктом є розум, а суб'єктом чуттєва природа. В любові об'єкт належить до чуттєвої, а суб'єкт до моральної природи. У хтивості чуттєвими є і об'єкт, і суб'єкт.

Таким чином, тільки любов є почуттям вільним, бо її чисте джерело б'є із вмістилища свободи, з нашої божественної природи[...] Ось чому любов ослаблює дух, в той час як повага напружує його; бо в любові немає нічого, що змушувало б обмежуватися, адже абсолютно велике височіє понад усім, і чуттєвість, від якої тільки і могло йти обмеження, зливається у принадності і красі з ідеями духу. Любов сходить униз, тим часом як повага підноситься вгору. Тому погана людина нездатна що-небудь любити, хоч змушена багато дечого поважати; тому добра людина рідко може поважати те, до чого не пройнялася любов'ю. Чистий дух може тільки любити, але не поважати; чуттєвість може тільки поважати, але не любити.

Якщо людина, що усвідомлює свою вину, вічно боїться зустріти законодавця в самій собі, і у світі чуттів і у всьому великому, гарному й довершеному бачить ворога, то прекрасна душа не знає солодшого щастя, як бачити відтворення і здійснення її святого начала назовні і обіймати в чуттєвому світі свого безсмертного друга. Любов водночас — найвеликодушніша і найегоїстичніша річ в природі; адже вона, з одного боку, нічого не отримує від свого предмета, а все оддає йому,

бо чистий дух може тільки давати, але не одержувати; з другого,— вона шукає і шанує у своєму предметі тільки власне «я».

Та саме тому, що той, хто любить, отримує від того, кого любить, лише те, що сам же йому дав, то частогусто він оддає йому й те, чого від нього й не отримав. Зовнішньому чуттю здається, ніби воно дійсно бачить те, що видиме лише для внутрішнього чуття; палке бажання переростає у віру, і особистий достаток люблячого приховує убозтво того, кого він любить. Ось чому любов так легко ввести в оману, що рідко трапляється із повагою і хтивістю. Поки зовнішнє чуття підсилюється внутрішнім, доти тривають радісні чари платонічного кохання, котрому бракує тільки нескінченності, аби стати блаженством безсмертних. Та як тільки внутрішнє чуття перестає постачати зовнішньому свої сприйняття, останнє знову входить у свої права й домагається того, що йому належить — матерії[...]

Гідність перешкоджає любові перетворитися на хтивість. Принадність не дозволяє повазі перейти у страх.

Істинна краса, істинна принадність не повинні ніколи збуджувати похіть. Де зустрічається остання, там або предметові бракує гідності або спостерігачеві — моральності почуттів.

Справжня велич не сміє ніколи викликати страх. Де з'являється останній, там можна упевнено сказати, що або предметові бракує смаку й грації, або спостерігачеві — чистого сумління.

Чарівність, принадність і грація вживаються звичайно як рівнозначні слова; насправді вони не є такими, принаймні не повинні такими бути, бо поняття, що його вони виражають, допускає кілька тлумачень і дає підставу для різних визначень.

Розрізняємо живлющу й заспокійливу грацію. Перша межує з чуттєвими чарами, і захоплення нею, коли гідність не стримує останнього, легко вироджується в бажання. Її можна назвати чарівністю. Стомлена людина нездатна активізувати себе внутрішньою силою і мусить отримувати матеріал іззовні, намагаючись відновити втрачену моторність за допомогою легких вправ фантазії і швидких переходів од відчуття до дії. Це досягається спілкуванням з чарівною істотою, котра розмовою і своїм виглядом розбурхує застояле море нашої уяви.

Заспокійлива грація наближається більше до гідності, бо приборкує невгамовні рухи. До неї звертається людина в стані напруження, і шалена душевна буря ущухає на її сповнених миру грудях. Її можна назвати принадністю. До чарівності охоче приєднується веселий жарт і ущіплива насмішка, до принадності — співчуття і любов[...]

Гідність також має свої різні відтінки, і там, де вона наближається до принадності і краси, вона стає благородством, а там, де межує з жахом,— величчю.

Найвищий ступінь принадності — очарування; найвищий ступінь гідності — величність. В очаруванні ми ніби втрачаємо самого себе, предмет очарування поглинає нас. Найвища втіха свободою межує з цілковитою втратою останньої, а духовний захват — з чуттєвим оп'янінням. Величність, натомість, ставить перед нами закон, що змушує нас заглянути у свою душу. Ми, бачачи перед собою бога, опускаємо очі долі, забуваємо про все поза нами, відчуваючи тільки важкий тягар нашого власного буття.

Величність притаманна тільки священному. Якщо людина здатна виразити останнє, їй властива величність; хай наші коліна й не зігнуться, але наш дух

впаде перед нею долілиць. Однак він тут же випростається, помітивши на обожненому ним предметі найменший слід людської вини; бо ніщо лише відносно велике не сміє принизити наш дух.

Влада сама по собі, якою б жахливою і безмежною вона не була, ніколи нездатна дати величності. Влада імпонує тільки чуттєвим істотам, величність же мусить скорити дух. Людина, що може підписати мій смертний вирок, в моїх очах ще не велична, поки я залишаюся тим, ким повинен бути. Її перевага наді мною зникне, як тільки я цього захочу. Але хто у своїй особі втілює для мене чисту волю, перед тим, коли б це було можливе, я схилюся в майбутніх світах.

Принадність і гідність цінуються надто високо, щоб не спокушати нікчемство й глупоту до наслідування. Та до них веде один лише шлях, а саме: наслідування образу думок, що його вони відображують. Все інше є мавпуванням і неодмінно зрадить себе перебільшенням.

Як із афектації піднесеного настає пишномовність, а з афектації благородного — претензійність, так удавана принадність перетворюється на манірність, а удавана гідність — на бундючну урочистіть і величання.

Істинна принадність тільки поступається і йде назустріч, тим часом як фальшива розпливається. Справжня принадність щадить лише знаряддя свавільного руху, не намагаючись даремно порушувати свободу природи; у фальшивої принадності зовсім немає рішучості скористатися належним чином знаряддями волі, а щоб не стати черствою і незграбною, вона воліє пожертвувати дечим від мети руху або ж силкується осягнути її обхідним шляхом[...]

ПРО ПАТЕТИЧНЕ

Зображення страждання — тільки як страждання — ніколи не буває метою мистецтва, зате воно надзвичайно важливе як засіб у досягненні мети. Кінцева мета мистецтва — зображення надчуттєвого, і трагедійне мистецтво здійснює це таким чином, що відтворює в чуттєвих образах моральну незалежність від природних законів у стані афекту. Вільний принцип у людині виявляється лише тоді, коли чинить опір насильству почуттів; але оцінити опір можна тільки шляхом зіставлення із силою нападу. Для того, щоб інтелект людини розкрився як сила, що не залежить од природи, остання мусить передусім довести нам усю свою могутність. Коли чуттєва істота страждає глибоко й сильно, коли виникає пафос, тоді розумна істота здатна засвідчити свою незалежність і показати себе у дії.

Поки ми не пересвідчилися, що самовладання зумовлене дією моральної сили, нам може здатися, що воно вияв нечулості. Зовсім неважко опанувати почуття, що легко й мимохідь торкаються поверхні душі; зате у бурі, що стрясає всю чуттєву природу, свободу духу зберігає лише той, у кого здатність опору набагато перевершує всяку природну силу. Таким чином, зображення моральної свободи здійснюється лише через якнайяскравіше зображення стражденної природи,

і трагедійний герой мусить спершу переконати нас, що він дійсно чуттєво-вразлива істота, щоб ми змогли вшанувати в ньому істоту розумну й повірити в його духовні сили.

Отож пафос — перша й незаперечна вимога до автора трагедії; йому дозволено зображати страждання до того ступеня, поки це не завдає шкоди його кінцевій меті, тобто не пригнічує моральної свободи. Він неодмінно мусить звалити на свого героя чи свого читача увесь повний тягар страждання, бо в противному разі завжди зостаються сумніви: чи його опір стражданню є дійсно актом духу, чимось позитивним, чи, навпаки, він являє собою щось негативне й недостатнє.

Останнє спостерігаємо в колишній французькій трагедії, де ми дуже рідко бачимо стражденну природу або й не знаходимо її взагалі, зате у більшості випадків зустрічаємо лише холодного поета-декламатора або ходульного комедіанта. Крижаний тон декламації вбиває усяку правдиву природу, і обожнювана французькими трагіками пристойність зовсім не дозволяє їм змальовувати людськість в її істинному вигляді. Всюди, навіть там, де вона доречна, пристойність спотворює вираз природи, а мистецтво домагається природності з винятковою наполегливістю. Нам важко повірити у страждання французького трагедійного героя, оскільки він розповідає про свій душевний стан як найспокійніша людина, і безперервна турбота про враження, яке він справляє на інших, завжди перешкоджає йому вільно виявити свою природу. Королі, принцеси і герої Корнеля і Вольтера не забувають про свій ранг навіть у найбільшому стражданні і воліють зректися своєї людськості, ніж свого звання. Вони скидаються на королів і царів у старовинних дитячих

книгах з малюнками, де лягають спати з короною на голові.

Зовсім іншими є греки і ті із сучасних письменників *, котрі пишуть в їхньому дусі. Грек ніколи не соромиться природи, чуттєвість користується в нього усіма своїми правами, проте він ніколи не боїться, що вона візьме гору над ним. Глибокий і ясний розсудок дозволяє йому відрізнити необхідне від випадкового, котре поганий смак висуває на перше місце; в людині ж випадкове все, що не становить людськості. Грецького митця, що надумав зобразити Лаокоона, Ніобу, Філоктета, ніскільки не цікавить принцеса, король чи королівський син: він бачить перед собою тільки людину. Ось чому мудрий скульптор відкидає вбрання і показує нам лише оголені постаті, хоч дуже добре розуміє, що в дійсному житті такого не буває. Одяг є для нього чимось випадковим, що ніколи не сміє заступати необхідне, а закони пристойності чи якоїсь потреби не мають нічого спільного із законами мистецтва[...]

Подібно до грецького скульптора, який відкидає непотрібні і незручні шати, щоб звільнити більше місця для людської природи, грецький поет також звільняє своїх героїв од не менш непотрібного й незручного насильства умовності і від усіх гнітючих законів пристойності, що лише спотворюють людину, приховуючи її природу. В Гомеровій поезії і у трагіків стражденна природа звертається до нашого серця правдиво, щиро й зворушливо: усі пристрасті мають повну свободу, й правила пристойності не сковують жодного почуття. Герої так само вразливі до всіх людських страждань, як і всі інші люди, і героями вони стають саме завдяки тому, що страждають сильно й глибоко, проте ніколи не падають духом. Вони кохають життя так

само палко, як і всі ми, але це почуття не опановує їх настільки, щоб вони не могли пожертвувати собою, коли обов'язок честі або людяність вимагатимуть цього[...]

Ця тонка вразливість до страждання, ця тепла, щира, правдива й нічим не замаскована природа, що так глибоко й життєво зворушує нас у грецьких творах мистецтва,— зразок для всіх митців і закон, продиктований мистецтву генієм греків. Першу вимогу завжди й одвічно ставить до людини природа, якій ніколи не можна відмовляти; адже людина передусім чуттєва істота. Другу вимогу до неї ставить розум, бо людина — істота розумно-чуттєва, моральний індивід, зобов'язаний не піддаватися природі, а опановувати її. Лише тоді, коли, по-перше, виконано вимогу природи і коли, по-друге, розум домігся свого, пристойність має право ставити до людини третю вимогу — зважати у виразі своїх почуттів і переконань на суспільство і поводити себе як цивілізована істота.

Перший закон трагедійного мистецтва — зображення природи у стражданні. Другий — зображення морального опору стражданню.

Афект сам по собі — річ байдужа, й зображення афекту як такого не мало б жодної естетичної вартості; бо ніщо, повторюємо, буквально ніщо, будучи виключно чуттєвою природою, не гідне того, щоб його зображувати. Тому не тільки афекти, які розслаблюють (розпещують), а й взагалі найвищі ступені будь-яких афектів не заслуговують на увагу трагедійного мистецтва.

Розслаблюючі афекти, ніжна розчуленість належать до сфери приємного, яка з прекрасним мистецтвом не має нічого спільного. Вони втішають лише чуття, знесилюють і зніжують і зачіпають тільки зовнішній, а не

внутрішній стан людини. Сюди належать багато наших романів і трагедій, зокрема так звані драми (щось середнє між комедією і трагедією) і найулюбленіші сімейні хроніки. Вони сприяють тільки випорожненню слізника й похітливому облегшенню судин; зате дух залишається пустим, і благородна сила в людині ніскільки тут не збагачується[...]

З другого боку, виключаються із сфери мистецтва також усі ті ступені афекту, що тільки шматують серце, не даючи нічого духові. Вони так само пригнічують душевну свободу болем, як інші афекти — хтивістю, а тому викликають лише огиду, а не достойне мистецтва розчулення. Мистецтво повинно тішити дух і подобатися свободі. Хто став жертвою болю, відчуває тільки тваринну муку й перестає бути людиною, що страждає; адже від людини ми неодмінно вимагаємо людського опору стражданню, бо тільки так може виявитися у ній принцип свободи, інтелектуальність.

З цього погляду дуже погано знаються на своєму ділі ті митці і поети, що прагнуть домогтися пафосу виключно чуттєвою силою афекту і якнайдокладнішим описом страждання. Вони забувають, що страждання само по собі ніколи не може бути кінцевою метою зображення і безпосереднім джерелом втіхи, що її дає нам трагічне. Патетичне набуває естетичності лише тоді, коли воно піднесене. А піднесеними ніколи не бувають дії, що походять тільки із чуттєвого джерела і грунтуються тільки на збудженні почуттєвості, якої б сили вони не мали, бо все піднесене породжується розумом.

Зображення однієї пристрасті (як похітливої, так і болісної) без зображення надчуттєвої сили опору називається вульгарним, а протилежне називається благородним. Вульгарне й благородне — поняття, які всюди,

де б вони не вживалися, вказують на участь чи неучасть надчуттєвої природи людини в певній дії чи певному творові. Благородне лише те, що походить від розуму; все, що бере свій початок тільки від чуттєвості,— вульгарне. Ми говоримо, що людина поводить себе вульгарно, коли вона керується лише чуттєвою спонукою; вона діє пристойно, коли слухається свого інстинкту тільки в межах закону; її поведінка шляхетна, коли підпорядковується тільки розумові і не зважає на інстинкти. Ми називаємо обличчя вульгарним, коли воно нічим не виявляє притаманний людині інтелект; ми називаємо його промовистим, коли його риси сповнені духовності, і благородним, коли на ньому закарбувався чистий дух. Ми називаємо твір архітектури вульгарним, коли він служить тільки фізичним цілям; ми називаємо його благородним, коли він, незалежно од фізичних цілей, є водночас втіленням ідеї.

Добрий смак, нагадую, не дозволяє зображати афект, яким би могутнім він не був, якщо в ньому відбилися тільки фізичне страждання і фізичний опір, але не виявилася вища людськість, наявність надчуттєвої здатності,— з причини, що ми її пояснили вище: бо не страждання само по собі, а лише опір стражданню патетичний і гідний зображення. Ось чому абсолютно всі найвищі ступені афекту не рекомендуються ні поетові, ні митцеві, бо всі вони або пригнічують силу внутрішнього опору або припускають таке пригнічення, оскільки жоден афект не може досягнути свого абсолютно найвищого ступеня, поки людський інтелект чинить хоч якийсь опір.

Тепер постає питання: як виражає себе ця надчуттєва сила опору в афекті? Не інакше як через приборкання чи, висловлюючись загальніше, через подолання афекту. Я говорю «подолання афекту», бо чуттєвість

також може боротися, однак це буде боротьба не з афектом, а з причиною, котра його породжує, — не моральний, а фізичний опір, що його чинить навіть черв'як, коли наступимо на нього, і поранений віл, але це не збуджує жодного пафосу. Страждаючи, людина намагається виразити свої почуття, позбутися свого ворога, врятувати потерпілу частину тіла,— в цьому вона нічим не відрізняється од тварини; ці функції бере на себе інстинкт без попереднього дозволу волі. Тут іще немає акту людськості, ще не виявляється інтелект. Чуттєвість, правда, боротиметься із своїм ворогом, але ніколи сама з собою.

Натомість боротьба з афектом — це боротьба з чуттєвістю, отже, має своєю передумовою щось таке, що відрізняється од чуттєвості. Від об'єкта, що завдає йому страждання, людина може захиститися за допомогою розсудку й сили м'язів; проти самого ж страждання вона має тільки одну зброю — ідеї розуму.

Ці ідеї, таким чином, повинні міститися у зображенні або збуджуватися ним там, де передбачається пафос. Та зобразити ідеї в прямому значенні і позитивно — неможливо, бо вони не мають жодних відповідників у спогляданні. Зате їх, безумовно, можна зобразити в непрямий спосіб, негативно, коли у спогляданні наявне те, для чого в природі ми даремне шукаємо умов. Кожне явище, кінцеву підставу якого ми ніяк не можемо вивести із чуттєвого світу, є непрямим зображенням надчуттєвого.

Як же вдається мистецтву, не звертаючись до надприродних засобів, представляти явища, що перебувають понад природою? Що це за явище, котре виникло завдяки природним силам (бо в противному разі воно не було б явищем), проте без суперечності не піддається обгрунтуванню фізичними причинами?

Ось в чому полягає завдання; яким же чином розв'язує його митець?

Необхідно пригадати, що прикмети, які можуть спостерігатися в людині у стані афекту, є двоякі: або це такі, що притаманні їй як тварині і підпорядковані виключно законові природи; вони не скоряються людській волі і взагалі не піддаються безпосередньому впливу самостійної сили. Вони походять безпосередньо від інстинкту й сліпо дотримуються його законів. Сюди належать, наприклад, органи кровообігу, дихання і весь шкірний покрив. Однак і ті органи, що підлягають волі, не завжди дожидаються її розпоряджень, і часто їхня діяльність зумовлюється безпосередньо інстинктом, зокрема там, де фізичному станові загрожує біль або небезпека[...]

Людині властиві, по-друге, прикмети, що перебувають під впливом і під владою волі, або принаймні можуть розглядатися як такі, що їх воля здатна приборкувати і за які, таким чином, відповідає особа, а не інстинкт. Останній обстоює інтереси чуттєвості сліпо й запопадливо, тим часом як особа зобов'язана обмежувати інстинкт з огляду на закони. Сам по собі інстинкт не зважає на жодні закони, проте особа повинна дбати, щоб дії інстинкту не порушували наказів розуму. Безперечним є, отже, таке: сам інстинкт не визначає абсолютно всіх прикмет людини в стані афекту; його спроможна обмежувати людська воля. Коли все в людині зумовлене інстинктом, то ми не помічаємо нічого, що нагадувало б нам про наявність особи, перед нами — виключно природна істота, тобто тварина; бо твариною називається кожна природна істота, над якою панує інстинкт. І коли, таким чином, постає потреба зобразити особу, то в людині мусять відбуватися процеси, які або скеровані проти інстинкту, або при-

наймні не зумовлені ним. Вже те, що вони не зумовлені інстинктом, переконливо вказує на вище джерело, адже інстинкт неодмінно надав би їм іншого вигляду, коли б його не було переборено.

Тепер ми маємо змогу окреслити спосіб, за допомогою якого вдається зобразити надчуттєву самостійну силу, моральне «я» людини, що перебуває в афекті. Він зводиться до того, що всі підпорядковані тільки природі начала, якими воля або зовсім ніколи не розпоряджається або може розпоряджатися лише за певних обставин, мають виражати страждання, а ті, що не підкоряються сліпій силі інстинкту і не обов'язково мусять рахуватися із законом природи, не виявляють зовсім або дуже скупо це страждання, отже, здаються певною мірою вільними. На підставі цієї дисгармонії між рисами, що за законом необхідності притаманні тваринній природі, і тими, що визначаються самостійним духом, судимо про наявність у людині надчуттєвого принципу, котрий вказує межі діям природи й саме тим засвідчує свою відмінність од них. Чисто тваринне начало людини скоряється закону природи і тому може бути зображене як пригнічене могутністю афекту. Тут, таким чином, розкривається вся сила страждання, будучи водночас мірилом оцінки опору; адже сила опору чи моральна міць людини зумолені виключно силою нападу. Чим рішучіше й навальніше прориваєтся афект в сфері тваринності, не виявляючи, однак, подібної сили в сфері людськості, тим очевиднішою є оця людськість, тим блискучіше виявляється самостійність людини, тим патетичнішим буде зображення і піднесенішим пафос [1].

[1] Під сферою тваринності я розумію усю систему явищ в людині, що підпорядковані сліпій владі інстинкту й цілком легко пояснюються без посилання на свободу волі; а під сферою люд-

Цей естетичний принцип наочно втілений у статуях античних митців, проте дуже важко виразити у поняттях і словах враження, що його справляє чуттєво живий образ. Група Лаокоона із синами — ось приблизна міра того, чого домоглося стародавнє пластичне мистецтво у зображенні патетичного[...]

Вергілій, як відомо, змалював у своїй «Енеїді» ту саму сцену, але епічний поет не ставив перед собою завдання зосереджувати увагу на душевному стані Лаокоона, що було обов'язковим для скульптора. Для Вергілія ціле оповідання — лише побічний епізод, мета якого достатньою мірою осягається звичайним описом фізичних явищ; поет не мав найменшої потреби глибоко розкривати перед нами душу страдника, бо прагнув не так викликати наше співчуття, як сповнити нас жахом. Отож, обов'язок поета в цьому відношенні був лише негативним: він не смів доводити зображення стражденної природи до такого ступеня, коли при цьому втрачається усякий вираз людськості чи морального опору, бо в противному разі ми неодмінно констатували б незадоволення й огиду. Тому він визнав за краще обмежитися зображенням причини страждання, праг-

ськості — ті явища, що отримують свої закони від свободи. Отож, коли в зображенні бракує афекту в сфері тваринності, ми залишаємося холодні, а коли ж, натомість, він панує в сфері людськості, то зображення викликає огиду й обурює. В сфері тваринності афект мусить постійно приборкуватися, інакше не буде патетичного; йому дозволяється вибухати лише в сфері людськості. Змалювавши зойк і плач особи, яка страждає, ми доб'ємось незначного розчулення, бо стогін і сльози супроводили біль уже в сфері тваринності. Набагато сильніше зворушує нас затаєне мовчазне страждання, коли природа неспроможна прийти нам на поміч, і ми змушені шукати порятунку в чомусь, що перебуває за межами природи; і саме в цій орієнтації на надчуттєве й полягає пафос і трагічна сила.

нув докладно описати жахливий вигляд обох змій і лють, з якою вони накинулися на свою жертву, ніж змальовувати почуття останньої. Він швидко проходить повз неї, бо йому важливо зберегти, не послабивши, уявлення про божественну кару і враження страху. Коли б він, натомість, розповів нам про особу Лаокоона стільки, скільки ми дізналися від скульптора, то героєм дії було б не караюче божество, а стражденна людина, і епізод втратив би свою доцільність супроти цілого[...]

В моральних душах жахливе (в уяві) швидко й легко переходить у піднесене. В міру того, як уява втрачає свою свободу, розум виявляє свою, і душа, наштовхуючись на зовнішні обмеження, тим активніше розширюється всередину. Вибиті з усіх позицій, спроможних дати фізичний захист істоті чуттєвій, ми мчимося до непоборної твердині нашої моральної свободи й досягаємо завдяки цьому абсолютної й нескінченої безпеки, зрікаючись умовного й непевного захисту на ниві явищ. Та саме тому, що перш ніж звернутися по допомогу до нашої моральної природи, ми повинні були зазнати фізичного лиха, високе почуття свободи дістається нам лише ціною страждання. Звичайна душа не посувається далі цього страждання і в піднесеності пафосу завжди відчуває тільки жах; самостійна душа, навпаки, переходить од цього страждання до відчуття своєї найвеличнішої дійової сили, й з усього жахливого вміє творити піднесене[...]

Словом, в усякому пафосі чуття повинні цікавитися стражданням, а дух — свободою. Якщо в патетичному зображенні немає образу стражденної природи, то воно позбавлене естетичної сили, і наше серце залишається холодним. Коли ж у ньому не відобразилася етична основа, то воно, незважаючи на всю свою чут-

Цей естетичний принцип наочно втілений у статуях античних митців, проте дуже важко виразити у поняттях і словах враження, що його справляє чуттєво живий образ. Група Лаокоона із синами — ось приблизна міра того, чого домоглося стародавнє пластичне мистецтво у зображенні патетичного[...]

Вергілій, як відомо, змалював у своїй «Енеїді» ту саму сцену, але епічний поет не ставив перед собою завдання зосереджувати увагу на душевному стані Лаокоона, що було обов'язковим для скульптора. Для Вергілія ціле оповідання — лише побічний епізод, мета якого достатньою мірою осягається звичайним описом фізичних явищ; поет не мав найменшої потреби глибоко розкривати перед нами душу страдника, бо прагнув не так викликати наше співчуття, як сповнити нас жахом. Отож, обов'язок поета в цьому відношенні був лише негативним: він не смів доводити зображення стражденної природи до такого ступеня, коли при цьому втрачається усякий вираз людськості чи морального опору, бо в противному разі ми неодмінно констатували б незадоволення й огиду. Тому він визнав за краще обмежитися зображенням причини страждання, праг-

ськості — ті явища, що отримують свої закони від свободи. Отож, коли в зображенні бракує афекту в сфері тваринності, ми залишаємося холодні, а коли ж, натомість, він панує в сфері людськості, то зображення викликає огиду й обурює. В сфері тваринності афект мусить постійно приборкуватися, інакше не буде патетичного; йому дозволяється вибухати лише в сфері людськості. Змалювавши зойк і плач особи, яка страждає, ми доб'ємось незначного розчулення, бо стогін і сльози супроводили біль уже в сфері тваринності. Набагато сильніше зворушує нас затаєне мовчазне страждання, коли природа неспроможна прийти нам на поміч, і ми змушені шукати порятунку в чомусь, що перебуває за межами природи; і саме в цій орієнтації на надчуттєве й полягає пафос і трагічна сила.

нув докладно описати жахливий вигляд обох змій і лють, з якою вони накинулися на свою жертву, ніж змальовувати почуття останньої. Він швидко проходить повз неї, бо йому важливо зберегти, не послабивши, уявлення про божественну кару і враження страху. Коли б він, натомість, розповів нам про особу Лаокоона стільки, скільки ми дізналися від скульптора, то героєм дії було б не караюче божество, а стражденна людина, і епізод втратив би свою доцільність супроти цілого[...]

В моральних душах жахливе (в уяві) швидко й легко переходить у піднесене. В міру того, як уява втрачає свою свободу, розум виявляє свою, і душа, наштовхуючись на зовнішні обмеження, тим активніше розширюється всередину. Вибиті з усіх позицій, спроможних дати фізичний захист істоті чуттєвій, ми мчимося до непоборної твердині нашої моральної свободи й досягаємо завдяки цьому абсолютної й нескінченої безпеки, зрікаючись умовного й непевного захисту на ниві явищ. Та саме тому, що перш ніж звернутися по допомогу до нашої моральної природи, ми повинні були зазнати фізичного лиха, високе почуття свободи дістається нам лише ціною страждання. Звичайна душа не посувається далі цього страждання і в піднесеності пафосу завжди відчуває тільки жах; самостійна душа, навпаки, переходить од цього страждання до відчуття своєї найвеличнішої дійової сили, й з усього жахливого вміє творити піднесене[...]

Словом, в усякому пафосі чуття повинні цікавитися стражданням, а дух — свободою. Якщо в патетичному зображенні немає образу стражденної природи, то воно позбавлене естетичної сили, і наше серце залишається холодним. Коли ж у ньому не відобразилася етична основа, то воно, незважаючи на всю свою чут-

теву силу, ніколи не стане патетичним і неминуче обурюватиме наше почуття. В усякій свободі душі повинен завжди міститися натяк на стражденну людину, а в кожному людському стражданні — натяк на самостійний або здатний до самостійності дух.

Проте самостійність духу в стані страждання може виражатися у двоякий спосіб: або негативно, коли людина етична не скоряється фізичній і стан страждання неспроможний обгрунтовувати переконання; або позитивно, коли людина етична диктує закони людині фізичній і переконання обгрунтовуються станом. З першого випливає піднесене у самовладанні, з другого — піднесене у дії.

Піднесене у самовладанні являє собою кожний незалежний від долі характер. «Мужній дух у боротьбі з напастями,— говорить Сенека *,— видовище, привабливе навіть для богів». Подібним видовищем був римський сенат після поразки під Каннами *. Навіть Мільтонів Люцифер, коли він уперше роздивляється в пеклі, своєму майбутньому місці проживання, сповнює нас почуттям захоплення, зумовленого цією душевною силою. «Я вітаю вас, страхи,— волає він,— тебе, підземний світе, і тебе, глибоченне пекло! Виходь назустріч своєму новому гостеві! Він прийшов до тебе з душею, яку не сміють змінити ні час, ні місце. Він житиме у своїй душі. Це створить йому рай навіть у пеклі. Тут, врешті, ми здобули волю» * і т. д. Відповідь Медеї * в трагедії також належить до цієї категорії.

Піднесене у самовладанні можна побачити, бо воно грунтується на одночасності; піднесене у дії, натомість, можна тільки мислити, бо воно грунтується на послідовності, і для того, щоб умотивувати страждання вільним рішенням, неодмінно потрібен розсудок. Ось

чому тільки перше годиться для пластичного мистецтва, що зображає з успіхом лише існуюче одночасно; що ж до поета, то йому дозволено займатись одним і другим. Навіть тоді, коли митцеві-пластику доводиться зображати піднесену дію, він змушений перетворювати її на піднесене самовладання.

Від піднесеного у дії вимагається, щоб страждання людини не тільки жодною мірою не впливало на її моральний стан, а, навпаки, само породжувалося її моральним характером. А це здійсниме у двоякий спосіб. Або опосередковано і за законом свободи, коли людина обирає страждання із поваги до певного обов'язку. В цьому випадку усвідомлення обов'язку зумовлює її поведінку як мотив, і страждання являє собою дію волі. Або безпосередньо і за законом необхідності, коли людина морально спокутує порушення обов'язку. Тепер усвідомлення обов'язку зумовлює її поведінку як сила, і страждання є тільки дією. Зразком першого є для нас Регул *, коли, прагнучи дотримати слова, видає себе карфагенянам, що прагнуть помсти; він слугував би нам за приклад другого, коли б не дотримав слова й усвідомлення вини зробило його нещасним. В обох випадках страждання має моральну підставу з тією лише різницею, що в першому випадку Регул показує нам свій моральний характер, у другому — лише тенденцію до моральності. В першому випадку він — морально велика людина, в другому — тільки естетично великий предмет.

Ця остання різниця важлива для трагедійного мистецтва і заслуговує детальнішого розгляду.

Піднесений об'єкт, з чисто естетичного погляду,— це вже людина, котра своїм станом доводить нам гідність людського покликання, навіть коли б це покликання й не реалізувалося в її особі. Піднесеною з мо-

ральної точки зору вона стане лише тоді, коли поводитиметься, як особа, згідно із своїм покликанням, коли наша повага викликана не тільки її здатністю, а також і застосуванням останньої, коли гідність притаманна не тільки її нахилам, а й дійсній поведінці. Це зовсім різні речі, чи ми у своєму судженні звертаємо увагу на моральну здатність взагалі і на можливість абсолютної свободи волі, чи на застосування цієї здатності і на реальність цієї абсолютної свободи волі.

Це велика різниця, повторюю, і зумовлюється вона не тільки предметами, що про них ми судимо, а й різними способами судження. Один і той же предмет може не подобатися нам з морального погляду і бути для нас вельми привабливим з естетичного. Та навіть коли він задовольняє обидві інстанції судження, то діє він на кожну з них зовсім по-різному. Те, що він естетичний, ніскільки не збільшує його моральної вартості, а те, що він моральний, ніскільки не робить його естетичним.

Згадаймо для прикладу самопожертву Леоніда під Фермопілами *. З морального погляду його вчинок для мене — втілення виконаного, всупереч всякій протидії інстинктів, морального обов'язку; з естетичної точки зору він засвідчує мені моральну здатність, зовсім незалежну від насильства інстинктів. Цей вчинок задовольняє моє моральне почуття (розум), моє ж естетичне почуття (уяву) він захоплює.

Цю відмінність моїх сприймань одного й того ж предмета я обгрунтовую в такий спосіб.

Як наша істота поділяється на два принципи чи на дві природи, так і наші почуття, відповідно до цього, бувають двоякого роду. Як істоти розумні ми здатні схвалювати або осуджувати; як істоти чуттєві ми відчуваємо втіху або огиду. Обидва почуття, схвалення

і втіха, грунтуються на задоволенні; одне — на задоволенні домагання, бо розум тільки вимагає, але нічого не потребує; друге — на задоволенні прагнення, бо чуття тільки потребує, але нездатне вимагати. Вимоги розуму й запити чуттів відносяться один до одного як потреба до нестатку, і, таким чином, містяться у понятті необхідності з тією лише різницею, що необхідність розуму виявляється безумовно, а необхідність чуттів тільки за певних умов. Проте й тут і там задоволення — щось випадкове. Словом, усяке почуття — як почуття втіхи, так і схвалення — грунтується, зрештою, на збігові випадкового з необхідним. Якщо необхідне є імперативом, відчуватиметься схвалення, а якщо природною потребою — втіха; обидва почуття будуть тим сильніші, чим більше випадковості спостерігатиметься у задоволенні.

Проте основою всякого морального судження є вимога розуму, щоб людина поводилася морально, і безумовна необхідність змушує нас бажати того, що справедливе. Та оскільки воля є вільною, то буде випадковим (фізично), чи ми робитимемо це в дійсності. Якщо ж ми чинитимемо так насправді, то збіг випадкового у користуванні свободою з імперативом розуму заслужить визнання і схвалення, тим більше тоді, коли опір інстинктів робитиме застосування свободи випадковим і сумнівним.

В естетичній оцінці, натомість, предмет співвідноситься з потребою уяви, котра не може наказувати, а лише вимагати, щоб випадкове узгоджувалося з її інтересами. А інтереси уяви зводяться до вільної од законів гри. Найменшою мірою сприяє цьому прагненню свободи моральна обов'язковість волі, котра якнайсуворіше визначає йому відповідний об'єкт. А тому, що моральна обов'язковість волі — предмет морального

судження, не важко збагнути, що такий спосіб судження не може задовольнити уяву. Проте моральна обов'язковість волі мислима тільки за умови абсолютної незалежності останньої від примусу природних спонук; можливість морального, таким чином, передбачає свободу й цілком збігається тут з інтересами уяви. Та оскільки фантазія не може через свою потребу наказувати так, як розум наказує через свій імператив волі індивідів, то здатність свободи стосовно фантазії є чимось випадковим і тому мусить давати втіху узгодженістю випадкового з (умовно) необхідним[...]

Відмінність обох видів судження ще більше впадає в очі, коли розглядаємо дію, яка по-різному оцінюється моральним і естетичним судженням. Візьмемо самоспалення Перегріна Протея * на Олімпійських іграх. З морального погляду я не можу схвалити цього вчинку, оскільки вбачаю тут дію нечистих спонук, задля котрих знехтувано обов'язком самозбереження. Однак з естетичного погляду мені подобається цей вчинок, і подобається він мені саме тому, що свідчить про здатність волі чинити опір навіть наймогутнішому з усіх інстинктів — інстинкту самозбереження. Розмірковуючи естетично, я не цікавлюся тим, що заглушило інстинкт самозбереження в екзальтованому Перегріну: чисто моральне переконання чи лише сильніший чуттєвий потяг, адже тут я не цікавлюся відношенням волі особи до закону волі і думаю про людську волю взагалі як здатність роду стосовно до природних сил в цілому. В процесі моральної оцінки, як ми бачили, самозбереження виступає як обов'язок, і порушення останнього ображає нас; у процесі естетичної оцінки, навпаки, воно трактується як інтерес, і нехтування ним подобається[...] Там в естетичному судженні ми злітаємо від дійсного до можливого й від інди-

відуума до роду; тут, у моральному судженні, навпаки, ми спускаємося від можливого до дійсного й намагаємося убгати рід до рамок індивіда. Отож, не диво, що під час естетичних суджень ми почуваємо себе окриленими, під час моральних натомість — скованими й пригніченими [1].

З усього сказаного випливає, що моральна й естетична оцінки не тільки не підтримують одна одну, а скоріше заважають одна одній, скеровуючи душу в двох цілком протилежних напрямах; адже закономірність, якої домагається розум як моральний суддя, несумісна з неприборканістю, що її прагне уява як

[1] Нагадаю мимохідь, що ця розбіжність пояснює нам також неоднаковість естетичних вражень, що їх справляє звичайно Кантове вчення про обов'язок на різних його критиків. Значна частина публіки вважає таке визначення обов'язку дуже принизливим; інша — безмежно піднесеним для серця. Мають рацію одні і другі, і причина суперечності полягає лише у відмінності точок зору, з яких обидві частини розглядають цей предмет. У простому виконанні своєї повинності немає, щоправда, нічого великого, а оскільки найкраще, до чого ми здатні, є лише виконанням, до того ж недосконалим виконанням нашого обов'язку, то і в найвищій доброчесності немає нічого захоплюючого. Однак вірно й наполегливо виконувати свою повинність, незважаючи на всякі перепони з боку чуттєвої природи, і в оковах матерії неухильно додержуватися священного закону духу — це, безумовно, прекрасна й гідна подиву риса. Супроти світу духу наша доброчесність, розуміється, не є жодною заслугою, і як би дорого вона нам не обійшлася, ми завжди зостаємося непотрібними рабами; тим піднесенішим об'єктом є вона, натомість, супроти світу чуттів. Словом, оскільки ми оцінюємо дії морально, співвідносячи їх із моральним законом, у нас буде дуже мало підстав для того, щоб хизуватися своєю моральністю; та раз ми цікавимося можливістю цих дій і зіставляємо здатність нашої душі, то на ній вони ґрунтуються, із світом явищ, тобто, оскільки ми оцінюємо їх естетично, нам дозволяється мати певне почуття власної гідності, більш того: воно навіть необхідне, бо ми виявляємо у собі принцип, незрівняно великий і нескінчений.

суддя естетичний. Ось чому об'єкт тим менше придатний для естетичного вжитку, чим вище він стоїть у моральному відношенні; і коли поетові все ж таки доводиться його обирати, то нехай опрацює його так, щоб не стільки наш розум відсилався до закону волі, скільки наша фантазія до здатності волі. Поет мусить піти цією дорогою заради себе самого, його царство кінчається разом із нашою свободою. Він володіє нами доти, доки ми споглядаємо щось поза нами, і тут же втрачає, як тільки ми заглиблюємося у нашу власну душу. А це неминуче настає тоді, коли предмет ми не трактуємо як явище, а він наказує нам як закон.

Навіть із виявів найпіднесеніших чеснот поет може використати для своїх цілей лише те, що належить силі. Напрям сили йому зовсім байдужий. Навіть демонструючи нам найдосконаліші моральні зразки, поет не має і не повинен мати іншої мети, окрім тої, щоб дати нам насамперед насолоду від споглядання цих зразків. Нас втішає, однак, лише те, що вдосконалює нашу особу, а духовну втіху ми відчуваємо тільки тоді, коли зростає наша духовна здатність. А хіба виконання свого обов'язку іншою людиною може вдосконалити нашу особу і збільшити нашу духовну силу? Те, що вона справді виконує свій обов'язок, грунтується на випадковому застосуванні її свободи і саме тому нічого нам не доводить. Спільним для неї і для нас є лише здатність до такого ж виконання обов'язку, і, впізнаючи в її здатності нашу, ми відчуваємо, що наша духовна сила зростає. Таким чином, дійсне виконання обов'язку подобається нашому естетичному чуттю лише завдяки уявленій можливості абсолютного вільного воління.

Ми ще більше пересвідчимося в цьому, коли згадаємо, як вельми мало поетична сила враження, що його

справляють на нас моральні характери чи вчинки, залежить од історичної реальності останніх. Наше захоплення ідеальними характерами ніскільки не зменшується від усвідомлення того, що це лише поетичний вимисел, бо всяка естетична дія грунтується на поетичній, а не на історичній правді. А поетична правда полягає не в тому, що якась подія дійсно відбулася, а в тому, що вона могла відбутися, отже, у внутрішній можливості предмета. Таким чином, естетична сила має міститися вже в уявленій можливості.

Навіть у реальних вчинках історичних осіб поетичність випливає не з дійсного факту, а з можливості, що виявилася завдяки останньому. Правда, та обставина, що ці особи справді жили і що ці факти дійсно мали місце, може дуже часто підсилювати наше задоволення, але тоді воно дістає незвичну домішку, котра більше шкодить, ніж сприяє поетичному враженню. Довгий час вважали, що роблять послугу поезії нашої вітчизни, рекомендуючи поетам займатися національними сюжетами. «Грецька поезія, стверджувалося, скоряла серця тим, що змальовувала рідний побут і увічнювала вітчизняних героїв». Не можна заперечувати, що завдяки цій обставині антична поезія набувала впливу, яким аж ніяк не може похвалитися сучасна,— але чи був цей вплив справді заслугою мистецтва й поета? Горе грецькому творчому генієві, коли б він відрізнявся од генія сучасності лише цією випадковою перевагою, горе грецькому художньому смакові, коли б лише історичні факти здобували йому перемогу в творах його поетів! Тільки варварському смакові потрібне жало приватного інтересу, щоб пориватися до краси, і тільки віршомаз запозичає від змісту силу, яку не зумів закласти у форму. Поезія не повинна ніколи блукати в холодному царстві пам'яті, робити ученість

своїм коментатором і корисливість — своїм адвокатом. Вона має вражати серце, бо сама випливає із серця, і звертатися не до громадянина в людині, а до людини в громадянинові.

На щастя, справжній геній мало зважає на вказівки, що їх усіляко нав'язують йому «компетентні» особи, хоч ніхто й не уповноважував їх до цього; в противному разі Зульцер * і його послідовники надали б німецькій поезії дуже двозначного вигляду. Вдосконалювати людину морально й запалювати в громадянах національне почуття — завдання, звичайно, дуже почесне для поета, і музам найкраще відомо, як близько межують із ними піднесене й гарне. Однак те, чого мистецтво з великим успіхом досягає обхідним шляхом, вдалося б йому дуже погано на прямій дорозі. Поезія ніколи не виконує на службі в людини якогось спеціального завдання, і важко було б знайти менш придатне знаряддя для належного виконання якогось окремого доручення, певної деталі. Коло її діяльності — сукупність людської природи, і вона здатна впливати на окремі вчинки людини лише остільки, оскільки діє на увесь характер. Поезія може стати для людини тим, чим для героя є кохання. Вона не може ні давати поради їй, ні боротися разом з нею, ні взагалі виконувати якусь роботу для неї; зате вона може виховувати в ній героя, кликати до подвигу й сповнювати силою для всього, чим повинна бути людина.

Естетична сила, якою полонить нас піднесене у дії і помислі, ґрунтується, таким чином, не на інтересі розуму, що домагається належної поведінки, а на інтересі уяви, що дбає про можливість належної поведінки, тобто, про те, щоб жодне почуття, незважаючи на всю свою могутність, не могло сковувати свободи духу. А така можливість полягає в кожному сильному

вияві свободи й сили волі, і де б тільки поет її не знаходив, він матиме відповідний предмет для свого зображення. Для його мети байдуже, з якої категорії характерів, поганих чи хороших, братиме він своїх героїв, бо той самий ступінь сили, що необхідний для добра, часто-густо потрібен і для послідовного зла. Те, що в естетичному судженні нас набагато більше цікавить сила, а не її напрям, свобода, а не закономірність, достатньою мірою виявляється уже в тому, що нам приємніше бачити вираз сили й свободи за рахунок закономірності, ніж закономірність за рахунок сили й свободи. Бо як тільки ми помічаємо випадки, де моральний закон поєднується із спонуками, що загрожують опанувати волю своєю силою, характер, спроможний протистояти цим спонукам, тут же виграє в естетичному відношенні. Аморальна людина зацікавлює нас негайно, як тільки перед нею постає потреба рискувати благополуччям і життям, аби здійснити свій поганий намір; натомість чеснотлива людина цікавить нас дедалі менше, коли ми бачимо, що саме благополуччя змушує її до доброчесності. Помста, наприклад, є, безперечно, неблагородним і навіть ганебним афектом. Тим не менше вона стає естетичною, коли той, хто її здійснює, приносить болісну жертву. Вбиваючи своїх дітей, Медея прагне вразити цим вчинком серце Язона, та водночас вона ранить і своє власне, і її помста набуває естетично-піднесеного характеру, як тільки ми помічаємо, що перед нами ніжна мати.

Отож, естетичне судження має більше правдивості, ніж звичайно гадають. Пороки, що засвідчують силу волі, мають, без сумніву, більшу природжену здатність до справжньої моральної свободи, ніж чесноти, що вдаються за підтримкою до схильності, бо послідовному лиходієві досить зробити над собою лише одне

зусилля, досить один раз здійснити переворот у своїх переконаннях, щоб скерувати на добро усю послідовність і рішучість, які досі він розтринькував на зло. Чим тоді пояснити те, що ми з огидою відвертаємося од посереднього характеру й з величезним захопленням стежимо за наскрізь поганим? Тим, безперечно, що там ми зневірилися навіть у можливості абсолютно вільної волі, тим часом як тут ми з кожної риси робимо висновок, що одним-однісіньким актом волі він піднявся б до найвищої людської гідності.

В естетичних судженнях, таким чином, нас цікавить не моральність сама по собі, а тільки свобода, й перша може сподобатися нашій уяві лише остільки, оскільки виявляє нам останню. Отож, коли в естетичних справах домагаються моральної доцільності, прагнучи задля розширення сфери розуму позбавити уяву її законних володінь, то цілком очевидно зсовуються межі. Або мусимо повністю поневолити уяву, і тоді зникне всяка естетична дія, або вона ділитиме свою владу з розумом, і тоді дуже мало виграє моральність. Ставлячи собі дві різні мети, ми наражаємо себе на небезпеку не досягти жодної. Свободу фантазії ми обмежимо моральною закономірністю, а закони розуму зруйнуємо сваволею уяви.

ЛИСТИ ПРО ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЛЮДИНИ

ЛИСТ ПЕРШИЙ

[...]Мої ідеї, почерпнуті більше з одноманітного спілкування із самим собою, ніж з багатого життєвого досвіду чи з літератури, не зрікатимуться свого походження, їх можна буде звинуватити у будь-чому, тільки не в сектантстві; вони швидше підупадуть із власної слабості, ніж спиратимуться на авторитет чи сторонню силу.

Не стану приховувати од вас, що подальші твердження грунтуватимуться здебільшого на Кантових принципах[...]

Ідей, що переважають у практичній частині Кантової системи, не поділяють лише філософи, люди ж — і я насмілюся це довести — віддавна були про них одностайної думки. Звільніть їх од властивої їм технічної форми, і ми побачимо перед собою прадавні домагання буденного розуму й факти морального інстинкту, який мудра природа призначила опікуном людини, аж поки ясна свідомість не зробить її повнолітньою. Проте саме ця технічна форма, завдяки якій істина стає видимою для розсудку, приховує її од почуття; бо, на жаль, розсудок, прагнучи опанувати об'єкт внутрішнього чуття, мусить спершу зруйнувати його. Як і хімік, філософ теж сполучає лише через розчленування і творіння вільної природи він знаходить тільки в муках мистецтва. Щоб схопити скороминуще явище, він мусить закувати його в кайдани правил, розчленувати

прекрасне тіло на поняття й зберегти його живий дух у жалюгідному каркасі слів. Нічого дивного, що в такому відображенні ми не знаходимо природного почуття, а істина схожа на парадокс у трактаті аналітика[...]

ЛИСТ ДРУГИЙ

Та чи не міг я краще скористатися даною мені свободою і не займати вашу увагу проблемами прекрасного? В усякому разі, пошуки кодексу законів для естетичного світу можуть видатися невчасними в епоху, яка цікавиться незрівняно більше справами морального, наполегливо домагаючись, аби дух філософського дослідження зосередив усю свою увагу на найбільш досконалому із витворів мистецтва — на побудові політичної свободи?

Я не бажав би жити в іншому столітті і працювати для іншого. Ми однаковою мірою громадяни своєї держави й свого часу; і якщо нехтування побутом і звичаями середовища, в якому ми живемо,— вчинок непристойний, ба навіть недозволений, то чи ж не повинні ми у виборі своєї діяльності рахуватися із потребами і смаком епохи?

Нам здається, однак, що для мистецтва вона не зовсім сприятлива, принаймні для такого, що становитиме головний предмет моїх досліджень. Плин подій скерував дух часу в такому напрямі, котрий дедалі більше загрожує віддалити його від мистецтва ідеалу. Воно повинно залишити дійсність і з пристойною відвагою піднятися над потребою; адже мистецтво — дитя свободи й прагне одержувати приписи від духовної вимоги, а не від матеріальної необхідності. Сьогодні ж панує потреба, і вона сковує занепале людство своїм тиранічним ярмом. *Користь* стала великим ідолом часу,

якому повинні служити всі сили й поклонятися всі таланти. На цих примітивних терезах духовна заслуга мистецтва зовсім невагома і, не маючи найменшої підтримки, воно щезає із галасливого ринку століття. Навіть філософський дух дослідження відриває од уяви одну ділянку за другою, і межі мистецтва звужуються, тим часом як межі науки помітно розширюються.

І філософ, і будь-яка людина зосереджують сповнений чекання погляд на політичній арені, де, як припускають, вирішується зараз велика доля людства. Не брати участі в цій загальній дискусії — чи не свідчитиме це про негожу байдужість до суспільного блага? Такий грандіозний спір про права як за своїм змістом, так і за своїми наслідками стосується кожного, хто іменує себе людиною, а спосіб ведення цього спору повинен цікавити кожного, хто спроможний самостійно мислити. Питання, яке розв'язувалося раніше лише за допомогою сліпого права сильнішого, сьогодні, здається, стало перед судом чистого розуму, і кожен, хто здатний перенестися до центру цілого й підняти свою особу до рівня роду, може вважати себе співучасником цього суду розуму; і, як людина й громадянин світу, він там водночас — і дійова партія, тобто бачить, що од нього більшою чи меншою мірою залежить успіх боротьби. На цьому великому судовому процесі, таким чином, вирішується не тільки його власна справа, але суд цей керуватиметься законами, що їх він як розумна істота може і уповноважений продиктувати.

[...]Віддаючи перевагу красі над свободою, я сподіваюся, що зумію виправдати себе не тільки своєю схильністю, а й принципами. Маю надію переконати вас у тому, що матерія ця значно менше чужа потребі, ніж смакові епохи, більше того — що для вирішення такої політичної проблеми на практиці необхідно ста-

ти на шлях естетики, бо осягнути свободу можна тільки через красу. Однак цей тезис лишиться необгрунтованим, якщо ми не нагадаємо вам про ті причини, що ними взагалі керується розум у політичному законодавстві.

ЛИСТ ТРЕТІЙ

Природа чинить з людиною те саме, що й з рештою своїх творінь: вона діє за неї там, де людина ще неспроможна діяти як свободний інтелект. Та саме те й робить людину людиною, що вона не зупиняється на тому, чим стала лише завдяки природі, а здатна пройти у зворотному напрямі кроки, які природа, ведучи її, визначила наперед, перебудувати справу потреби на справу вільного вибору й фізичну необхідність піднести до моральної.

Вона прокидається із чуттєвого півсну, усвідомлює себе людиною, оглядається навколо і констатує, що вона — в державі. Вона опинилася тут під натиском потреб ще до того, як встигла обрати цей стан добровільно; потреба збудувала державу за законами природи раніше, ніж людина зробила це за законами розуму. Та її, як моральну особу, не могла й не може задовольнити створена потребою держава, що постала виключно із природного покликання і виключно на нього розрахована — а коли б вона її задовольнила, то це було б для неї великим лихом! Отож, те саме право, що зробило її людиною, дозволяє їй заперечувати царство сліпої необхідності, що ним вона завдяки своїй свободі нехтує і в багатьох інших відношеннях, як-от — щоб обмежитися тільки одним прикладом — коли вона за допомогою моральності знищує характер, котрий накинула їй потреба статевої любові, облагороджуючи

його красою. Таким чином, ставши повнолітньою, людина штучним способом наганяє своє дитинство, створює собі ідею природного стану, який, хоч і невідомий їй з жодного досвіду, але необхідний в силу визначень розуму, ставить перед собою в цьому ідеальному стані кінцеву мету, якої у неї не було в її дійсному природному стані, і робить вибір, до якого тоді не була здатна, і поводиться так, ніби починає від самого початку, наче стан незалежності цілком свідомо й цілком добровільно обмінює на договірний стан. Хоч сліпа сваволя обгрунтувала свій твір надзвичайно вміло й тривко, хоч обстоює його з винятковим зухвальством і щосили оточує видимістю шанобливості, людина має право, виконуючи таку операцію, не надавати цьому найменшого значення; адже твір сліпих сил не має жодного авторитету, перед яким свобода зобов'язана схилятись, і все повинно підкоритися тій найвищій кінцевій меті, що її розум проголосив в людській особі. Таким чином, виникає і виправдує себе спроба народу, що став повнолітнім, перетворити свою державу із природної на моральну.

Ця природна держава (а так може називатися кожна політична установа, що свою первісну форму засновує не на законах, а на силах) суперечить, правда, моральній людині, котрій закономірність править за закон, проте цілком достатня для людини фізичної, яка дає собі закони лише для того, щоб подолати сили. Але людина фізична існує насправді, моральна ж є тільки проблематичною. Отож, розум, скасовуючи природну державу,— а він змушений до цього, якщо прагне звільнити місце моральній державі,— ризикує фізичною і дійсною людиною задля проблематичної моральної, важить суспільством реальним заради тільки можливого (хоч і небхідного морально) ідеалу

суспільства. Він позбавляє людину того, чим вона дійсно володіє і окрім чого у неї немає нічого, і скеровує її погляд на те, що вона могла б і повинна мати; і коли б сподівання розуму виявилися перебільшеними, то, заради людськості, котрої людині ще бракує і навіть може бракувати без шкоди для її існування, він забрав би в людини ще й засоби тваринного буття, хоч вони — неодмінна умова її людськості. Перш ніж людина із власної волі оперлася б на закон, розум висмикнув би з-під її ніг драбину природи.

Отож, найбільше треба побоюватися того, щоб суспільство в фізичному значенні не припиняло свого існування ні на мить у той час, коли у моральному значенні, в ідеї воно тільки-но виникає, аби задля достойності людини не наражати на небезпеку її існування. Коли майстрові доводиться лагодити якийсь годинник, він чекає, аж поки годинник не стане; живий механізм держави, на противагу до годинника, необхідно виправляти тоді, коли він іде, замінюючи рухливе колесо під час його обертання. Таким чином, для продовження суспільства треба знайти опору, котра зробила б його незалежним од природної держави, що її ми збираємось руйнувати.

Цієї опори немає у природному характері людини, яка, будучи егоїстичною і схильною до насильства, схиляється скоріше до знищення, ніж до збереження суспільства. Вона відсутня також і в її моральному характері, який, згідно з передумовою, тільки повинен утвердитися, до того ж законодавець ніколи не може впливати й розраховувати на нього з упевненістю, бо характер цей вільний і ніколи не виявляється. Словом, ідеться про те, щоб од характеру фізичного відокремити сваволю, а від морального — свободу, про те, щоб перший узгодити з законом, а другий узалежнити від

вражень; про те, щоб перший трохи віддалити од матерії, а другий трохи наблизити до неї, аби створити третій, котрий, будучи спорідненим із тими двома, уможливлював би перехід од виключного панування сил до панування законів і, не перешкоджаючи розвиткові морального характеру, правив би за чуттєву гарантію незримої моральності.

ЛИСТ ЧЕТВЕРТИЙ

Безперечно: тільки тоді, коли в народі переважає такий характер, перебудова держави за моральними принципами може відбуватися безболісно, і гарантувати її тривкість спроможний лише такий характер. Створюючи моральну державу, розраховують на моральний закон як на діяльну силу, і свободна воля опиняється у світі причин, де все взаємозумовлене суворою необхідністю і сталістю. Проте ми знаємо, що визначення людської волі завжди випадкові і тільки в абсолютній істоті фізична необхідність збігається з моральною. Отож, коли розраховувати на моральну поведінку людини, як на природні наслідки, то в ній неодмінно повинна бути природа, й людина повинна спонукатися власними потягами до такого поводження, яке може зумовлюватися тільки моральним характером. Однак воля людини має право цілком вільного вибору між обов'язком і схильністю, і жоден фізичний примус не може й не сміє позбавляти людську особу такого царського привілею. Прагнучи зберегти цю здатність вибору й водночас залишатися надійною ланкою в причинному зв'язку сил, необхідно домогтися, щоб дії тих двох пружин у світі явищ повністю збігалися і щоб зміст нашої волі не змінювався, незва-

жаючи на різницю у формі, словом, наші потяги повинні узгоджуватися з розумом настільки, щоб бути придатними до універсального законодавства.

Можна стверджувати, що кожен людський індивід за своїм нахилом і покликанням містить у собі чисту ідеальну людину, і велике завдання його буття полягає в тому, щоб в усіх своїх змінах узгоджуватися з незмінною єдністю цієї людини [1]. Ця чиста людина, що з більшою чи меншою виразністю виявляється у кожному суб'єкті, представлена в державі — цій об'єктивній і цілком авторитетній формі, в якій прагнуть об'єднатися різноманітні суб'єкти. Ми можемо, однак, уявити собі два різні способи узгодження людини в часі з людиною в ідеї, а отже, і стільки ж способів можливого здійснення держави в індивідах: або чиста людина пригнобить емпіричну й держава знищить індивідів, або ж індивід стане державою і людина в часі розвинеться, підносячись до людини в ідеї.

Правда, при однобічній моральній оцінці ця відмінність зникає; адже розум вдоволений лише тоді, коли його закон набуває безумовної сили; зате в досконалій антропологічній оцінці, де поряд з формою зважають і на зміст, а також прислухаються до живого відчуття, ця відмінність набуває ще більшого значення. Розум, звичайно, домагається єдності, природа ж — різноманіття, а людина підкоряється обом законодавчим силам. Закон розуму прищеплює їй непідкупна свідомість, закон природи — незруйновне почуття. Отож, коли характер моральний утверджуєть-

[1] Я посилаюся при цьому на опублікований нещодавно твір мого друга Фіхте «Лекції про покликання вченого», де знаходимо напрочуд ясний умовивід, до якого цією дорогою ще ніхто не доходив.

ся тільки через втрату природного, ми завжди відчуватимемо недостатність розвитку; і дуже недосконалим буде той державний лад, котрий домагається єдності лише шляхом знищення різноманітності. Держава зобов'язана поважати не тільки об'єктивний і родовий, а й суб'єктивний і специфічний характери індивіда і, поширюючи невидиме панування моралі, не спустошувати царство явищ.

Коли ремісник обробляє безформну масу, прагнучи надати їй форму, що відповідала б його меті, він чинить насильство без найменшого вагання; адже природа, яку він обробляє, не заслуговує на пошану сама собою, і він не дбає про ціле задля частин, а навпаки: про частини задля цілого. Коли митець прикладає руку до цієї ж маси, він теж не зупиняється перед насильством, одначе намагається його приховати. Він ставиться до свого матеріалу з таким же недбальством, як і ремісник, та все ж таки вдається до мнимої поступливості, прагнучи обманути око, що стереже свободу цього матеріалу. Зовсім інакше поводяться митець-педагог і митець-політик, для яких людина становить і матеріал і завдання. Тут мета повертається до матеріалу і частини підкоряються цілому лише тому, що ціле служить частинам. Повага, з якою політичний діяч зобов'язаний наближатися до свого матеріалу, зовсім не схожа на удавану повагу митця; перший мусить рахуватися із своєрідністю та індивідуальністю матеріалу не тільки суб'єктивно і для омани чуттів, але також об'єктивно й для внутрішньої суті.

Та оскільки держава покликана бути організацією, що виникає сама собою і сама для себе, то вона може стати реальністю лише тоді, коли частини розвинуться до ідеї цілого. А оскільки держава править за представника чистої і об'єктивної людськості у серцях своїх

громадян, вона має ставитися до своїх громадян так, як вони ставляться самі до себе, і може їхню суб'єктивну людськість поважати лише настільки, наскільки остання піднялася до об'єктивної. Якщо в душі людини панує гармонія, то вона збереже своєрідність навіть за умови максимального узагальнення своєї поведінки, і держава стане лише інтерпретатором її хорошого інстинкту, більш виразливою формулою її внутрішнього законодавства. Та коли в характері народу людина суб'єктивна суперечить об'єктивній настільки, що перемога останньої здійснима лише через пригноблення першої, то й держава застосовуватиме до громадянина суворі і поважні закони, і, щоб не стати його жертвою, змушена буде знищити ворожу індивідуальність без найменшої поваги.

А людина може протистояти собі двояко: або як дикун — коли її почуття беруть верх над її принципами, або як варвар — коли її принципи руйнують її почуття. Дикун зневажає мистецтво і вбачає у природі свого необмеженого володаря; варвар же висміює і збещещує природу, але, будучи нікчемнішим од дикуна, зостається часто-густо рабом свого раба. Освічена людина перетворює природу на свого друга й поважає її свободу, приборкуючи тільки її сваволю.

Отож, розум, сповнюючи фізичне суспільство своєю моральною єдністю, не сміє порушувати різноманітність природи, природа ж, обстоюючи різноманітність у моральній будові суспільства, не повинна через це заподіювати шкоду моральній єдності; переможна форма перебуває на однаковій віддалі як від одноманітності, так і від безладдя. Словом, народ повинен знайти у собі цілісність характеру й показати себе здатним і достойним обміняти державу необхідності на державу свободи.

ЛИСТ П'ЯТИЙ

Чи такий характер виявляють нам теперішнє покоління і сучасні події? Зразу ж займемося найпомітнішим предметом на цьому широчезному полотні.

Правда, узвичаєні думки втратили свій авторитет, сваволю викрито, і вона, хоч і має ще владу, проте не в силі більше здобути повагу; людина прокинулася від довгої байдужості і самоомани і переконливою більшістю голосів домагається поновлення своїх невід'ємних прав. І не тільки домагається; вона повстає по цей і по той бік, щоб силоміць забрати собі те, в чому, на її думку, їй несправедливо відмовляють. Будова природної держави хитається, її прогнилий фундамент западає, і начебто з'явилася фізична можливість установити на троні закон, вшанувати, нарешті, людину як самоціль і в основу політичного союзу покласти істинну свободу. Даремна надія! Моральної можливості немає, і щедра мить застає байдуже покоління.

Людина віддзеркалюється у своїх вчинках, а яку постать бачимо ми у драмі нашого століття! Тут дикунство, там знесилення: дві крайності людського занепаду, і обидві з'єдналися в одному проміжку часу!

В нижчих та багатолюдніших класах спостерігаємо грубі, беззаконні інстинкти, що вибухають внаслідок ослаблення підвалин громадянського устрою і рвуться свавільно й шалено до тваринної втіхи. Об'єктивна людськість мала, можливо, привід до того, щоб скаржитися на державу, проте суб'єктивна зобов'язана шанувати її установи; хіба можна гудити державу за те, що вона знехтувала гідністю людської природи, коли йшлося про захист її існування взагалі, що квапливо роз'єднувала за допомогою сили тяжіння і сполучала за допомогою сили зчеплення, коли ще про силу

творчу не могло бути й мови? Розпад держави містить у собі її виправдання. Суспільство, нічим не стримуване, замість того, щоб поспішати вгору до органічного життя, котиться назад до царства стихій.

З другого боку, бачимо ще огиднішу картину в'ялості і зіпсованості характеру цивілізованих класів, яка обурює тим більше, що джерелом її є сама культура. Не пригадую вже, хто із давніх чи нових філософів * зробив зауваження, що розклад благородного справляє наймерзенніше враження; однак його спостереження вірне і в моральному відношенні. Дитя природи, втрачаючи міру, скаженіє, тим часом як вихованець мистецтва стає негідником. Освічення розсудку, що ним не без підстав хизуються вищі стани, загалом дуже мало облагороджує погляди, ба навіть виправдує розпусту своїми аксіомами. Ми зрікаємось природи на її законній ниві, щоб відчути її тиранію на моральній, і, опираючись її впливу, переймаємо від неї наші принципи. Удавана статечність наших звичаїв не дозволяє природі сказати пробачне перше слово, щоб у нашій матеріалістичній етиці надати їй вирішальне останнє. Егоїзм заснував свою систему в самому лоні найвитонченішої товариськості, і, не маючи товариського серця, ми пізнаємо на собі всі хвороби й знегоди суспільства. Його деспотичній думці підпорядковується наше вільне судження, а його химерним звичкам і спокусам — наше почуття і ваша воля; от тільки нашу сваволю обстоюємо ми супроти його священних прав. Горде самовдоволення очерствляє серце світської людини, котре у грубій людині природи ще здатне співчувати, і кожен, як той, що опинився в палаючому місті, намагається рятувати від знищення лише своє жалюгідне майно. Вважають, що тільки цілковите зречення чутливості спроможне врятувати від її помилок,

і глум, який часто-густо благотворно шмагає мрійника, з такою самою безжалісністю ославляє і найшляхетніше почуття. Культура зовсім не робить нас вільними, а навпаки: з кожною новою силою, яку у нас розвиває, вона збуджує нову потребу; фізичні пута стискають нас дедалі загрозливіше, боязнь втрати заглушує навіть порив до вдосконалення, і принцип пасивної покори набуває значення найвищої життєвої мудрості. Таким чином, дух часу вагається між збоченістю і грубістю, між протиприродністю і чистою природністю, між забобоном і моральним невір'ям, і тільки рівновага зла ще встановлює йому іноді певні межі.

ЛИСТ ШОСТИЙ

Можливо, я подав наше століття у надто темних барвах? Цього докору я не сподіваюся, скоріше протилежного: що я довів цим надто багато. Ця картина, скажете мені, хоч і схожа на теперішнє людство, але вона стосується взагалі усіх народів, котрі набувають культуру; адже внаслідок мудрування всі вони змушені порвати з природою раніше, ніж зможуть повернутися до неї завдяки розумові.

Та приглядаючись уважніше до характеру епохи, ми неодмінно виявимо дивний контраст між сьогоднішньою формою людськості і колишньою, зокрема грецькою. Слава освіченості і витонченості, що її ми справедливо протиставимо звичайній природі, меркне й блякне супроти природи грецької, в якій усі принадності мистецтва сполучалися з усією достойністю мудрості, і водночас, на противагу нашій природі, вона не стала їхньою жертвою. Греки завдають нам сорому не тільки з огляду на простоту, якої бракує нашому

століттю; вони наші суперники, а нерідко й зразки в тих самих перевагах, що ними, як нам здається, можна компенсувати протиприродність наших звичаїв. Ми бачимо у них одночасно повноту форми й повноту змісту, ніжність і енергію, здатність до філософії і творчості, поєднання у прекрасній людськості юної фантазії і змужнілого розуму.

В ті часи прекрасного пробудження духовних сил, почуття і дух ще не мали суворо відмежованих сфер, бо чвари ще не спокусили їх до ворожнечі і взаємного усталення кордонів. Поезія ще не загравала з дотепністю, а умоглядність ще не заплямувала себе лукавістю. В разі потреби вони мали змогу обмінятися функціями, бо кожне з них вшановувало істину на свій власний лад. Хоч як високо піднімався розум, він завжди і з любов'ю вів за собою матерію, і як би точно й різко він не розділяв, до понівечення не доходило ніколи. Він, правда, розчленовував людську природу й, звеличивши, розподіляв її поміж прекрасними богами, але природа не була пошматована, а тільки по-різному перемішана, і тому в кожному богові було присутнє ціле людство. Зовсім інакше стоять справи у нас! Ми теж ще більшою мірою розчленували образ роду на індивіди, але у вигляді уламків, а не різноманітних сполук і, прагнучи дістати цілісне уявлення про рід, змушені звертатися до різних індивідів. Насмілюся стверджувати, що навіть на практиці наші духовні сили роз'єднуються так само, як психолог розділяє їх у своїй уяві, і перед нами постають не тільки окремі люди, а й цілі класи людей, в яких розвинута лише частина здібностей, тим часом як інші, подібно до захирілих рослин, ледве помітні.

Не заперечую тих переваг, що ними сучасне покоління, якщо підходити до нього як до єдиного цілого

й з позицій розсудку, може помірятися навіть з найкращими досягненнями минулих епох; та змагання це доведеться починати зімкнутими лавами, щоб ціле боролося проти цілого. Але хто із наших сучасників вийде наперед, щоб за приз людськості битися один на один із афінянином?

Звідкіля це втратне відношення індивідів при перевагах цілого роду? Чому кожен грек, вдосконалюючись, робиться представником своєї епохи, а людина сучасна не зважується на таке? Тому, що перший отримував свої форми від природи, яка все об'єднує, а другий — від розсудку, який все відокремлює.

Сама культура заподіяла цю рану сучасному людству. Як тільки, з одного боку, поширений досвід і більш точне мислення привели до чіткішого розмежування наук, а з другого,— державний механізм, що дедалі ускладнювався, зажадав суворішого відокремлення станів і занять, то розірвався і внутрішній зв'язок людської природи і згубний розбрат розстроїв її гармонійні сили. Тепер інтуїтивний і спекулятивний розсудки, ставши ворогами, відмежувалися один від одного і почали з підозрою і запопадливо стерегти свої кордони, а, обмеживши сферу своєї діяльності, побачили самі в собі володаря, який нерідко починає пригнічувати усі інші здатності.

І тим часом як уява, що буйно розростається, спустошує копіткі насадження розсудку, дух абстракції поглинає вогонь, що повинен був зігрівати серце і розпалювати фантазію.

Розлад, зумовлений мистецтвом і ученістю, завдяки новому духові урядування, завершився і став загальним. Не можна було, звичайно, сподіватися, що проста організація перших республік переживе простоту первісних звичаїв і відносин; та замість того, щоб

підніматися до вищого одухотвореного життя, вона опустилася до буденного й грубого механізму. Природа поліпів, притаманна грецьким державам, де кожен індивід втішався незалежним життям, а коли виникала потреба, був здатний зливатися з цілістю, тепер поступилася місцем майстерному годинниковому організмові, в якому із бізлічі з'єднаних докупи, але мертвих частин постає в цілому механічне життя. Державу відокремлено тепер від церкви, закони од звичаїв; втіха розлучилася з працею, засіб із метою, зусилля з нагородою. Будучи вічно прикутою до поодинокого дрібного уламка цілого, людина також розвивається, як уламок; чуючи день у день монотонне гудіння колеса, якому вона надає руху, людина ніколи не зможе розвинути гармонію своєї істоти і, замість того, щоб виявити людськість своєї природи, стане лише відбитком свого заняття, своєї науки. Та навіть ця мізерна часткова участь, що в'яже окремих членів із цілим, не залежить од форм, яких вони набувають самостійно (бо хіба можна довірити їх свободі такий майстерний і ламкий годинниковий механізм?), а диктується їм з педантичною суворістю формуляром, що обмежує їхнє вільне розуміння. Мертва літера заступила живий розум, а натренована пам'ять керує людиною надійніше, ніж геній і відчуття.

Коли суспільство бачить в посаді мірило людини, коли в одному громадянинові воно цінує лише пам'ять, у другому — систематизуючий розсудок, у третьому — механічну вправність, коли тут воно нехтує характером, домагаючись тільки знань, а там — задля духу порядку й законного поводження прощає найбільше затьмарення розсудку, коли воно однаковою мірою сприяє розвиткові окремих умінь суб'єкта до такої ж великої інтенсивності, якою звільняє його від

екстенсивності, то хіба можна дивуватися, що всі інші духовні здібності занедбуються, і людина піклується лише про ту з них, за котру шанують і винагороджують. Нам відомо, правда, що могутній геній не обмежує своєї діяльності рамками професії, однак посередній талант витрачає на заняття, що випало йому на долю, увесь дрібок своєї сили і тільки небуденна голова здатна без шкоди для своєї професії займатися ще й аматорством. Однак для держави рідко є доброю рекомендацією, коли сили перевищують доручення, або коли вищі духовні потреби генія і його посада виступають як суперники. Держава настільки ревниво стежить за тим, щоб її слуги не служили нікому іншому, що скоріше погодиться (і хто може їй за це дорікати?) ділити своїх людей із Венерою-Кіфереєю *, ніж із Венерою-Уранією *.

Тож поступово знищується окреме конкретне життя, аби тільки животіла абстракція цілого, і держава вічно залишається чужою для своїх громадян, бо почуття ніде її не знаходить. Змушена задля зручності замінювати різноманітність своїх громадян їх класифікацією і мати справу з людством тільки через представників, тобто через другі руки, керівна частина, зрештою, випускає з уваги своїх громадян, змішуючи їх з витвором недолугого розсудку; що ж до керованої частини, то вона мимоволі байдужіє до законів, які так мало зважають на неї. Кінець кінцем, позитивне суспільство, якому набридло підтримувати зв'язок без належної допомоги з боку держави, розпадається на морально-природний стан (така доля спіткала більшість європейських держав уже давно), де державна влада належить лише одній партії, яку ненавидять і обдурюють ті, хто робить її необхідною, і поважають тільки ті, хто може без неї обійтися.

Чи могло людство стати на інший шлях, ніж той, на який воно стало, коли врахувати цю подвійну силу, що стискувала його зсередини і ззовні? Спекулятивний дух, прагнучи до невтратних володінь у сфері ідей, змушений був стати чужинцем у світі чуттів і заради форми позбутися змісту. А духові практичному, що замкнувся в одноманітному колі об'єктів, де формули обмежили його ще більше, довелося втратити вільну цілість і зубожіти разом із своєю сферою. Тим часом як перший намагається формувати дійсність відповідно до мислимого, піднімаючи суб'єктивні умови своєї уяви до рівня конститутивних законів буття речей, другий кидається у протилежну крайність, оцінюючи кожний досвід взагалі на підставі лише поодинокого фрагмента досвіду й припасовуючи, не перебираючи, правила свого заняття до всякої діяльності. Перший мусив стати жертвою пустої рафінованості, другий — педантичної обмеженості, бо той надто піднісся над поодиноким, а цей опустився нижче від цілого. Цей духовний напрям заподіяв шкоду не тільки науці і творчості; він позначився не меншою мірою на відчутті і діяльності. Відомо, що ступінь чутливості духу залежить од жвавості, а обсяг — од багатства уяви. Тож переважання аналітичної здатності неодмінно позбавляє фантазію її сили і вогню, а обмеженість сфери об'єктів зменшує її багатство. Через те абстрактний мислитель має досить часто холодне серце, адже він розчленовує враження, які зворушують душу лише як ціле, а у практика виявляємо нерідко вузьке серце, бо уява, обмежена одноманітною сферою його професії, нездатна розширюватись за рахунок чужого їй способу уявлення.

Ми поставили собі мету викрити шкідливий напрям сучасності та його джерела, не торкаючись тих вигод,

яким природа компенсує зло. Радо признаюся вам, що індивіди мало виграли від роздріблення їх істоти, однак рід був неспроможний прогресувати в інший спосіб. Зразок грецької людськості був, безперечно, вершиною, і людство не могло ні втриматися на цьому рівні, ні підніматися вище. Не могло втриматися, бо розсудок, нагромадивши чимало знань, мусив неминуче відокремитися од відчуття і споглядання і домагатись ясності пізнання; не могло підніматися, бо тільки певний ступінь ясності може співіснувати з певною повнотою і певним теплом. Греки осягнули цей ступінь, і, прагнучи розвиватися далі, повинні були б, як і ми, зректися цілісності своєї істоти й гнатися за істиною розрізненими шляхами.

Розвивати різноманітні здібності людини можна було тільки шляхом їх взаємного протиставлення. Цей антагонізм сил — могутнє знаряддя культури, але тільки знаряддя; бо поки він існує, ми тільки наближаємося до неї. Через те, що окремі сили відокремлюються в людині й привласнюють собі виключне право на законодавство, вони починають суперечити істині речей, змушуючи здоровий глузд, що з притаманним йому ледарством задовольняється переважно зовнішністю явищ, проникати в глибину об'єктів. Між тим як чистий розсудок привласнює собі авторитет у світі чуттів, а емпіричний силкується підпорядкувати його умовам досвіду, обидві здатності остаточно дозрівають, вичерпуючи увесь обсяг своїх сфер. Тим часом як тут свавільна уява наважується зруйнувати світовий порядок, там вона змушує розум піднятися до найвищих джерел пізнання, і з метою захисту кликати на допомогу закон необхідності.

Однобічне користування силами неминуче приводить індивіда до помилки, але рід — до істини. Уже

те, що вся енергія нашого духу зосереджується в одному фокусі і вся наша істота стягується в єдину силу, наче окрилює цю поодиноку силу й штучним способом виводить її далеко поза ті межі, які поклала їй, імовірно, сама природа. Можна з упевненістю сказати, що всі людські індивіди, зібравшись разом, не змогли б отриманою від природи зоровою силою вистежити супутника Юпітера, якого відкриває телескоп астронома; ніхто не заперечуватиме й того, що сила людського мислення ніколи б не впоралася з аналізом безконечного або з критикою чистого розуму, коли б розум не відокремився в поодиноких, покликаних для цього суб'єктах і, ніби звільнившись од всякої матерії, вкрай напруженим абстрагуванням не підготував їхній погляд до сприймання безумовного. Але чи здатний дух, що мовби розчинився в чистому розсудкові і чистому спогляданні, обміняти суворі пута логіки на вільний злет поетичної творчості, і вірним та цнотливим чуттям збагнути індивідуальність речей? Природа встановлює тут границю, яку не сміє переступати навіть універсальний геній, і правда доти матиме своїх мучеників, доки найблагородніше завдання філософії полягатиме у тому, щоб боротися з помилками.

І скільки б не виграв світ як ціле од цього роздільного розвитку людських сил, необхідно визнати, що індивіди, які його зазнали, страждають од проклять цієї світової мети. Гімнастичними вправами можна, звичайно, надати тілу атлетичного вигляду, зате краса створюється лише вільною і рівномірною грою членів. Так само напруження духовних сил може зробити людину надзвичайною, але щасливою і досконалою робить тільки їх рівномірне сполучення. Яким було б тоді наше відношення до минулих і майбутніх епох, коли б розвиток людської природи зажадав цієї жерт-

ви? Ми були б рабами людськості, протягом тисячоліть виконували б для неї рабську працю і ганебне лакейство закарбувалося б на нашій понівеченій природі, аби наступне покоління могло в блаженному гультяйстві дбати про своє моральне здоров'я і, вільно зростаючи, розвивати свою людськість!

Та невже покликання людини полягає у тому, щоб задля тієї чи іншої мети занедбувати саму себе? Невже природа задля своїх цілей позбавляє нас досконалості, що її диктує нам розум на підставі своїх цілей? Отож, твердження, ніби розвиток окремих сил неодмінно заподіює шкоду їх цілісності, хибне, бо хоч як би не прямували до цього закони природи, ми доконче повинні відбудувати цілісність у нашій природі, зруйновану мистецтвом, за допомогою вищого мистецтва.

ЛИСТ СЬОМИЙ

Чи не сподіватися нам такої дії од держави? Це неможливо, бо держава, якою вона є сьогодні, сама породила це лихо, а держава, якою розум уявляє собі її в ідеї, не може стати основою кращої людськості, бо виникає тільки на грунті останньої. Дотеперішні дослідження, як бачимо, знову привели до того місця, від якого вони на деякий час мене віддалили. Сучасна епоха, не виявляючи навіть у перспективі тієї форми людськості, що її визнано необхідною умовою морального вдосконалення держави, становить її пряму протилежність. Таким чином, якщо висунуті мною принципи вірні і досвід підтверджує мою картину сучасності, то всяку спробу такої державної перебудови слід вважати несвоєчасною, а всяку основану на цьому надію — оманливою, аж поки знову не буде усунено розлад всередині людини і її природа не розвинеться

настільки, щоб стати самостійним митцем і гарантувати реальність політичному творінню розуму.

В своєму фізичному творенні природа вказує шлях, яким необхідно наближатися до морального. Лише тоді, коли у нижчих організаціях приборкується боротьба стихійних сил, природа підноситься до благородного творення фізичної людини. Це стосується і етичної людини, в якій спершу повинні втихомиритися боротьба стихій і конфлікт сліпих пристрастей, лише тоді можна зважитися на сприяння різноманітності. З другого боку, перш ніж підпорядкувати різноманітність людини єдності ідеалу, необхідно зміцнити самостійність її характеру й домогтися, щоб покірність чужим деспотичним формам поступилася місцем достойній свободі. Поки людина природи безладно зловживає своєю сваволею — свободу їй не можна навіть показувати; поки людина культури так мало користується своєю свободою — було б несправедливо забирати від неї її сваволю. Дарування ліберальних принципів обернеться зрадою супроти цілого, коли приєднається до сили, що перебуває ще в процесі бродіння, і пошле підкріплення природі, яка вже сама собою надзвичайно могутня; закон гармонії обернеться тиранією супроти індивіда, коли сполучиться із панівним безсиллям і фізичним обмеженням і, таким чином, погасить останню жевріючу іскринку самодіяльності і своєрідності.

Словом, характер епохи мусить спершу прокинутися від свого глибокого приниження, визволитись, з одного боку, од сліпого насильства природи, з другого — повернутися до її наївності, правдивості і повноти; завдання — на більше ніж одно століття. Тим часом, і я радо це визнаю, деякі спроби можуть в окремих випадках удатися; однак ціле не покращає від цього ніскільки, і суперечність поведінки свідчитиме завжди проти

єдності основних правил[...] Давні принципи залишаться, але напнуть на себе шати епохи, і філософія позичить своє ім'я поневоленню, яке колись санкціонувалося церквою. Злякавшись свободи, перші спроби якої завжди сповнені ворожості, там кинуться в обійми затишному рабству, а тут, доведені до розпачу педантичною опікою, метнуться в дику невгамовність природного стану. Узурпація посилатиметься на слабкість людської природи, а заколот — на її гідність, аж поки, врешті-решт, не втрутиться велика володарка усіх людських справ, сліпа сила, і не вирішить уявну боротьбу принципів звичайним кулачним боєм.

ЛИСТ ВОСЬМИЙ

То невже філософія повинна лякливо й безнадійно кинути це поле діяльності? Невже безформний випадок має привласнити це найважливіше з усіх наших благ, тим часом як панування форм поширюється в кожному іншому напрямі? Невже конфлікт сліпих сил вічно триватиме в політичному світі, і закон громадськості ніколи не подолає вороже себелюбство?

Зовсім ні! Розум сам, звичайно, не розпочне безпосередньої боротьби з цією грубою силою, що протистоїть його зброї, і, подібно до Сатурнового сина в Іліаді, не з'явиться самодіяльно на похмурій арені. Проте він вибере собі з-посеред бійців найдостойнішого, спорядить його, як Зевес свого внука, божественною зброєю і його звитяжною могутністю здобуде велику перемогу.

Розум виконав те, що він може виконати, знайшовши закон і сформулювавши його; здійснити цей закон повинна мужня воля і живе почуття. Коли істина має

стати переможцем у боротьбі з силами, то мусить спершу сама перетворитися на силу й зробити спонуку своїм повіреним у царстві явищ; бо спонуки — єдині рушійні сили у чуттєвому світі. І якщо досі істина ще так мало переконала нас у непереможності своєї сили, то залежало це не від розсудку, що не умів виявити її, а від серця, котре замкнулося перед нею, а також од спонуки, що діяла не на її користь.

Бо чим пояснити оце все ще загальне панування забобонів і оце затьмарення умів, незважаючи на світло, що його запалили філософія і досвід? Адже епоха стала освіченою, тобто відкрито й прилюдно оголошено знання, яких повинно вистачити принаймні для того, щоб упорядкувати наші практичні принципи; дух вільного дослідження розігнав примари, що протягом тривалого часу загороджували доступ до істини, й підкопав підвалини, на яких фанатизм і обман спорудили собі трон; розум очистився від омани чуттів і облудної софістики, і сама філософія, котра спочатку відштовхнула нас од природи, закликає нас тепер голосно й наполегливо повернутися в її лоно,— то чому ж досі ми залишаємося варварами?

Коли самі речі непричетні до цього, то, мабуть, у душах людей міститься щось таке, що перешкоджає сприйманню і визнанню істини, якою б яскравою, живою і переконливою вона не була. Один древній мудрець відчув це й заховав у багатозначному вислові: sapere aude. Знайди у собі відвагу стати мудрим. Потрібна енергія мужності, щоб здолати перешкоди, що їх протиставить навчанню ледарство природи й боягузливість серця. Стародавній міф, що змушує богиню мудрості вийти у повному спорядженні із голови Юпітера, глибокодумний, бо войовничим є вже її перший крок. Уже під час народження довелося їй витримати

жорстоку боротьбу з чуттями, що бояться втратити свій солодкий спокій. Більшість людей надто стомлена й виснажена боротьбою із злиднями, щоб зібратися з силами для нової і ще жорстокішої боротьби з помилками. Вона задоволена, що позбулася дошкульної необхідності мислити, і охоче дозволяє іншим піклуватися про її поняття, а коли вряди-годи в ній заворушаться якісь вищі потреби, то вона з жадібною довірливістю хапається за формули, що їх держава і духовенство тримають напоготові для такого випадку. Ми співчуваємо цим нещасним людям і цілком справедливо зневажаємо тих, кого милостива доля визволила із ярма нужди, а вони скорилися йому з власного вибору. Ці люди віддають перевагу присмерку темних понять, коли жвавішають почуття і свавільна фантазія породжує зручні для неї постаті, аніж променям істини, що проганяють солодкі химери їхніх сновидінь. Саме на цій омані, яку розпорошує високе світло пізнання, вони й заснували всю споруду свого щастя, і чи повинні вони так дорого платити за істину, яка в першу чергу позбавляє їх усього того, що має для них особливу вартість? Спершу треба стати мудрим, а тільки тоді можна полюбити мудрість — цю істину збагнув уже той, хто дав філософії її ім'я.

Отже, всяке освічення розсудку заслуговує на пошану лише остільки, оскільки воно позначається на характері; до певної міри воно й виникає з характеру, бо шлях до голови необхідно прокладати через серце. Таким чином, розвиток здатності відчувати — пекуча потреба епохи, і не тільки тому, що вона допомагає запроваджувати краще розуміння життя, а й тому, що саме розуміння вдосконалюється завдяки їй.

А можливо, тут зачароване коло? Теоретична культура повинна стимулювати практичну, і водночас культура практична має бути передумовою теоретичної? Всяке поліпшення у сфері політичній мусить починатися облагородженням характеру, а хіба може останній облагородитися під впливом варварського державного устрою? Для цієї мети необхідно, мабуть, шукати інструмент, що його неспроможна дати держава, і відкрити для цього джерела, які, незважаючи на всю політичну зіпсованість, зоставалися б чистими й прозорими.

От я і наблизився до того пункту, до якого спрямовувалися всі мої дотеперішні дослідження. Цей інструмент — мистецтво, і джерела ці відкриваються в його невмирущих зразках.

Наука й мистецтво звільнені од всього позитивного й усталеного людськими умовностями і користуються абсолютним імунітетом супроти людської сваволі. Політичний законодавець може огородити їхню сферу, але панувати там він не буде. Він може оголосити друзів істини поза законом, але істина вистоїть; він може принизити митця, проте мистецтво він не в силі підробити. Правда, вже стало звичайним явищем, що наука й мистецтво схиляються перед духом часу й смак критичний встановлює закони для смаку творчого. Де характер стає суворим і черствим, там, як бачимо, наука заповзято оберігає свої кордони й мистецтво закуте в тяжкі кайдани правил; і навпаки: де характер знесилюється і розпадається, там наука прагне подобатися, а мистецтво — давати задоволення. Протягом століть філософи й митці намагаються поширювати правду і красу серед простого люду; вони накладають за це

головою, зате правда і краса з притаманною їм незруйновною життєвою силою долають усі перепони.

Митець, звичайно, дитя своєї епохи, та горе йому, коли він водночас — її вихованець або ще й улюбленець. Тож нехай добродійне божество завчасно одірве немовля від материних грудей, вигодує його молоком кращого часу і звелить дожидатися свого повноліття під далеким небом Греції. А змужнівши, хай повертається, немов чужий, до своєї епохи та не для того, щоб вона втішалась його появою, а для того, щоб наче син Агамемнона, нещадно очистити її *. Матеріал, звичайно, він почерпне із сучасності, зате форму шукатиме у благороднішому часі, ба навіть поза всяким часом — в абсолютній незмінній єдності своєї істоти. Тут, з чистого ефіру його демонічної природи, зринає потік краси, не заражений зіпсованістю поколінь і епох, що борсаються десь там внизу в каламутному вирі. Примха може і збезчестити й ушляхетнити його матеріал, проте цнотлива форма непідвладна цим перемінам. Римлянин першого століття уже давно схилився перед своїми імператорами, тим часом статуї все ще стояли непорушно, храми були іще священні для ока, коли з богів глумилися уже давно, і благородний стиль палацу завдавав сорому ганебним вчинкам Нерона й Коммода, хоч і правив їм за покров. Людство втратило свою достойність, але мистецтво врятувало й зберегло її в промовистому камінні; істина продовжує жити в омані, і на підставі копії буде реставрований прообраз. Шляхетне мистецтво пережило благородну природу; виховуючи й збуджуючи, воно передує їй і в натхненні. Перш ніж переможне світло правди проникне в глибини серця, поетична сила перехопить її промені, і сяятимуть вершини Людства, хоч долини будуть ще сповиті вологою ніччю.

Як же уберегтися митцеві од вад своєї епохи, що чатують на нього з усіх боків? Хай зневажає її судження. Хай дивиться вгору на свою гідність і закон, а не вниз — на щастя і потребу. Хай позбудеться як нікчемної зайнятості, що прагне вкарбуватися у скороминущу мить, так і нетерплячої мрійливості, що вимірює жалюгідний витвір часу з позиції безумовного, і полишить розсудкові рідну для нього сферу реальності; сам же хай прагне створити ідеал, поєднавши можливе із необхідним. Хай втілить його в ілюзію і правду, у гру своєї фантазії і серйозність своїх вчинків, в усі чуттєві і духовні форми, а потім хай жбурне його мовчки в безконечний плин часу.

Та не кожен, чия душа зайнялася оцим ідеалом, має творчий спокій і велику терплячість, щоб втілити ідеал у мовчазний камінь чи улити до тверезого слова, а потім довірити надійним рукам часу. Будучи надміру невгамовним, щоб мандрувати в такий спокійний спосіб, божественний творчий порив хапається часто до безпосередньої сучасності і діяльного життя, намагаючись перебудувати безформний зміст морального світу[...] Чисте моральне прагнення скероване на безумовне, для нього часу не існує, і майбутнє править йому за сучасність, якщо із неї воно доконче має розвиватися. Для безмежного розуму напрям є водночас і завершенням, і шлях уже пройдено, як тільки зроблено перший крок.

«Дай світові, що на нього ти діеш, напрям до добра, і спокійний ритм часу принесе розвиток,— відкажу я молодому другові правди й краси, коли він захоче дізнатися од мене, як, незважаючи на загальний опір сучасності, задовольнити благородний потяг свого серця. А напрям цей ти вкажеш йому, якщо, повчаючи, підноситимеш його думки до необхідного й вічного,

а займаючись діяльністю чи творчістю, перетворюватимеш необхідне й вічне на предмет його прагнень. Впаде споруда ілюзій і сваволі, вона мусить упасти, вона впала вже, як тільки ти впевнився, що вона похитнулася; та похитнутися має вона всередині людини, а не лише зовні. В соромливій тиші своєї душі виховуй переможну істину й видобудь її з себе у вигляді краси, щоб не тільки думка схилялася перед нею, а й чуття з любов'ю поривалося до неї. А щоб зразок, якого вона від тебе жадає, не походив од дійсності, то не зважуйся на ризиковане знайомство із реальністю, аж поки не впевнишся, що ідеал супроводить твоє серце. Живи із своїм століттям, та не будь його творінням; роби для своїх сучасників не те, що вони хвалять, а те, що їм потрібно. Не поділяючи з ними їхньої вини, покутуй разом з ними й добровільно впрягайся у ярмо, на яке вони нарікають, але не можуть без нього обійтися. Рішуче й сміливо нехтуючи їхнім щастям, ти доведеш їм, що скорився їхнім стражданням не через свою боягузливість. Прагнучи вплинути на них, уявляй собі їх такими, якими повинні бути, а коли діятимеш за них, уявляй собі їх такими, якими вони є насправді. Їхнього схвалення домагайся через їхню гідність, але їх щастя узгоджуй з їхньою малоцінністю, тоді в першому випадку твоя шляхетність збуджуватиме їхню, в другому — їх негідність не руйнуватиме твою мету. Серйозність твоїх принципів відштовхне їх од тебе, але у грі вони ще миряться із ними; їхній смак цнотливіший од їх серця, саме тут і чатуй на цього полохливого утікача. Не штурмуй даремно їхні правила, не проклинай марно їхні вчинки, свою творчу руку ти можеш випробувати лише на їх неробстві. Очисти їх розваги від сваволі, непристойності й грубості, то вони щезнуть непомітно і з їхніх вчинків, а, врешті, і з думок. Де лише їх уздрі-

єш, оточуй благородними, величними й натхненними формами, обгороди їх звідусіль символами досконалого, аж поки видимість не подолає дійсність, а мистецтво — природу».

ЛИСТ ДЕСЯТИЙ

Отже, ви згодні зі мною і переконались із змісту моїх попередніх листів, що людина може віддалятись од свого покликання двома протилежними шляхами, що наша епоха дійсно блукає двома манівцями і стала в одному випадку жертвою грубості, в другому — знемоги й збоченості. І саме краса повинна врятувати епоху від обох хиб. Яким же чином культура прекрасного має вилікувати від двох недуг і поєднати у собі дві суперечливі якості? Хіба зможе вона в дикунові скувати природу, а у варварові випустити її на волю? Хіба вона здатна водночас напружувати й розслаблювати, а якщо їй не під силу і одне і друге, то чи розумно сподіватися від неї цієї величавої дії — виховання людства?

Правда, ми вже донесхочу начулися про те, що розвинуте почуття краси облагороджує звичаї, отож, нові докази, здається, тут зовсім непотрібні. При цьому посилаються на повсякденний досвід, який засвідчує, що витончений смак майже завжди парується з ясністю розсудку, жвавістю почуття, вільнодумством і навіть гідністю поведінки, а нерозвинутий смак поєднується звичайно з протилежним. Досить упевнено посилаються на приклад найцивілізованішої з усіх античних націй, де почуття краси збіглося водночас із найвищим розвитком, а також на протилежний приклад тих частково диких, частково варварських народів, для котрих нечутливість до прекрасного обернулася грубим або

щонайменше суворим характером. Незважаючи на це, мислячі голови наважуються іноді або заперечувати сам цей факт, або ставити під сумнів законність зроблених із нього висновків. Дикунство, що його закидають неосвіченим народам, видається їм не таким уже й поганим, а витонченість, яку приписують цивілізованим, не дуже-то корисною. Вже в стародавні часи траплялися люди, для яких художня культура не була благодіянням, а тому вони дуже схилялися до того, щоб заборонити мистецтвам уяви вхід до своєї республіки *.

Маю на увазі не тих, котрі гудять грації лише тому, що ті ніколи не були до них прихильні. Хіба вони здатні оцінити достойно тиху працю смаку, що облагородила людину зовні і всередині, і заради суттєвих переваг прекрасної культури не помічати її випадкової шкідливості! Адже єдине мірило вартості для них — турботи про заробіток і відчутність прибутку. Людина без чуття форми зневажає принадність вислову, лагідність манер, делікатність і великодушність поводження, бачачи в цьому підлесливість, удаваність, перебільшення і штучність. Вона не може пробачити улюбленцеві грацій того, що він здатний розвеселити всяку компанію, в професійному середовищі повести усіх до своєї мети, а будучи письменником — позначити своїм духом усе своє століття, тим часом як вона, жертва старанності, неспроможна, незважаючи на всю свою ерудицію, привернути увагу, зрушити камінь з місця. Не маючи змоги перейняти у нього геніальну таємницю особистої принадності, їй не залишається нічого іншого, як тільки ремствувати на збоченість людської природи, для якої видимість дорожча від сутності.

Однак є й авторитетні голоси, котрі не визнають дії прекрасного, почерпнувши з досвіду жахливі аргумен-

ти проти нього. «Ми не заперечуємо,— твердять вони,— що в добрих руках принади краси можуть спонукати до похвальних цілей, проте в поганих руках вони чинять зовсім протилежне, віддаючи свою чарівну для душі силу вадам і неправді,— і це ніскільки не суперечить їх суті. Саме через те, що смак ніколи не зважає на зміст, а тільки на форму, він, врешті-решт, скеровує дух у небезпечному напрямі — до занедбання всякої реальності взагалі і нехтування істиною і моральністю заради привабливих шатів. Втрачається об'єктивна різниця предметів, і тільки видимість визначає їх вартість. Скількох-то обдарованих людей, ведуть вони далі, відриває спокуслива сила краси од серйозної і напруженої діяльності або, в кращому випадку, підмовляє до поверхового ставлення! Скільки-то слабких умів конфліктує з громадським устроєм лише через те, що фантазії поетів забаглося змалювати світ, де все відбувається зовсім інакше, де пристойність не сковує думок і жодне мистецтво не пригнічує природу. А якої небезпечної діалектики понавчалися пристрасті, відколи стали пишатися в зображеннях поетів найяскравішими барвами і в боротьбі з законами та обов'язками здобувати у більшості випадків перемогу! Яку користь має суспільство від того, що краса диктує сьогодні закони поводженню, яким давніше керувала істина, і що зовнішнє враження зумовлює пошану, котра повинна залежати лише від заслуги? Правда, в наш час розквітли всі чесноти, що справляють приємне враження для ока і підвищують нашу вартість для товариства, проте панує розпуста і розповсюджуються пороки, сумісні з красивою оболонкою». Треба дійсно замислитися над тим, що майже в кожну історичну епоху, коли розквітали мистецтва і царював смак, спостерігався занепад людства, і не можна навести жод-

ного прикладу, коли б високий ступінь і загальність естетичної культури поєднувалися в народі з політичною свободою і громадянськими чеснотами, коли б гарні звичаї гармонували з добрими, а чемність поведінки — із щирістю.

Поки Афіни і Спарта обстоювали свою незалежність і закони їх державного устрою грунтувалися на повазі, доти смак був незрілим, мистецтво перебувало в стані дитинства і краса ще й не мріяла про те, щоб заполонити уми. Правда, поезія злетіла вже високо, та лише на крилах генія, котрий, як відомо, дуже близько межує з дикістю і є тим світлом, що найохочіше мерехтить із темряви, тож засвідчує скоріше відсутність, аніж наявність смаку в певну епоху. А коли за Перікла та Александра мистецтва дійшли золотого віку і смак запанував повсюди, то Греція не мала вже ні сили, ні свободи: красномовство викривило істину, мудрість здавалася образливою в устах Сократа, а доброчесність — у житті Фокіона. Ми знаємо, що римлянам довелося спершу знесилитись у громадянських війнах і, витративши мужність на розкіш Сходу, скоритись ігові щасливого тирана, лише тоді мистецтво Греції подолало суворість їх характеру[...]

Проте саме ця енергія характеру, що нею здебільшого ми платимо за естетичну культуру, є найактивнішою пружиною усього великого й прекрасного в людях, брак такої енергії неспроможна компенсувати навіть найбільша перевага. Тож коли мати на увазі лише те, що нам говорить про вплив краси попередній досвід, то у нас справді не буде дуже сильного бажання розвивати почуття, які такою мірою загрожують істинній культурі людини; ми волітимемо, незважаючи на небезпеку жорстокості і черствості, обходитися без ніжної сили краси, ніж заради переваг витонченості

піддатися її впливові, який ослаблює. Та, можливо, досвід не є тим судом, де можна розв'язати подібне питання, і перш ніж надавати значення його свідченню, необхідно позбутися сумніву, що йдеться саме про ту красу, про яку ми говоримо й проти якої скеровані ці приклади. Тут, мабуть, мається на думці інше поняття краси, котре не може виникати з досвіду; адже воно повинно нам довести, чи по праву те, що досвід називає прекрасним, носить таке ім'я.

До цього чистого розумного поняття краси — якщо ми взагалі здатні його сформулювати — треба було б наближатися дорогою абстракції і виводити його з можливості чуттєво-розумної природи, бо ж з реального факту його не черпають, скоріше воно само виправляє і скеровує наше судження відносно кожного дійсного випадку, одне слово, краса мусила б розглядатися як необхідна передумова людськості. Таким чином, нам необхідно піднестися до чистого поняття людськості, а оскільки досвід вказує лише на поодинокі стани поодиноких людей і ніколи не вказує на людськість як таку, то нам доведеться шукати абсолютне і постійне у його індивідуальних і мінливих способах виявлення, намагаючись збагнути необхідні умови людського буття через відкидання всіх випадкових обмежень. Правда, цей трансцендентальний шлях віддаляє на деякий час від кола любих нам явищ і живої присутності речей, змушуючи перебувати на пустому полі абстрактних понять, та нам потрібен тривкий фундамент пізнання, якого б ніщо більше не похитнуло, а хто не насмілиться вийти за межі дійсності, той ніколи не завоює істини.

ЛИСТ ОДИНАДЦЯТИЙ

Хоч як високо піднялася б абстракція, вона дійде до двох кінцевих понять; біля них вона змушена зупинитись і визнати свої межі. Вона розрізняє в людині стале і те, що невпинно змінюється. Перше вона називає особою, друге — станом людини.

Особа і стан — «я» та його визначення,— що їх ми в необхідній істоті мислимо як одне й те саме, є в конечній істоті вічною двоїстістю. Незважаючи на всю сталість особи, її стан змінюється, а попри всю мінливість стану — особа стала. Ми переходимо від спокою до діяльності, від пристрасті до байдужості, від згоди до суперечки, проте ми не змінюємося, і те, що безпосередньо із нас виникає, залишається. Лише в абсолютному суб'єкті всі визначення особи є такими ж сталими, як і вона, бо виникають із неї. Все, чим є божество, існує завдяки своєму власному існуванню; воно, таким чином, вічне, бо вічне і саме божество.

Оскільки в людині, як істоті конечній, особа й стан не тотожні, то стан не може обгрунтуватися особою, а особа — станом; у першому випадку стан мусив би усталитися, в другому — особа мусила б змінитися, отже, в кожному разі ми втратили б особу або конечність. Ми існуємо не через те, що мислимо, прагнемо, відчуваємо, ні, ми мислимо, прагнемо, відчуваємо через те, що існуємо. Ми існуємо, тому що існуємо; ми відчуваємо, мислимо, прагнемо тому, що, окрім нас, ще є й дещо інше.

Словом, особа мусить грунтуватися на власній основі, бо стале не може виникати із можливого; таким чином, ми, по-перше, осягли ідею абсолютного, що спирається на самого себе, буття, тобто свободу. Стан мусить мати підставу; він мусить з чогось виникати, бо

існує не завдяки особі, отже, не є абсолютом; тож, по-друге, ми добули умову всього залежного буття чи становлення, тобто час. «Час — умова всякого становлення» — тавтологічний вислів, бо означає лише те, що «мінливість — умова всяких змін».

Особа, що виявляє себе у вічно сталому «я», і тільки в ньому, не може поставати чи починатися в часі, бо, навпаки, час мусить розпочатися в ній, оскільки мінливість має грунтуватися на сталості. Щось мусить змінюватися, якщо мінливість повинна існувати взагалі; отже, те щось не може само по собі бути мінливістю. Коли ми говоримо: квітка розцвітає і в'яне, ми робимо квітку сталістю у цій зміні, ми неначе робимо її особою, в якій і виявляються ті обидва стани. Те, що людина спершу виникає — не заперечує сказаного, бо людина не тільки особа взагалі, а особа, що перебуває в певному стані. Та всякий стан, всяке визначене буття виникає в часі, тож людина, як явище, мусить також мати свій початок, хоч чисте мислення у ній вічне. Без часу, тобто без виникнення, вона ніколи не стала б певною істотою; її особа існувала б у тенденції, а не в дійсності. Тільки через зміну своїх уявлень стале «я» перетворюється на явище для себе самого.

Матерію дії чи реальність, що її вищий інтелект черпає із самого себе, людина мусить діставати і дістає через сприймання як щось таке, що перебуває поза нею в просторі і таке, що змінюється в ній у часі при сприйманні. Її вічно незмінне «я» супроводить цей змінюваний у ній зміст, і розумна природа домагається, щоб людина, незважаючи на загальну мінливість, постійно залишалася сама собою, щоб усі свої сприйняття перетворювала на досвід, тобто на єдність пізнання, а кожен спосіб свого виявлення в часі — на закон для всіх часів. Її існування зумовлене її мінливістю,

тим часом як вона сама зумовлена своєю незмінністю. Таким чином, людина, коли уявити собі її завершеною, становитиме сталу єдність, яка у хвилях мінливості залишається вічно тією самою.

Хоч нескінченній істоті, божеству, і не властиве становлення, мусимо все ж таки назвати божественною ту тенденцію, котра, будучи невід'ємною ознакою божества, вбачає своє завдання в абсолютному проголошенні повноти буття (дійсності усього можливого) і абсолютній єдності явленого (необхідності усього дійсного). Людина, безсумнівно, містить у своїй особі схильність до божественності; шлях божества — якщо тільки можна назвати шляхом те, що ніколи не приводить до мети,— відкритий людині в її чуттях.

Коли розглядати людську особу як таку і незалежно від усієї чуттєвої матерії, то вона являтиме собою лише здатність до можливого безконечного виявлення; поки людина не споглядає і не відчуває, вона є лише формою і пасивною силою. Коли розглядати її чуттєвість як таку й ізольовано від самодіяльності духу, то з'ясується, що вона здатна лише перетворити дух, який без неї є виключно формою, в матерію, але зовсім неспроможна поєднати його із матерією. Поки людина тільки відчуває, тільки прагне й діє виключно під впливом жадання, вона являє собою світ і не що інше, коли під цим словом розуміти лише безформний зміст часу. Правда, здатність людини перетворюється на діючу силу тільки внаслідок її чуттєвості, проте тільки особа робить її діяльність особистою діяльністю. Аби не бути тільки світом, людина повинна надати матерії форму, а щоб не бути тільки формою, вона мусить реалізувати здатність, що її містить у собі. Вона здійснює форму, створюючи час і протиставляючи тривалості мінливість, а вічній єдності свого «я» — різнома-

нітність світу; вона формує матерію, знімаючи час, обстоюючи тривалість у мінливості і підпорядковуючи різноманітність світу єдності свого «я».

З цього постають дві протилежні вимоги до людини, два основні закони чуттєво-розумної природи. Перша прагне абсолютної реальності: людина повинна перетворювати у світ усе, що становить лише форму, і довести до виявлення всі свої здібності; друга жадає абсолютної формальності: людина повинна знищити у собі все, що становить лише світ і домогтися узгодженості в усій своїй мінливості; іншими словами: вона повинна виявити назовні усю внутрішність і все зовнішнє оформити. Обидва завдання, якщо уявити собі їх у найповнішому виконанні, ведуть назад до поняття божества, з якого я виходив.

ЛИСТ ДВАНАДЦЯТИЙ

До здійснення цього подвійного завдання — реалізувати необхідне у нас, а реальне поза нами підкорити законові необхідності — змушують нас дві протилежні сили, що їх цілком доречно називають спонуками, оскільки вони спонукають нас втілити у життя їхній об'єкт. Перша із цих спонук, котру я назвав би чуттєвою, виходить з фізичного буття людини чи з її чуттєвої природи, намагаючись визначити людині часові межі і перетворити її на матерію; це не означає: дати їй матерію, бо для цього потрібна вільна діяльність особи, котра, сприйнявши матерію, здатна відрізнити її од себе, як певної сталості. Матерією називається тут не що інше, як мінливість чи реальність, котрі виповнюють час; ця спонука, отже, домагається, щоб була мінливість і щоб час мав у собі зміст. Цей стан випов-

неного часу називається відчуттям, і тільки він здатний виявити нам фізичне буття.

Раз усе, що перебуває в часі, настає одне за другим, то існування одного виключає існування всього іншого. Звук, що його видобуваємо з якогось інструменту, є єдино реальним з-поміж звуків, властивих цьому інструментові; коли людина відчуває навколишню дійсність, то безконечна можливість її визначень обмежена цим єдиним видом буття. Отож, там, де діє лише оця спонука, неодмінно з'являється найвище обмеження, і людина в такому стані є лише єдністю величин, виповнених відрізком часу — чи навпаки: вона не існує, оскільки її особа відсутня доти, доки в людині домінує відчуття і вона йде за плином часу [1].

Сфера цієї спонуки простягається настільки, наскільки людина є конечною: тому що форма виявляється тільки в матерії, а абсолютне — тільки через обмеження, то всякий вияв людськості, зрештою, зумовляється чуттєвою спонукою. Та пробуджуючи й розвиваючи людські здатності, вона водночас — єдина перешкода на шляху до довершеності людськості — нерозривними путами прив'язує вона до чуттєвого світу

[1] Мова має для цього стану самозабуття під вливом відчуттів дуже влучний вислів: не тямити себе, тобто перебувати поза своїм «я». І хоч вислів цей вживається лише тоді, коли відчуття переходить в афект і цей стан привертає увагу тим, що триває доволі довго, все ж таки в нестямі перебуває кожен, кого опанувало лише відчуття. Перехід од цього стану до розсудливості теж цілком вірно позначають через «отямитися», тобто повернутися до свого «я», відновити свою особу. Про людину, котра зомліла, не говорять «вона в нестямі», а тільки «вона знепритомніла», тобто втратила своє «я», котрого тим часом у ній немає. Тому той, хто прийшов до пам'яті, опритомнів, знову «повернувся до себе», і вираз цей є прекрасним антонімом до звороту «перебувати поза собою».

дух, що прагне злетіти вгору, й повертає абстракцію з її найсвободнішої подорожі у нескінченність до обмеженої дійсності. Думка, правда, може втекти на мить од чуттєвої спонуки, і сильна воля звитяжно опирається її вимогам, та незабаром пригнічена природа знову входить у свої права, домагаючись реальності буття, змістовності нашого пізнання і доцільності наших вчинків.

Друга спонука, яку можна б назвати спонукою до форми, виходить з абсолютного буття людини чи з її розумної природи, прагнучи звільнити її, зробити гармонійними її різноманітні вияви й відстояти її особу всупереч усій мінливості стану. А оскільки особа як абсолютна і неподільна єдність не може собі суперечити — адже ми завжди залишаємося самими собою,— то спонука, що наполягає на збереженні особи, може домагатися лише того, чого вона і повинна домагатися одвічно; словом, вона вирішує назавжди, коли вирішує тепер, і, наказуючи тепер, наказує назавжди. Вона охоплює, таким чином, усю часову послідовність, тобто усуває час, скасовує мінливість; вона бажає, щоб дійсне було необхідним і вічним, а вічне й необхідне — дійсним, отже, домагається істини й законності[...]

Таким чином, де спонука до форми бере верх і чистий об'єкт діє в нашій істоті, там максимально розширюється буття, там зникають усякі межі, і людина з кількісної одиниці, якою стала через убоге чуття, перетворюється на ідейну одиницю, що охоплює собою ціле царство явищ. Ми не перебуваємо при цій операції у часі, а навпаки: час з усією властивою йому нескінченною послідовністю перебуває в нас. Ми вже не індивіди, а рід; через наше судження висловлюються всі уми, і наша діяльність репрезентує вибір усіх сердець.

ЛИСТ ТРИНАДЦЯТИЙ

Може здатися на перший погляд, що тенденції обох спонук зовсім протилежні: адже одна з них домагається мінливості, а друга — незмінності. Проте обома спонуками повністю вичерпується поняття людськості, і наявність третьої основної спонуки у ролі посередника між ними є, безумовно, немислимим поняттям. Яким же чином відновити єдність людської природи, котру, здається, ця первісна й радикальна протилежність зовсім зруйнувала?

Певна річ, тенденції цих спонук суперечать одна одній, але, зазначаємо, не в одних і тих же об'єктах, а те, що не стрічається одне з одним, не може й зіткнутись. Чуттєва спонука, правда, домагається мінливості, але це не стосується особи і її сфери й не означає, що мають змінюватися основні принципи. Спонука до форми домагається єдності і сталості, але не жадає, щоб разом з особою усталювався і стан, тобто не жадає тотожності відчуттів. Природа, отже, не зробила їх суперечливими, і якщо вони все ж здаються нам такими, то лише внаслідок вільного порушення природних меж: вони самі переплутали свої сфери й почали неправильно розуміти одна одну[1]. Завдання культури

[1] Коли обстоюють первісний, отже, необхідний антагонізм обох спонук, то залишається, звичайно, лише один засіб зберегти єдність людини — безумовне підпорядкування чуттєвої спонуки розумовій. Та з цього може виникнути лише одноманітність, а не гармонія, і людина навіки зостанеться роздвоєною. Певна річ, підпорядкування тут конче потрібне, але воно повинно бути взаємним: бо хоч обмеження і не зможе ніколи обгрунтувати абсолют, тобто свобода ніколи не залежатиме від часу, та безперечним є і те, що абсолют сам по собі не здатен обгрунтувати обмеження, і що стан у часі не може залежати від свободи. Таким чином, обидва принципи підпорядковані один одному й взаємно узгоджені, тобто

полягає в тому, щоб охороняти ці сфери й захищати кордони кожної спонуки, словом, вона має бути однаково справедливою як до одної, так і до другої, обстоюючи не тільки розумову спонуку супроти чуттєвої, а й чуттєву супроти розумової. Її завдання, отже, двояке: вона повинна, по-перше, стерегти чуттєвість від втручань свободи, по-друге, відстоювати особу перед могутністю чуттів. Перше досягається розвитком здатності почуття, а друге — розвитком розуму.

Оскільки світ є протяжністю у часі, мінливістю, то досконалість здатності, що встановлює зв'язок між людиною і світом, полягатиме в максимальній змінності і екстенсивності. Оскільки особа є сталістю у мінливості, то досконалість здатності, що має опиратися змінам, полягатиме в максимальній самостійності та інтенсивності. Чим різнобічніше розвинеться сприйнятливість, чим вона рухливіша і чим більшу поверхню

перебувають у взаємодії: без форми немає матерії, без матерії немає форми. (Це поняття взаємодії, і всю його важливість чудово розтлумачено у Фіхтевих «Основах загального науковчення», Лейпціг, 1794). Ми не знаємо, правда, як стоїть справа з особою в царстві ідей, але нам достеменно відомо, що, не втілившись у матерію, вона неспроможна виявити себе в царстві часу; словом, у цьому царстві матерія має певне значення не тільки залежно від форми, але й поряд з формою і незалежно від неї. Отож, необхідно, щоб почуття не сміло нічого диктувати у сфері розуму, а розум — у сфері почуття. Вже те, що кожному з них присуджується окрема ділянка, виключає одне з другого й встановлює кожному межі, порушення яких може заподіяти їм обом тільки шкоду.

В трансцендентальній філософії, де все зводиться до того, щоб увільнити форму від змісту й оберегти необхідне від усього випадкового, надто легко звикають до трактування матерії як перешкоди, і уявляють чуттєвість, що заважає саме цій операції, в неодмінній суперечності з розумом. Такий погляд ніскільки не відповідає духові Кантової системи, проте він може випливати з її буквального розуміння.

надаватиме явищам, тим більше світу збагне людина, тим більше здібностей розвине у собі; чим більше сили й глибини осягне особа, чим більше свободи матиме розум, тим більше форм утворить вона поза собою. Словом, її культура полягатиме в тому, щоб, по-перше, уможливити сприймальній здатності найрізноманітніші контакти зі світом, а в почуттях розвинути найвищу пасивність; по-друге, здобути для визначальної здатності максимальну незалежність од сприймальної і якомога більше розвинути активність розуму. Коли ці дві якості зіллються, людина поєднає у собі найвищу повноту буття з найвищою самостійністю і свободою і замість того, щоб загубитися в світі, вбере світ з усією безконечністю його явищ у себе й підпорядкує єдності свого розуму.

Людина може обернути це відношення і внаслідок цього подвійно не виконати свого покликання. Інтенсивність, необхідна для діяльної сили, може бути перенесена на страждальну, тоді матеріальна спонука випередить формальну спонуку й сприймальна здатність перетвориться у визначальну. Екстенсивність, на яку претендує сила страждальна, людина може приписати діяльній, якщо формальна спонука поглине матеріальну спонуку й визначальна здатність буде замінена сприймальною. В першому випадку людина ніколи не стане сама собою, в другому — вона ніколи не стане чимось іншим, отож, в обох випадках вона не стане ні одним, ні другим, тобто дорівнюватиме нулю [1].

[1] Негативний вплив надмірної чуттєвості на наше мислення і нашу діяльність легко впадає в очі кожному; та не так легко помітити шкідливий вплив надмірного раціоналізму на наше пізнання і нашу поведінку, хоч спостерігається він не рідше й значення його не менше. Тож дозвольте мені з великої кількості належних сюди випадків пригадати вам лише два, за допомогою

Тож коли чуттєва спонука стає визначальною, коли чуття виконує функцію законодавця, і світ пригнічує особу, то світ перестає бути об'єктом рівно настільки, наскільки зростає його могутність. Коли людина є тільки змістом часу, вона не існує, отже, позбавлена будь-якого змісту. Разом з особою знято також і її стан, бо ж ідеться про співвідносні поняття: мінливість вимагає тривалості, а обмежена реальність — нескінченності. Коли спонука до форми стає сприймальною, тобто коли мислення випереджає почуття, і особа витісняє світ, тоді вона перестає бути самостійною силою і суб'єктом рівно настільки, наскільки посіла місце об'єкта, бо ж тривалість вимагає мінливості, а безумовна реальність — обмеженості. Коли людина є тіль-

яких зможемо висвітлити шкідливість сили мислення і волі, що випереджають споглядання і відчуття.

Одною з найважливіших причин повільного розвитку наших природознавчих наук є, очевидно, загальний і майже непоборний потяг до телеологічних суджень, де, в разі їх конститутивного застосування, визначальна здатність витісняє сприймальну. Яким би активним і різноманітним не було зіткнення природи з нашими органами, ми ніскільки не збагнемо її різноманітності, бо шукаємо в ній лише те, що самі туди вклали, бо не дозволяємо їй рухатися в напрямі до нас, а навпаки: пориваємося нашим нетерплячим і запобігливим розумом до неї. Тож коли протягом століть і з'явиться людина, котра наблизиться до неї із спокійними, цнотливими й одвертими чуттями і тому наштовхнеться на безліч явищ, що їх ми недобачили через нашу упередженість, то нас надзвичайно дивує те, що стільки очей і в такий ясний день не змогли нічого помітити. Цей поквапливий порив до гармонії, коли ще не зібрано всі поодинокі звуки, що з них вона складається, це насильне загарбання силою мислення сфери, котра не належить до її безумовних володінь, і є причиною безплідності стількох мислячих голів, коли йдеться про благо науки, і важко сказати, від чого більше потерпіло поширення наших знань: од чуттєвості, що опирається формі, чи від розуму, що не чекає на зміст.

Так само важко визначити, що більше остудило нашу практичну філантропію: палкість наших пристрастей чи суворість на-

ки формою, вона, по суті, позбавлена форми, і разом зі станом знято й особу. Одним словом, лише оскільки людина самостійна, остільки поза нею існує реальність; оскільки вона є сприйнятливою, остільки в ній наявна реальність, остільки вона є мислячою силою.

Таким чином, обидві спонуки потребують обмеження і, оскільки уявляються енергіями,— розслаблення; перша — щоб не проникала в галузь законодавства, друга — у сферу чуття. Проте розслаблення чуттєвої спонуки не повинно в жодному разі бути наслідком фізичного безсилля і тупості відчуттів, бо це завжди варте тільки зневаги; воно має бути дією свободи, діяльністю особи, котра приборкує чуттєвість моральших принципів, егоїзм наших чуттів чи егоїзм нашого розуму. Щоб стати співчутливою, діяльною і готовою прийти на допомогу людиною, необхідно, щоб почуття злилося з характером, подібно до того як для набуття досвіду необхідно, щоб вразливість чуття збіглася з енергією розсудку. Ми неспроможні бути справедливими, добрими й людяними супроти інших, яким би похвальним правилам не слідували, коли нам бракуватиме здатності вірно й точно вбирати у себе чужу природу, засвоювати чужі ситуації та перевтілюватися в чужі почування. Однак виховання — і те, котре отримуємо, і те, котре набуваємо самі,—заглушує цю здатність такою самою мірою, якою ми намагаємося зламати могутність пристрастей і зміцнити принципами характер. А оскільки дуже важко, незважаючи на всю жвавість почуття, зберегти вірність своїм принципам, вдаються до більш зручного засобу: захищають характер, притуплюючи почуття; адже незрівняно легше жити в мирі з обеззброєним противником, ніж запанувати над хоробрим і невсипущим ворогом. Ця операція зводиться, головним чином, до так званого формування людини, і саме в найкращому розумінні цього слова, означаючи передусім вирізьблювання внутрішньої, а не тільки зовнішньої людини. Сформована отак людина буде, звичайно, забезпеченою від того, щоб стати грубою природою чи здаватися такою, а її принципи правитимуть водночас за панцир супроти всіх природних відчуттів, і людськість не зможе підступити до неї ні зсередини, ні зовні.

ною інтенсивністю і, опанувавши враження, позбавляє їх глибини, щоб замість цього розширити їх поверхню. Характер мусить визначати межі темпераментові, бо чуття можуть поступатися лише духовним силам. Розслаблення формальної спонуки також не сміє бути наслідком духовної неспроможності, млявості думки й волі, бо це тільки принизило б людськість. Їхнім достойним джерелом має бути повнота відчуттів; чуттєвість повинна сама відстоювати свою сферу звитяжною силою і опиратися насильству, яке дух аж надто прагне їй учинити завдяки випереджаючій своїй діяльності. Словом, особа повинна удержувати в належних межах спонуку фізичну, а сприйнятливість чи природа — спонуку до форми.

ЛИСТ ЧОТИРНАДЦЯТИЙ

Дослідження привело нас врешті до поняття такої взаємодії обох спонук, коли функція однієї зумовлює і обмежує функцію іншої і де кожна з них виявляє себе найповніше саме завдяки діяльності другої.

Таке взаємовідношення обох спонук є, правда, чисто розумовою проблемою, яку людина спроможна вирі-

Ми з великою шкодою для себе зловживаємо ідеалом довершеності, коли застосовуємо цей ідеал в усій його суворості при оцінюванні інших людей, а також тоді, коли повинні заступитися за них. Одне призводить до жорстокості і черствості, друге — до мрійливості. Певна річ, ототожнюючи в думці людину дійсну, що домагається нашої допомоги, з людиною ідеальною, котра, можливо, зарадила б собі сама, ми, звичайно, дуже облегшуємо свої громадянські обов'язки. Справді прекрасним характером буде той, в котрому суворість щодо себе з'єднається з лагідністю щодо інших. Однак здебільшого лагідний до інших є лагідним і до себе, а суворий до себе є суворим і до інших; лагідність до себе й суворість до інших робить характер найогиднішим.

шити в усій повноті лише на найвищій стадії свого буття. Це, власне кажучи, ідея її людськості, отже, щось нескінченне, до чого вона наближається поступово у плині часу, хоч і нездатна його досягнути. «Вона не сміє домагатися форми за рахунок реальності і реальності за рахунок форми; хай шукає абсолютне буття через буття визначене, а визначене буття — через нескінченне. Вона повинна протиставити себе світу, бо є особою, і повинна бути особою, бо їй протистоїть світ. Вона повинна відчувати, бо усвідомлює, і повинна усвідомлювати, бо відчуває». Вона доти не пізнає з досвіду, що дійсно відповідає цій ідеї, тобто, що є людиною в повному значенні слова, поки виключає одну із цих обох спонук або задовольняє їх одну по другій: адже поки вона тільки відчуває, її особа чи її абсолютне буття залишається для неї таємницею, а поки вона тільки мислить, їй невідомо про її існування в часі чи про її стан. Лише в тих випадках, коли б вона пізнала одночасно одне й друге, коли б одночасно усвідомила свою свободу й відчула своє буття, коли б одночасно сприйняла себе як матерію й збагнула свою духовність,— у тих випадках і тільки тоді вона дістала б повне уявлення про свою людськість, і предмет, котрий доставив би таке уявлення, правив би їй за символ виконання свого покликання, а отже (оскільки останнє здійсниме лише в усій сукупності часу), і за зображення безконечного.

Припустімо, що випадки такого роду можуть траплятися в досвіді, тоді вони збуджуватимуть в людині нову спонуку, котра, саме через те, що в ній діють спільно обидві інші, протистоятиме кожній із них, якщо розглядати їх окремо, і цілком справедливо вважатиметься новою спонукою. Чуттєва спонука жадає, щоб існувала мінливість, щоб час виповнювався змістом;

спонука до форми домагається скасування часу, усунення всякої мінливості. Таким чином, спонука, в котрій спільно діють обидві інші (дозвольте мені називати цю спонуку, перш ніж я обгрунтую її назву, ігровою), тобто ігрова спонука, була б націлена на те, щоб зняти час в самому часі, щоб погодити становлення із абсолютним буттям, а мінливість — з тотожністю.

Чуттєва спонука прагне визначення, хоче дістати свій об'єкт; спонука до форми сама визнає, хоче створити собі об'єкт; спонука ж ігрова бажатиме отримати об'єкт таким, яким вона створила б його сама, і творитиме його таким, яким його прагне дістати чуття.

Чуттєва спонука позбавляє свій суб'єкт будь-якої самодіяльності і свободи, спонука до форми усуває із свого суб'єкта всяку залежність і всяке страждання. Та скасування свободи є фізичною необхідністю, а усунення страждання — моральною. Тож обидві спонуки поневолюють дух: перша — законами природи, друга — законами розуму. Ігрова спонука, в якій поєднується дія тих обох, поневолюватиме дух одночасно морально й фізично; вона, таким чином, звільнить людину як фізично, так і морально, бо скасує всяку випадковість і всякий примус. Коли ми пристрасно любимо людину, що варта нашої зневаги, ми болісно відчуваємо насильство природи. Коли хтось, що викликає нашу неприязнь, змушує нас ставитися до нього з повагою, ми болісно відчуваємо насильство розуму. Та коли людина має нашу прихильність і водночас здобула нашу повагу, тоді зникає і примус почуття, і примус розуму, і ми починаємо її любити, тобто грати одночасно і нашою симпатією і нашою повагою.

Крім того, оскільки спонука чуттєва приневолює нас фізично, а спонука до форми — морально, то перша полишає напризволяще наш формальний стан,

а друга — матеріальний, тобто все залежатиме од випадковості: чи наше блаженство збіжиться з нашою довершеністю, чи навпаки. Ігрова спонука, отже, в котрій вони обидві діють разом, зробить випадковими одночасно нашу формальну й нашу матеріальну властивість, нашу довершеність і наше блаженство; саме через те, що завдяки їй обидві спонуки стануть випадковими, а разом з необхідністю зникне і випадковість, вона знову скасує випадковість як тут, так і там, і матерії надасть форми, а форму наповнить реальністю. Тією самою мірою, якою ігрова спонука очищає відчуття і афекти від їхнього динамічного впливу, вона узгодить їх з ідеями розуму, і тією самою мірою, якою вона закони розуму звільняє од насильства природи, вона примирить їх з інтересами чуттів.

ЛИСТ П'ЯТНАДЦЯТИЙ

Я дедалі швидше наближаюся до мети, до якої веду вас цією мало привабливою стежкою. Та пройдіть, будь ласка, за мною ще декілька кроків, і тоді перед нами відкриється широкий обрій і радісна перспектива винагородить нас за труднощі подорожі.

Предмет чуттєвої спонуки, виражений загальним поняттям,— це життя в якнайширшому розумінні слова; цим поняттям позначаємо усе матеріальне буття і все те, що безпосередньо сприймається чуттями. Предмет спонуки до форми, виражений загальним поняттям,— це образ у переносному й прямому значенні слова; це поняття охоплює усі формальні властивості речей і всі відношення їх до мислення. Предмет ігрової спонуки, представлений у загальній схемі, міг би називатися живим образом; це поняття служило б для позначення усіх естетичних властивостей

явищ, отже, позначало б усе те, що зветься красою в якнайширшому розумінні слова.

Таке пояснення, якщо воно є ним насправді, не поширює красу на всю сферу живого й не обмежує її рамками лише цієї сфери. Мармурова брила, хоч вона мертва і вічно залишиться такою, може перетворитися на живий образ завдяки архітекторові і скульпторові; людина, хоч вона жива і має образ, ще зовсім не є завдяки цьому живим образом. Спершу потрібно, щоб її образ втілився в життя, а її життя — в образ. Поки ми лише розмірковуємо про її образ, він мертвий і являє собою чисту абстракцію; поки ми тільки відчуваємо її життя, воно позбавлене образу і є тільки враження. Людина стає живим образом лише тоді, коли її форма оживає в нашому відчутті, а її життя формується нашим розсудком, і так буде завжди, коли ми трактуватимемо її як щось прекрасне.

Та вказавши на складові частини, із поєднання яких виникає краса, ми ще жодною мірою не з'ясували її походження. Для цього потрібно самому збагнути це поєднання, котре, як і взагалі кожна взаємодія поміж конечним і нескінченним, все ще залишається недослідженим. Розум виводить з трансцендентальних основ вимогу: між спонукою до форми і матеріальною спонукою повинно існувати щось спільне, тобто ігрова спонука, бо тільки єдність реальності і форми, випадковості і необхідності, страждання і свободи становить передумову завершеного поняття людськості. Будучи розумом, він мусить висувати подібну вимогу, бо за своєю суттю домагається завершеності і відсторонення всяких обмежень, а кожна виключна діяльність однієї чи другої спонуки залишає людську природу недовершеною, узаконює її обмеженість. Отож, як тільки розум скаже: хай буде людськість,— він висуває тим самим

і вимогу: хай буде краса. Досвід зможе нам сповістити, що існує краса, а після його інформації ми знатимемо вже достеменно, чи існує людськість. Проте ні розум, ні досвід не здатні розтлумачити нам, як виникає краса і як стає можливою людськість.

Людина, як відомо, це — ні чиста матерія, ні чистий дух. Тож краса, як вершина людськості, не може бути виключно тільки життям, як стверджували проникливі спостерігачі, дотримуючись надто точно вказівок досвіду, тим більше, що смакові епохи дуже хотілося б її принизити; вона не може бути також виключно тільки образом, як розмірковували умоглядні філософи, котрі занадто віддалилися від досвіду, і митці, що люблять пофілософствувати, бо, інтерпретуючи красу, вони надто зважали на потреби мистецтва [1]; краса — спільний об'єкт обох спонук, тобто об'єкт ігрової спонуки. Слововживання цілком виправдує цей термін, бо віддавна називає грою все те, що не є випадковим як суб'єктивно, так і об'єктивно, проте не містить у собі ні зовнішнього, ні внутрішнього примусу. Оскільки дух, споглядаючи красу, перебуває у щасливій середині між законом і потребою, то, саме завдяки своїй причетності до обох, не боїться насильства ні з одного, ні з другого боку. І матеріальна спонука й спонука до форми надають своїм вимогам важливого значення, бо в процесі

[1] Зі звичайним життям ототожнює красу Берк у своїх «Філософських дослідженнях відносно походження наших понять про піднесене й прекрасне». До простого образу прирівнюють красу, оскільки мені відомо, всі послідовники догматичної системи, котрі коли-небудь ділилися своїми думками з приводу цього предмета: з-поміж митців цієї теми торкається Рафаель Менгс у своїх «Роздумах про смак у живопису», не кажучи вже про інших. У цій галузі, як і в усіх інших, критична філософія відкрила перед нами шлях до співвіднесення досвіду з принципами і спекулятивності з досвідом.

пізнання перша стосується дійсності, друга — необхідності речей, а в процесі діяльності перша скерована на збереження життя, друга — на додержання гідності, словом, увага обох зосереджена на істині й досконалості. Та життя втрачає свою вартість, коли мова заходить про гідність, і обов'язок втрачає силу, як тільки нами оволодів порив; так і дух вільніше й спокійніше сприймає реальність речей, матеріальну істинність, коли остання зустрінеться з формальною істиною, з законом необхідності; його не виснажує більше абстрактне мислення, коли воно супроводиться безпосереднім спогляданням. Таким чином, усе реальне, зіткнувшись з ідеями, позбувається значущості, бо воно стає малим, і все необхідне, зустрівшись з відчуттям, перестає бути серйозним, бо стає легким.

А чи прекрасне — вже давно хотіли зауважити ви — не буде принижене ототожненням зі звичайною грою й зведене до нікчемних предметів, котрі віддавна позначаються цим словом? Чи не суперечить це поняттю розуму та гідності краси, що править все ж за інструмент культури, коли ми обмежуємо її тільки грою, і чи не суперечить це емпіричному поняттю гри, котре здатне існувати і без наявності будь-якого смаку, коли ми обмежуємо її тільки красою?

Що ж тепер називатиметься виключно грою, коли нам відомо, що з-поміж усіх станів людини саме гра й тільки гра робить її досконалою і рівномірно розвиває її двоїсту природу? Те, що ви, згідно із вашою уявою про цю річ, називаєте обмеженням, я, згідно з моєю, опертою на докази, називаю розширенням. Ось чому я сказав би цілком протилежне: людина ставиться серйозно лише до приємного, доброго, досконалого, красою ж вона тільки грає. Певна річ, ми не повинні пригадувати собі тут ігри, що розповсюджені в реаль-

ному житті і спрямовані звичайно лише на вельми матеріальні речі: та в реальному житті ми даремне шукали б і ту красу, про яку тут йдеться. Наявна в дійсності краса цілком відповідає наявній в дійсності ігровій спонуці; проте ідеал краси, що його висуває розум, породжує водночас ідеал ігрової спонуки, на котрий людина повинна орієнтуватися в усіх своїх іграх.

Ми ніколи не помилимося, коли шукатимемо ідеал краси тієї чи іншої людини в тій самій сфері, в якій вона задовольняє свою спонуку до гри. Коли грецькі племена втішаються на Олімпійських грищах безкровними змаганнями, що виявляють силу, швидкість і гнучкість, чи благородним двобоєм талантів, і коли римський народ втішається агонією поваленого гладіатора чи його противника — лева, то вже на підставі цього ми збагнемо, що ідеальні постаті Венери, Юнони, Аполлона слід шукати не в Римі, а в Греції [1]. Та розум заявляє: прекрасне не сміє бути тільки життям чи тільки образом, воно має бути живим образом, тобто красою, адже ж вона диктує людині подвійний закон: абсолютної формальності і абсолютної реальності. Таким чином, розум говорить далі: нехай людина грає красою, бо тільки красою вона й повинна грати.

Бо, скажемо тут раз і назавжди, людина грає тільки тоді, коли є людиною в повному значенні слова, і цілковитою людиною вона стає лише тоді, коли вона грає. Наша теза, яка в цю мить може здатися парадоксаль-

[1] Коли зіставити (не виходячи за рамки сучасного світу) скáчки в Лондоні, бої биків у Мадріді, спектаклі в колишньому Парижі, змагання гондольєрів у Венеції, полювання у Відні і веселу, красиву метушню на римському Корсо, то неважко буде помітити нюанси смаку цих різних народів. Проте народні грища в різних країнах світу набагато різноманітніші, ніж ігри вищих кіл у тих самих країнах, і це дуже легко пояснити.

ною, набуде великого й глибокого значення, коли врешті-решт ми зуміємо застосувати її до найважливіших понять — до обов'язку і долі; на неї, обіцяю вам, спиратиметься вся будова естетичного мистецтва, а також мистецтва життя, котре важить набагато більше. Ця теза, зрештою, незвична лише для науки; в мистецтві та в почутті греків, найголовніших представників мистецтва, вона жила й діяла вже віддавна; вони лише переносили на Олімп те, що мало бути виконане на землі. Керуючись істинністю цього закону, греки прогнали з чола блаженних богів серйозність і діловитість, що карбують зморшками обличчя смертних, а також нікчемну втіху, що вигладжує запалі щоки; вони звільнили вічно вдоволених богів од кайданів будь-яких потреб, обов'язків і турбот і проголосили бездіяльність і байдужість принадною ознакою божественного стану, котрий є не що інше, як більш людяна назва якомога свободнішого й благороднішого буття. В їх високому розумінні, що охоплювало водночас обидва світи, не було ні матеріального примусу законів природи, ні духовного примусу законів моральних; справжня свобода поставала для них тільки з єдності цих обох необхідностей. Натхнені таким духом, вони стерли з лиця свого ідеалу разом зі схильністю і всякі сліди волі, вірніше, зробили їх невпізнаними, зумівши поєднати в надзвичайно ніжній сполуці. Чудове обличчя Юнони Людовізі * не приваблює нас ні принадністю, ні гідністю; тут немає жодної із цих прикмет, бо обидві злилися в одну. І коли жінка-бог домагається нашого поклоніння, то божественна жінка розпалює нашу любов; та, кидаючись самозабутньо в обійми небесної чарівності, ми жахаємося небесної самовдоволеності. Вся постать перебуває в спокої і живе сама в собі, наче цілком ізольоване, позапросторове творіння, що не

поступається і не чинить опору; воно позбавлене сили, котра боролася б із силами, і не виявляє слабкого місця, через котре могла б проникнути тимчасовість. Тож коли перше невідпорно притягує і заполонює, а друге стримує на певній віддалі, ми опиняємося одночасно у стані найвищого спокою і найвищого руху, й тоді постає те чудесне розчулення, що для нього розсудок не може добрати поняття, а мова — назви.

ЛИСТ ШІСТНАДЦЯТИЙ

Ми бачили, як із взаємодії двох протилежних спонук та з поєднання двох протилежних принципів виникає прекрасне, найвищий ідеал котрого, таким чином, необхідно шукати в якнайдосконалішій сполуці і рівновазі реальності та форми. Однак така рівновага залишається вічно лише ідеєю, що її дійсність ніколи повністю осягнути не зможе. В дійсності один елемент завжди переважатиме другий, і найвище, до чого здатний досвід, зводитиметься до вагання між обома принципами, коли перемагає по черзі то реальність, то форма. Отже, краса в ідеї є вічною, неподільною і єдиною, бо може існувати лише одна рівновага; зате краса у досвіді буде завжди двоїстою, бо рівновага під час коливання може порушуватися двояко: або на цей, або на той бік.

В одному з попередніх листів я зазначив — і це з суворою необхідністю випливає з усього нашого дотеперішнього викладу,— що прекрасне здатне на дію, котра водночас розслаблює і напружує: розслаблює — щоб чуттєва спонука й спонука до форми не виходила за свої межі; напружує — щоб обидві спонуки зберегли свою силу. Ці два види дії прекрасного, згідно з ідеєю, повинні, безумовно, зливатися в один. Краса має роз-

слаблювати, напружуючи рівномірно обидві природи, і має напружувати, розслаблюючи рівномірно обидві природи. Це закладено вже в самому понятті взаємодії, завдяки якій обидві частини з необхідністю зумовлюють одна одну, будучи водночас зумовленими одна одною, а краса — їх найчистіший продукт. Та досвід не дає нам прикладів такої досконалої взаємодії: тут завжди, більшою чи меншою мірою, перевага є наслідком недоліку, а недолік — наслідком переваги. Отож те, що в ідеально прекрасному розрізняється лише в уяві, те в емпіричній красі розрізняється у самому бутті. Ідеально прекрасне, хоч і є неподільне ціле, виявляє в різному відношенні як пом'якшуючу, так і напружуючу властивості; досвід також засвідчує нам пом'якшуючу і напружуючу красу. Так воно є і буде завжди там, де безумовне оточене межами часу і де ідеї розуму повинні здійснюватися у людстві. Так уявляє собі доброчесність, істину, блаженство людина, котра розмірковує; натомість людина, котра діє, виявлятиме тільки доброчесні вчинки, сприйматиме тільки істини і втішатиметься тільки блаженними днями. Функція фізичного й морального виховання полягає у тому, щоб добрі звичаї замінити моральністю, знання — пізнанням, а щастя — блаженством; тобто, щоб другі звести до перших, естетичне ж виховання зобов'язане творити із красот красу.

Енергійна краса так само неспроможна оберегти людину від певних залишків дикунства і черствості, як пом'якшуюча нездатна захистити від певного ступеня зніженості і в'ялості. Бо оскільки дія першої покликана напружувати дух у фізичному і моральному відношеннях і збільшувати його пружність, то часто-густо трапляється, що протидія темпераменту й характеру зменшує сприйнятливість до вражень, і чутливіша людя-

ність також зазнає утиску, який спрямований лише проти жорстокої природи, і жорстока природа набирає сили, котра призначена тільки для вільної особи; ось чому в епохи сили й повноти дійсно велике в уяві поєднується з велетенським і дивовижним, а піднесене в поглядах — із неймовірно страхітливими вибухами пристрастей; ось чому в епохи правила й форми, навпаки, природу не тільки приборкують, а й пригнічують, не тільки перевершують, але й кривдять. А тому що дія пом'якшуючої краси покликана облагороджувати дух як у сфері моральній, так і фізичній, то нерідко трапляється, що разом із силою пристрастей вичерпується енергія почуттів і характер втрачає силу, яку повинна була втратити пристрасть; ось чому в так звані витончені епохи ніжність вироджується у зніженість, ясність у банальність, коректність у формальність, ліберальність у сваволю, легкість у легковажність, спокій у байдужість, і найогидніша карикатура найчастіше зустрічається поряд з чудовою людськістю. Таким чином, пом'якшуюча краса необхідна людині, що зазнає насильства матерії чи форми, бо велич і сила торкнулися її скоріше, ніж вона стала сприйнятливою до гармонії і грації. Енергійна краса потрібна людині за умов поблажливості смаку, бо у стані витонченості вона надто легковажно марнотратить сили, що їх успадкувала від стану дикунства.

Тепер, гадаю, ми пояснили й з'ясували суперечність, котру знаходимо звичайно в судженнях людей про вплив краси, а також в оцінці естетичної культури. Ми збагнемо цю суперечність, коли згадаємо, що досвід засвідчує нам двояку красу і що обидві сторони стверджують відносно усього роду те, що кожна з них спроможна довести лише відносно кожного з двох видів. Суперечність зникає, як тільки відрізнимо двояку

потребу людства, котрій відповідає оця двояка краса. Рацію матимуть, імовірно, обидві сторони, коли домовляться, який вид краси і яку форму людськості вони мають на увазі.

Тож продовжуючи своє дослідження, я оберу шлях, котрим сама природа веде людину в естетичному відношенні, і од видів краси піднімуся до її родового поняття. Я досліджу дію пом'якшуючої краси на людину в стані напруження і дію енергійної — на людину в стані розслабленості, щоб, наостанку, скасувати ці два протилежні види краси в єдності ідеально прекрасного, подібно до того, як обидві протилежні форми людськості нейтралізуються в єдності ідеальної людини.

ЛИСТ СІМНАДЦЯТИЙ

Поки йшлося лише про те, щоб вивести загальну ідею краси з поняття людської природи, ми не сміли думати про всякі інші межі останньої, окрім тих, що закладені безпосередньо в її суті і невіддільні од поняття конечності. Не турбуючись про випадкові обмеження, що їх краса зазнає у дійсних проявах, черпатимемо поняття краси безпосередньо з розуму як джерела усього необхідного, і разом з ідеалом людськості дістанемо одночасно й ідеал краси.

А зараз залишимо сферу ідей і вирушимо на арену дійсності, щоб спіткати людину в певному стані, тобто серед обмежень, які не походять від самого її поняття, а виникають із зовнішніх обставин і випадкового користування своєю свободою. Та скільки б обмежень не зазнала в ній ідея людськості, однак уже сам її зміст вказує на те, що загалом можливі лише два протилежні відхилення від неї. Якщо довершеність людини по-

лягає в узгодженій енергії її чуттєвих і духовних сил, то перешкодою на шляху до цієї довершеності може стати лише брак узгодженості або брак енергії. Ще не вислухавши свідчень досвіду, ми вже наперед із самого розуму черпаємо впевненість, що зустрінемо реальну, тобто обмежену людину або в стані напруження, або в стані розслабленості, залежно від того, чи однобічна діяльність поодиноких сил порушує гармонію її істоти, чи єдність її природи грунтується на рівномірному розслабленні її чуттєвих і духовних сил. Ці обидві протилежні границі, як зараз буде доведено, усуваються красою, котра в напруженій людині відновлює гармонію, а в розслабленій — енергію і, таким чином, відповідно до своєї природи, перетворює обмежений стан на абсолютний і робить людину завершеною у собі цілістю.

Як бачимо, краса аж ніяк не заперечує в дійсності того поняття, яким окреслено її в наших абстрактних роздумах; лише тут вона користується набагато меншою свободою, ніж там, де була змога застосовувати її до чистого поняття людськості. Людина, якою її представляє досвід, є для краси уже зіпсованим і протидіючим матеріалом, котрий забирає від неї рівно стільки ідеальної досконалості, скільки додає своєї індивідуальної властивості. Тож в дійсності краса завжди виявлятиметься як особливий і обмежений різновид і ніколи — як чистий рід; у напружених душах вона втрачатиме частку своєї свободи й різноманітності, а в розслаблених — частку своєї цілющої сили; однак тепер, після ближчого знайомства з її справжнім характером, це суперечливе явище уже не збиватиме нас з пантелику. Ми не маємо найменшого наміру приєднуватися до великої юрби критиків і визначати поняття краси на підставі поодиноких свідчень досвіду і покладати на неї відповідальність за недоліки, що

виявляються в людині під її впливом; адже нам відомо, що не вона на людину, а людина на неї переносить недовершеність своєї особи й своєю суб'єктивною обмеженістю постійно перешкоджає їй здобути довершеність, зводячи її абсолютний ідеал до вияву двох обмежених форм.

Пом'якшуюча краса, як уже говорилося, призначена для напруженого духу, а енергійна — для розслабленого. Напруженою, на нашу думку, людина є тоді, коли зазнає насильства як з боку відчуттів, так і з боку понять. Кожне виключне панування однієї із обох її основних спонук є для неї станом примусу й насильства; і свобода постає лише із взаємодії її обох природ. Таким чином, однобічно підпорядкована почуттям чи чуттєво напружена людина розслаблюється і здобуває волю завдяки формі; однобічно скована законами чи духовно напружена людина розслаблюється і здобуває волю завдяки матерії. Щоб впоратися із цим подвійним завданням, пом'якшуюча краса виявлятиметься у двох різних образах. По-перше, вона приборкує дике життя спокійною формою, прокладаючи шлях од відчуттів до думок; по-друге, будучи живим образом, надасть абстрактній формі чуттєвої сили й знову зведе поняття до споглядання, а закон — до почуття. Першу послугу вона робить людині природній, другу — людині культурній. Та оскільки і в одному і в другому випадку вона не зовсім вільно розпоряджається своїм матеріалом і залежна від того, що запропонують їй безформна природа чи протиприродна штучність, то в обох випадках на ній помітні будуть сліди її походження, і вона поглинатиметься то матеріальним життям, то чистою абстрактною формою.

Щоб скласти собі поняття про те, яким чином краса перетворюється на засіб, за допомогою якого усува-

ється це подвійне напруження, необхідно дослідити її народження в надрах людського духу. Тож затримаймося ще на деяку мить у сфері умоглядності, щоб опісля полишити її назавжди і ще упевненішими кроками помандрувати полем досвіду.

ЛИСТ ВІСІМНАДЦЯТИЙ

Краса спонукає чуттєву людину до форми і мислення; духовну людину вона направляє назад до матерії і повертає чуттєвому світові.

З цього можна зробити висновок, що між матерією і формою, між пасивністю і діяльністю повинен бути якийсь проміжний стан, до якого потрапляємо завдяки красі. Такий погляд на красу дійсно складається у більшості людей, як тільки починають розмірковувати про її вплив; це стверджує і всякий досвід. З іншого боку, однак, немає нічого безглуздішого й суперечливішого, ніж подібне поняття, бо відстань між матерією і формою, між пасивністю і діяльністю, між відчуттям і мисленням — нескінченна й ніщо нездатне її подолати. Яким же чином усунути цю суперечність? Краса поєднує обидва протилежні стани відчуття і мислення, проте між ними зовсім відсутній посередник. Перше стверджується досвідом, друге — розумом.

Ось, власне кажучи, та точка, до якої зрештою зводиться уся проблема краси, і якщо нам удасться вирішити це питання задовільно, то разом з цим буде знайдено ту нитку, яка вестиме нас через увесь лабіринт естетики.

Тут ідеться, однак, про дві дуже різні операції, що мають неодмінно підтримувати одна одну в процесі нашого дослідження. Краса, як було сказано, поєднує два стани, що суперечать один одному й ніколи не змо-

жуть зійтися. Із цієї протилежності ми й повинні виходити; мусимо сприйняти її в усій чистоті і суворості і визнати, що обидва стани остаточно розділилися; інакше ми будемо змішувати, замість того, щоб сполучати. По-друге, ми говорили, що краса поєднує два протилежні стани й таким чином усуває протилежність. Та оскільки обидва стани завжди суперечитимуть один одному, то поєднати їх можна лише через скасування. Тож друге наше завдання полягатиме в тому, щоб завершити це поєднання, виконавши його настільки чисто й досконало, щоб обидва стани повністю розчинилися в третьому і щоб на цілості не видно було найменших слідів поділу; інакше ми будемо відокремлювати, замість того, щоб поєднувати. Усі суперечки з приводу поняття краси, які точилися колись у філософському світі і точаться ще понині, зумовлювалися лише тим, що дослідження розпочинали без належного суворого розмежування або ж не доводили його до зовсім чистого єднання. Ті філософи, котрі, розмірковуючи про цей предмет, сліпо йдуть за своїм почуттям, неспроможні збагнути поняття краси, бо в цілісності чуттєвого враження не розрізняють нічого одиночного. Інші, що керуються виключно розсудком, теж ніколи не осягають поняття краси, бо ніколи не бачать в її цілісності нічого, окрім частин, і дух та матерія, навіть у їх найповнішому злитті, вічно залишаються для них відокремленими. Перші бояться скасувати красу динамічно, тобто як діючу силу, коли доводиться розмежовувати те, що, однак, поєднане у почутті; другі бояться скасувати красу логічно, тобто як поняття, коли доводиться поєднувати те, що розмежоване розсудком. Перші хотіли б мислити красу так, як вона впливає; другі примушують її діяти так, як собі її уявляють. З істиною, таким чином, розминаються і перші і другі; перші

через те, що своєю обмеженою мислительною здатністю намагаються наслідувати нескінченну природу, а другі через те, що прагнуть обмежити нескінченну природу відповідно до своїх законів мислення. Перші суворим аналізом бояться позбавити красу її свободи, другі — сміливим поєднанням зруйнувати визначеність її поняття. Одні забувають про те, що свобода, з якою у них цілком слушно асоціюється сутність краси,— не беззаконність, а гармонія законів, не сваволя, а найвища внутрішня необхідність; другі не зважають на те, що визначеність, якої вони також слушно домагаються од краси, полягає не у вирізненні певних реальностей, а в безумовному включенні їх усіх, адже краса — не обмеженість, а безконечність. Ми уникнемо підводних каменів, об які розбилися і ті і другі, коли виходитимемо з двох елементів, що на них розсудок поділяє красу, й піднімемося до чистої естетичної єдності в якій краса діє на відчуття і де повністю щезають обидва стани [1].

[1] Уважний читач виснував, мабуть, із нашого порівняння, що естетики-сенсуалісти, які більше покладаються на свідчення відчуття, ніж на судження розуму, віддаляються від істини щодо своїх дій значно менше, ніж їх супротивники, хоч щодо своєї проникливості вони й не можуть зрівнятися з ними; і це відношення існує скрізь між природою і наукою. Природа (чуття) завжди поєднує, розсудок завжди розмежовує, розум знову поєднує; ось чому людина, котра ще не почала філософствувати, ближча до істини, ніж філософ, котрий іще не закінчив свого дослідження. Тож будь-яку філософську систему, якщо тільки її результати суперечать загальному відчуттю, ми без усякої перевірки можемо визнати помилковою; з таким же правом можна підозрювати її і тоді, коли вона за своєю формою і методом збігається із загальним відчуттям. Останнє хай буде втішним для всіх тих письменників, котрі не зводять філософської дедукції до бесіди біля каміну, як цього, здається, хотіли б деякі читачі. А перше хай змусить замовкнути тих, хто прагнув би засновувати нові системи, що суперечили б людському розсудкові.

ЛИСТ ДЕВ'ЯТНАДЦЯТИЙ

[...]Таким чином, ми досягаємо реальності лише через обмеження; утвердження чи дійсного становища — через заперечення або виключення; визначення — тільки через скасування нашої вільної визначності.

Однак лише із виключення ніколи не виникла б реальність, і лише з відчуття ніколи не виникло б уявлення, якби не існувало того, з чого ми виключаємо, якби абсолютна фактична дія духу не співвіднесла заперечення із чимось позитивним і неутвердження не перейшло б у протиставлення; цю духовну дію називаємо судженням або мисленням, а її результат — думкою.

Поки не визначимо в просторі якогось місця, доти простір не існує для нас взагалі; однак без абсолютного простору ми ніколи не визначили б певного місця. Те саме можна сказати й про час. Поки ми не осягли миті, у нас немає часу взагалі; однак без одвічного часу ми ніколи не уявили б собі миті. Таким чином, ціле здобувається через часткове, а безмежне через обмежене, але в той же час часткове осягається тільки через ціле, а обмежене — тільки через безмежне.

Отож, коли заявляють, що прекрасне торує людині шлях од відчуття до мислення, то цього аж ніяк не слід розуміти так, ніби прекрасне виповнює безодню, що відділяє відчуття од мислення, пасивність од діяльності; безодня ця — безконечна, і тільки поява якоїсь нової і самостійної здатності спроможна одиничне перетворити на загальне, а випадкове на необхідне. Думка — безпосередня дія цієї абсолютної здатності, котра, хоч і спонукається до вияву лише чуттями, однак залежить од них у своєму виявленні настільки мало,

що виявляється саме через протиставлення їм. Самостійність, що притаманна її діям, виключає всякий сторонній вплив; краса може сприяти переходу людини від матерії до форми, од відчуттів до законів, від обмеженого буття до абсолютного, але не тим, що допомагає мисленню (бо тут містилася б очевидна суперечність), а лише тим, що дозволяє силам мислення вільно виявляти себе відповідно до своїх власних законів.

Це, однак, дозволяє припускати, що свободу розумових сил можна обмежувати, що, здається, суперечить поняттю самостійної здатності. Адже здатність, котра іззовні не отримує нічого, окрім матеріалу своєї діяльності, може обмежуватися у своїй діяльності лише негативно, лише через втрату матеріалу; і не розуміє природи духу той, хто чуттєвим пристрастям приписує силу, спроможну обмежити свободу душі позитивно. Досвід, правда, аж надто часто нагадує нам про те, що розумова сила зникає рівно настільки, наскільки зростає сила чуттів; та замість того, щоб слабість духу узалежнювати від сили афекту, необхідно перевагу сил афекту пояснити слабістю духу; адже чуття опановують людину лише тоді, коли дух добровільно піддався.

Прагнучи таким тлумаченням відвернути один закид, я, здається, дав привід для іншого, врятувавши самостійність духу лише ціною його єдності. Бо хіба дух спроможний знайти у самому собі одночасний привід як до діяльності, так і до бездіяльності, якщо він не роздвоївся і не став суперечити сам собі?

Тут необхідно нагадати, що перед нами дух конечний, а не безконечний. А конечним духом є той, котрий активізується лише завдяки пасивності, осягає безумовне лише через обмеження, діє і творить лише остільки, оскільки йому доставляють матеріал. Такий

дух поєднує спонуку до форми чи до абсолютного із спонукою до матерії чи до обмеження, що являє собою умову, без котрої він не міг би ні мати ту першу спонуку, ні її задовольнити[...] Між іншим, це співіснування двох основних спонук ніскільки не суперечитиме абсолютній єдності духу, якщо його тільки відрізнятимуть од них. Обидві спонуки, правда, існують і діють у ньому, та сам він не є ні матерією, ні формою, ні чуттєвістю, ні розумом, чого, мабуть, не врахували ті, хто самостійну діяльність людського духу бачить лише там, де його вчинки узгоджуються з розумом, а там, де вони йому суперечать, називає наш дух пасивним.

Кожна з обох спонук, розвинувшись, домагається, за своєю природою і в силу необхідності, задоволення; та саме тому, що обидві є необхідні і в той же час націлені на протилежні об'єкти, цей подвійний примус взаємно скасовується, і воля здобуває необмежену свободу вибору між ними. Отож, воля відноситься до обох спонук як могутність (як підстава дійсності), але жодна із спонук не може сама по собі поводити себе як могутність супроти іншої. Найпозитивніший порив до справедливості, а він притаманний кожному, не стримує насильника від незаконних дій, як і найсильніша спокуса втіхи не схилить мужню людину до порушення своїх принципів. В людині немає іншої могутності, окрім її волі, і лише смерть і втрата свідомості, знищуючи людину, здатні скасувати в ній внутрішню свободу.

Необхідність поза нами визначає наш стан, наше існування у часі через посередництво чуттів, що є цілком мимовільні, і ми змушені страждати так, як вони на нас діють. В такий же спосіб внутрішня необхідність виявляє нашу особу на вимогу чуттів і через протиставлення їм; адже самосвідомість не може залежа-

ти від волі, котра править за її передумову. Цей безпосередній вияв особи — не наша заслуга так само, як її відсутність — не наша вина. Ми домагаємося розуму, тобто абсолютної послідовності й універсальності свідомості лише від того, хто усвідомлює сам себе; до цього він не є людиною, і ми даремно розраховуватимемо на його людськість[...] Уже у віці чуттєвості з'являються неминучі, непідробні й незбагненні поняття істини і права, і ми починаємо звертати увагу на вічне у часі і необхідне в ланцюгу випадковостей, хоч і неспроможні пояснити, звідки воно взялося і як виникло. Так народжуються відчуття і самосвідомість без жодної участі суб'єкта, і виникнення обох відбувається як поза межами нашої волі, так і нашого пізнання.

І коли обидва дійсні, і людина через відчуття набуває досвіду певного існування, а через самосвідомість — досвіду свого абсолютного існування, то разом з їх об'єктами прокинуться також наші обидві основні спонуки. Чуттєва спонука пробуджується разом із досвідом життя (початком індивіда), розумова — із досвідом закону (початком особи), і тільки тепер, коли обидві сповнилися буттям, наша людськість розпочала своє існування. До цього внутрішні процеси відбуваються в людині за законом необхідності; але тепер природа відступає од неї, і вона сама повинна відстоювати людськість, що та заклала й розбудила в ній. Як тільки в людині розпочнуть свою дію обидві протилежні основні спонуки, вони тут же втрачають свою примусовість, і протиставлення двох необхідностей породжує свободу [1].

[1] Щоб запобігти всяким фальшивим тлумаченням, зауважу, що, говорячи про свободу, маю на увазі не ту, котра притаманна людині як інтелектові, і ми не можемо її ні дати, ні відібрати,

ЛИСТ ДВАДЦЯТИЙ

Вже із самого поняття свободи випливає, що подіяти на неї не можна; проте з попереднього неодмінно випливає і те, що свобода — продукт природи (беручи це слово в якнайширшому значенні), а не витвір людини, отож може стимулюватися і гальмуватися також природними засобами. Вона починається лише тоді, коли людина стала завершеною і розвинула свої обидві основні спонуки; словом, поки людина не набула своєї завершеності і одна із її спонук виключена, свободи у неї не буде; її зможе поновити лише те, що повертає людині завершеність.

І справді: як в цілому роді, так і в окремій людині можна визначити момент, коли людина ще не завершена і діє в ній лише одна спонука. Нам відомо, що людина починає безпосереднім життям, щоб закінчити формою, що вона раніше індивід, аніж особа, що її шлях провадить від обмеження до нескінченності. Чуттєва спонука, таким чином, виявляється раніше, ніж розумова, бо відчуття передує свідомості, і в цьому пріорітеті чуттєвої спонуки — ключ до всієї історії людської свободи.

Бо є лише один такий момент, коли спонука до життя, якій іще не протидіє спонука до форми, поводиться як природа і як необхідність: коли чуттєвість є могутністю, бо буття людини ще не почалося; адже в самій людині не може бути іншої могутності, окрім волі. Проте у стані мислення, до якого тепер людина

а ту, що грунтується на її змішаній природі; коли людина взагалі поводиться розумно, вона засвідчує ту першу свободу; коли ж вона в рамках матерії діє розумно, а за законами розуму — матеріально, вона засвідчує ту другу свободу. Останню можна було б розглядати просто як природну можливість першої.

перейде, могутністю стане — на противагу до попереднього — розум, і логічна і моральна необхідність посядуть місце фізичної. Отож, могутність відчуття має бути знищена, перш ніж закон заступить його місце. Тому не досить, аби щось почалося, чого раніше не було; спершу мусить зникнути те, що вже було. Людина нездатна перейти безпосередньо од відчуття до мислення; вона повинна зробити крок назад, бо лише тоді, коли певне визначення скасується, його місце може зайняти протилежне. Щоб обміняти пасивність на самодіяльність, а пасивну визначеність на активну, вона, таким чином, повинна моментально позбутися будь-якої визначеності і пройти через стан простої визначності. Словом, їй необхідно повернутися певною мірою до негативного стану простої невизначеності, в котрій вона перебувала, перш ніж її чуття почали сприймати враження. Той стан був позбавлений, однак, всякого змісту, тож зараз ідеться про те, щоб поєднати однакову невизначеність і однаково необмежену визначність з якнайбільшим змістом, бо безпосередньо із цього стану має постати щось позитивне. Визначеність, що її людина дістала через чуття, повинна зберегтися, аби вона не втратила реальності; та водночас, оскільки ця визначеність є обмеженням, її необхідно скасувати, щоб настала необмежена визначність. Отож, завдання полягає у тому, щоб визначення стану знищити й одночасно зберегти, а це здійсниме тільки через протиставлення йому іншого визначення. Шальки терезів урівноважені, коли порожні; та вони зрівнюються і тоді, коли покласти на них однаковий тягар.

Таким чином, на шляху од відчуття до мислення дух проходить через певний середній настрій, в якому діють водночас розум і чуттєвість; саме тому вони знищують взаємно свою визначальну силу й, протистав-

ляючись, чинять заперечення. Цей середній настрій, в котрому дух не зазнає ні фізичного, ні морального примусу, хоч і діє в обох напрямках, можна б найкраще назвати вільним настроєм, і якщо стан чуттєвої визначеності ми назвемо фізичним, а стан розумової— логічним і моральним, то стан реальної і активної визначності необхідно назвати — естетичним [1].

[1] Читачам, котрі ще не звикли вживати це слово в чистому значенні, бо неуцтво надто часто ним зловживає, необхідно дещо пояснити. Всі речі, які тільки існують у світі явищ, можна уявити собі в чотирьох різних відношеннях. Предмет може безпосередньо відноситися до нашого фізичного стану (наше буття і благополуччя) — це буде його фізична властивість. Він може, далі, відноситися до нашого розсудку й забезпечувати нам пізнання — це буде його логічна властивість. Він може, по-трете, відноситися до нашої волі і розглядатися як предмет вибору розумної істоти — це буде його моральна властивість. Він може, врешті, відноситися до цілості, до різних наших сил, не будучи визначеним об'єктом для жодної зокрема, — це становитиме його естетичну властивість. Людина може робити нам приємність своєю догідливістю; розмова з нею може збуджувати нашу думку; її характер може викликати нашу повагу, і, нарешті, вона може подобатися нам також як певне явище, що його ми тільки спостерігаємо, незалежно від усього іншого й без огляду на який-небудь закон чи якунебудь ціль, котрі могли б правити за критерій її оцінки. В цій останній якості ми оцінюємо людину естетично. Отож, можемо говорити про школу здоров'я, про школу розсудливості, про школу моральності, про школу смаку й краси. Мета останньої полягає в тому, щоб якомога гармонійніше розвинути сукупність наших чуттєвих і духовних сил. Оскільки під впливом фальшивого смаку й хибних міркувань дедалі більше усталюється помилка, що заохочує до змішування поняття свавільного із поняттям естетичного, я хочу ще раз підкреслити (хоч викриття цієї помилки є майже єдиною метою цих листів про естетичне виховання), що дух в естетичному стані діє, безперечно, вільно і найвищою мірою позбавлений будь-якого примусу, проте він аж ніяк не вільний од законів, і естетична свобода відрізняється од логічної необхідності у мисленні і моральної необхідності у волінні лише тим, що закони, якими керується при цьому дух, не усвідомлюються і не здаються примусом, оскільки не викликають найменшого опору.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ ПЕРШИЙ

[...]Коли брати до уваги лише поодинокий результат і не зважати на цілісну здатність і на відсутність всякого особливого визначення в людині, то в естетичному стані вона являтиме собою нуль. Тож необхідно повністю погодитися з тими, хто вважає прекрасне і той настрій, що його воно викликає, зовсім байдужими й безплідними як з огляду на пізнання, так і з огляду на переконання. Вони, безперечно, мають рацію, бо краса не дає окремо нічого ні розсудкові, ні волі, не ставить перед собою ні інтелектуальних, ні моральних цілей, не відкриває жодних істин, не допомагає у виконанні жодних обов'язків, словом, не здатна ні сформувати характер, ні просвітити ум.

Таким чином, естетична культура ніскільки не визначає особисту вартість людини чи її гідність, оскільки вони можуть залежати виключно од естетичної культури, людина осягає лише одне: віднині їй дана природна можливість робити із себе все, що вона захоче, їй повністю повернута свобода бути такою, якою вона повинна бути.

Отож, тепер ми досягли чогось безконечного. Бо як тільки згадаємо, що людина була позбавлена саме цієї свободи внаслідок однобічного примусу природи у відчуванні і внаслідок виключного законодавства розуму у мисленні, то здатність, що її повертає нам естетичний настрій, розглядається нами як найвеличніший дарунок — адже нам подаровано людськість! Певна річ, людина має уже цю людськість у вигляді природної схильності перед кожним визначеним станом, якого вона може набути, та насправді вона втрачає її в кожному визначеному стані, до якого потрапляє; щоб мати змогу перейти до протилежного стану, вона мусить

кожного разу отримувати її заново за допомогою естетичного життя [1].

Тому не тільки поезія, але й філософія має право називати красу нашим другим творцем. Певна річ, вона дарує нам людськість лише як можливість, а все інше залишає на розсуд нашої свободної волі — хай здійснює цю можливість, як тільки бажає,— все ж таки її споріднює дещо із нашим первісним творцем, природою, котра дає нам також лише здатність до людськості, узалежнюючи все інше від визначення нашої власної волі.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ ДРУГИЙ

Тож коли в одному відношенні естетичний настрій духу має зводитися до нуля, а саме тоді, коли зосередимо нашу увагу на поодиноких і визначених діях, то в другому відношенні він повинен розглядатися як стан найвищої реальності, оскільки нас цікавить лише відсутність будь-яких обмежень і сума тих сил, що діють тут у сукупності. Таким чином, мають рацію і ті, хто розглядає естетичний стан як найбільш плодотворний для пізнання і моральності; це цілком справедливо, бо

[1] Правда, окремі характери переходять од почуттів до думок і рішень настільки швидко, що естетичний настрій, котрий вони в цю мить доконче переживають, майже або зовсім не привертає до себе уваги. Такі індивіди не здатні перебувати довго у стані невизначеності і нетерпляче пориваються до результату, що його не знаходять у стані естетичної необмеженості. Зате в інших, кого почуття усієї здатності втішає більше, ніж почуття її окремих дій, естетичний стан поширюється набагато більше. Наскільки перші бояться порожнечі, настільки другі не терплять обмежень. Навряд чи потрібно нагадувати, що перші створені для деталей і другорядних занять, а другі — за умови, що ця здатність поєднується у них із реальністю,— для цілості і великих ролей.

настрій духу, що заключає в собі всю людськість, мусить по необхідності за своєю здатністю охоплювати також її поодинокі вияви; настрій духу, що усуває з усієї людськості всякі обмеження, мусить неодмінно усувати їх і з кожного її поодинокого вияву. Цей настрій, саме через те, що не заступається за жодну поодиноку функцію людськості, протегує, не роблячи різниці, усі її функції, не беручи під особливий захист ні ту, ні другу, бо кожна із них є основою можливості для всіх. Всі інші вправи розвивають дух в якомусь певному відношенні, але зате підпорядковують його і певним межам; тільки естетичне веде до безмежності. Усякий інший стан, до якого б ми не потрапили, вказує нам на попередній і водночас потребує наступного, якому має уступити місце; тільки естетичний становить цілість сам собою, бо поєднує у собі всі умови свого виникнення і своєї тривалості. Лише тут ми почуваємо себе так, ніби звільнилися від часу, і наша людськість виявляє себе такою чистою і цілісною, неначе дія зовнішніх сил не завдала їй найменшої шкоди.

Те, що дає нашим чуттям втіху в безпосередньому відчуванні, відкриває нашу ніжну й рухливу душу назустріч кожному враженню, однак воно тою ж самою мірою робить нас менш здатними до напруження. Те, що напружує наші розумові сили й спонукає до абстрактного мислення, зміцнює наш дух до всякого роду опорів, однак воно тою ж самою мірою робить його черствішим і, активізуючи нашу самодіяльність, позбавляє нас вразливості. Ось чому як одне, так і друге, зрештою, неодмінно призводить до виснаження, бо матерія нездатна обходитися довго без формотворчої сили, а сила — без матерії, що прагне формування. Але, втішаючись справжньою красою, ми однаковою мірою розпоряджаємося в цю мить і нашими пасивни-

ми, і нашими діяльними силами, нам однаково легко переходити тепер від поважних справ до забави, від спокою до руху, від поступливості до опору, від абстрактного мислення до споглядання.

Висока духовна рівновага й свобода в поєднанні із силою і бадьорістю — ось той настрій, що його повинен збуджувати в нас дійсно мистецький твір, і надійнішого пробного каменя справжньої естетичної доброякісності ми не знайдемо. Та коли ж після такої втіхи нас вабить найбільше якийсь один вид діяльності чи сприймання, тим часом як до інших ми і нездатні, і не маємо охоти, то це безсумнівний доказ того, що ми не зазнали чисто естетичної дії; нам байдуже, чим це зумовлено: самим предметом, способом нашого сприймання чи (як майже завжди буває) одночасно обома.

А оскільки в дійсності чисто естетичної дії не буває (адже людина ніколи не позбудеться своєї залежності од сил), то досконалість мистецького твору може полягати лише у більшому наближенні до ідеалу естетичної чистоти, і, незважаючи на всю свободу, до якої він може піднятися, ми завжди сприймаємо його, пройнявшись особливим настроєм і зосередившись у своєрідному напрямі. Чим більш загальний буде настрій і менш обмежений напрям, що їх збуджують у нашому дусі певний рід мистецтв і певні мистецькі твори, тим більшою шляхетністю визначатиметься цей рід і тим більшою досконалістю характеризуватиметься окремий його твір. Можна перевірити це на творах різних мистецтв і на різних творах одного й того ж мистецтва. Гарна музика пожвавлює наші відчуття, гарний вірш активізує нашу уяву, гарна скульптура чи будинок розбуджують розсудок; і хто безпосередньо після високої насолоди музикою запросив би нас до абстрактного мислення, а після високої поетичної втіхи—до помірко-

ваних буденних занять, чи безпосередньо після споглядання гарних малюнків і скульптур захотів би розпалити нашу уяву й вразити наше почуття — той вибрав би для цього дуже неслушний час. Справа в тому, що навіть найбільш змістовна музика за своєю матерією споріднена із чуттями більше, ніж це дозволяється справжньою естетичною свободою; що навіть найбільш вдалий вірш бере участь у свавільній і випадковій грі уяви, як свого медіума, активніше, ніж що допускає внутрішня необхідність дійсно прекрасного; що навіть найчудовіша скульптура, завдяки визначеності свого поняття, межує із поважною наукою — і це, можливо, є найхарактернішою її ознакою. Ця особлива спорідненість, однак, послаблюється з кожним вищим ступенем, що його досягає твір котрогось із цих трьох родів мистецтва, і те, що різні мистецтва щодо їх дії на душу дедалі більш уподібнюються одне одному, не порушуючи при цьому своїх об'єктивних границь, є необхідним і природним наслідком їх завершеності. Музика, піднявшись до свого найвищого благородства, повинна перетворитися на образ і діяти на нас, подібно до творів античності — спокійних і могутніх; мистецтво пластичне, досягши своєї найвищої досконалості, повинно стати музикою і зворушувати нас своєю безпосередньою чуттєвою реальністю; і, врешті, поезія, домігшись свого найбільшого розвитку, повинна, як і мистецтво звуків, огортати нас з усією силою і водночас, подібно до пластики, оточувати нас спокійною ясністю. В цей спосіб і виявляється досконалість стилю кожного мистецтва: усуваючи специфічні рамки мистецтва, стиль, однак, не позбавляє його специфічних переваг, і використовуючи розумно його своєрідність, надає йому більш загального характеру.

Своєю обробкою митець повинен долати не тільки

межі, зумовлені специфічним характером обраного ним роду мистецтва, й ті, що притаманні тому особливому матеріалові, над яким він працює. У насправді гарному творі мистецтва зміст не означає нічого, форма — усе, бо тільки форма діє на людину як цілість, тим часом як зміст діє тільки на окремі сили. Тож дія змісту, незважаючи на всю його піднесеність і всеосяжність, завжди обмежує наш дух, і справжню естетичну свободу можна очікувати лише від форми. Таким чином, справжня мистецька таємниця майстра полягає в тому, що він формою знищує матеріал; мистецтво, що відсторонює матеріал і підкоряє його собі, торжествує набагато більше, коли має справу із величним, вибагливим і спокусливим матеріалом, коли останній самовільно висувається із своєю дією наперед, або коли глядач схильний піддатися дії цього матеріалу. Душа глядача й слухача має залишитися зовсім вільною і непошкодженою і вийти із магічного кола митця такою ж чистою і досконалою, як із рук творця. Найфривольніший предмет необхідно обробити так, щоб ми були спроможні тут же переходити до найповажнішого заняття. А найсерйозніший матеріал необхідно обробити так, щоб ми не втратили здатності тут же обміняти його на найпустотливішу гру. Мистецтва афекту, до яких належить трагедія, не суперечать нашій вимозі: адже, по-перше, це не зовсім вільні мистецтва, бо зобов'язані служити певній (патетичній) меті, по-друге, жоден справжній знавець мистецтва не заперечуватиме, що твори, навіть із цього жанру, є тим досконаліші, чим вони більше щадять свободу духу попри всю бурхливість афекту. Існує прекрасне мистецтво пристрасті, але прекрасне пристрасне мистецтво — явна суперечність, бо неодмінний ефект прекрасного — увільнення од пристрастей. Не менш супе-

речливе також поняття прекрасного повчального (дидактичного) чи виховного (морального) мистецтва, бо ніщо так не суперечить поняттю краси, як намагання сповнити душу певною тенденцією.

Однак твір, що вражає нас лише своїм змістом, ще не завжди позбавлений форми; це свідчить доволі часто про відсутність чуття форми у самого критика. Коли останній надто напружений чи надто млявий, коли в його сприйманні панує тільки розум чи тільки чуття, то навіть у найзавершенішій цілості він бачитиме тільки частини, а в найкрасивішій формі шукатиме тільки матерію. Будучи вразливим лише до грубого елемента, він не здатний втішатися твором доти, доки не знищить його естетичної організації і не розчленує з винятковою дбайливістю все те, що з неосяжною майстерністю заховав митець у гармонії цілого. Його інтерес до певного твору буде чисто моральним або чисто фізичним; він не буде лише естетичним, хоч тільки таким і повинен бути. Подібні читачі втішаються серйозним і патетичним віршем, наче проповіддю, а наївним чи жартівливим — немов п'янким напоєм; і якщо вони втратять смак настільки, що домагатимуться повчальності ще й від трагедії та епопеї — хоча б ішлося тут про саму «Месіаду»,— то можна не сумніватися, що пісні на зразок Анакреонта чи Катулла * справлятимуть на них неприємне враження.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ ТРЕТІЙ

Я знову повертаюсь до мого дослідження, яке залишив лише для того, щоб застосувати висунуті мною тези як до мистецтва-виконавця, так і до критики його творінь.

Перехід від пасивного стану відчування до діяль-

ного стану мислення і воління відбувається, таким чином, через стан естетичної свободи, що виконує функцію посередника, і хоч сам по собі стан оцей не зумовлює ні нашого розуміння, ні наших переконань, тобто людський інтелект і мораль анітрохи від нього не залежні, все ж лише йому одному завдячуємо ми і нашим розумінням, і нашими переконаннями. Одним словом: людина чуттєва може стати розумною тільки тоді, коли спершу зробиться естетичною.

Невже, можливо, запитаєте ви, естетичне посередництво є таким конче необхідним? Невже істина й обов'язок неспроможні проникнути в чуттєву людину самі по собі без сторонньої допомоги? Моя відповідь звучатиме так: не тільки спроможні, але й повинні, без сумніву, черпати свою визначальну силу тільки із самих себе, і в усіх моїх дотеперішніх твердженнях немає і натяку на те, що я обстоюю протилежну думку. Я з усією очевидністю довів, що краса не збагачує ні розсудок, ні волю, що вона непричетна ні до мислення, ні до намірів; вона робить нас тільки здатними до всього, але зовсім і ніколи не диктує нам, як користуватися цією здатністю на практиці. Стороння допомога тут цілком недоречна, і чиста логічна форма, поняття, повинна безпосередньо звертатися до розсудку, а чиста моральна форма, закон — безпосередньо до волі.

Проте я стверджую, що така можливість — тобто, коли для чуттєвої людини взагалі існує одна тільки чиста форма,— зумовлена виключно естетичною настроєністю духу. Істина не є чимось таким, що його ми сприймаємо іззовні, як, приміром, дійсність чи чуттєве буття речей; її створює вільне й самодіяльне мислення, а саме цієї свободи й самодіяльності і бракує чуттєвій людині. Чуттєва людина вже визначена (фізично) і не має жодної вільної визначності: тільки

діставши втрачену визначність заново, вона зможе обміняти визначеність пасивну на визначеність діяльну; а це станеться лише тоді, коли людина позбудеться визначеності пасивної, що її вона мала, або тоді, коли визначеність активна, до якої людина зобов'язана перейти, стала уже її внутрішньою властивістю. Коли б все зводилося тільки до звільнення од пасивної визначеності, то, втративши її, ми втратили б водночас і можливість активної, адже думці потрібне тіло, і форма може втілитися тільки в матеріалі. Тож останній повинен містити її вже в собі, повинен одночасно визначатися і пасивно й активно, тобто повинен стати естетичним.

Завдяки естетичному настроєві, таким чином, самодіяльність розуму починається уже в сфері чуттєвості, і відчуття втрачає свою могутність уже на своїй власній території; фізична людина облагороджується настільки, що духовній залишається тільки розвинутися із першої за законами свободи. Ось чому крок від стану естетичного до логічного й морального (від краси до істини й обов'язку) незрівнянно легший, ніж перехід од фізичного до естетичного (від життя виключно сліпого до форми), що відбувся в минулому. Той перший крок людина здійснює вже завдяки своїй свободі, бо для цього потрібно тільки собою оволодіти, а не себе віддавати, тільки обмежувати, а не розширювати свою природу; людина, настроєна естетично, висловлюватиме загальноприйнятні судження і робитиме загальноприйнятні речі, як тільки їй цього забагнеться. Природа мусить полегшити людині перехід від грубої матерії до краси, бо тепер в ній розпочнеться зовсім нова діяльність, і воля нездатна керувати настроєм, бо він створив саму волю. Щоб людина естетична прямувала до розсудливості і високих думок, досить вказати їй на

важливість причин; щоб домогтися цього ж од людини чуттєвої, необхідно перебудувати спершу її природу. В першому випадку людину робить героєм чи мудрецем нерідко навіть велична ситуація (котра діє на волю у найпряміший спосіб); в другому випадку людина неодмінно має змінити оточення.

Отож, одне із найважливіших завдань культури полягає в тому, щоб підпорядкувати людину формі вже в її суто фізичному житті, і зробити її естетичною настільки, наскільки це залежить від царства краси, бо стан моральний може розвинутися тільки із естетичного, а не фізичного стану. Для того, щоб людина в кожному окремому випадку була здатна ототожнювати своє судження і волю із судженням роду, щоб мала змогу із буття обмеженого переходити до безконечного й підніматися із всякого стану залежності до самостійності і свободи, необхідно подбати про те, щоб вона ні на мить не зоставалася тільки індивідом і не підкорялася тільки законові природи. Для того, щоб бути спроможною і готовою залишити вузьке коло природних цілей і осягнути цілі розумові, вона має підготувати себе для останніх іще в період перебування під владою перших, і вже тоді виконувати своє фізичне покликання з властивою духові свободою, тобто за законами краси.

І вона може так поступити, не впадаючи анітрохи в суперечність зі своєю фізичною метою. Вимоги, що їх ставить до неї природа, стосуються лише того, що вона здійснює, тобто лише змісту її діяльності; однак цілі природи не визначають способу, в який вона це робить, тобто форми її вчинків. Навпаки, вимоги розуму суворо окреслені формою її діяльності. Якщо для її морального покликання надзвичайно важливим є, чи вона чисто моральна й здатна до абсолютної самоді-

яльності, то для її фізичного покликання не має жодного значення те, чи вона чисто фізична й схильна до абсолютної пасивності. Щодо останньої, то все залежить виключно від її сваволі: чи виконає вона своє покликання лише як істота чуттєва і сила природи (тобто така сила, що діє тільки тоді, коли її до цього змушують) чи водночас і як сила абсолютна, як істота розумна, хоч кожному зрозуміло, котрий із цих двох шляхів більше відповідає її гідності. Виконання під впливом чуттєвої спонуки того, до чого закликають людину чисті мотиви обов'язку, принижує і оскверняє її, тим часом як порив до закономірності, до гармонії та необмеженості там, де звичайна людина тільки заспокоює своє законне бажання, надзвичайно облагороджує і піднімає її [1]. Одним словом: у сфері правди і моральності відчуття не сміє втручатися ні до чого;

[1] Це мудре й естетично вільне ставлення до буденної дійсності є, де б ми його не зустріли, ознакою шляхетної душі. Благородним повинно взагалі називатися таке серце, котре має хист перетворювати у безконечне навіть найнікчемніші предмети й найдріб'язковіші заняття, а саме—завдяки своєму ставленню до них. Благородною називається всяка форма, котра накладає печать самостійності на все, що за своєю природою покликане лише служити (є тільки засобом). Шляхетний дух не задовольняється тим, що сам домігся свободи; він дарує її і своєму оточенню, в тому числі і неживій природі. А краса — єдино можливий вираз свободи у світі явищ. Отож, коли домінуючою рисою обличчя чи якогось художнього твору і т. п. є розсудок, то це ніколи не справляє враження благородства, а також краси, бо цим підкреслюється залежність (яку неможливо відмежувати від доцільності), що її необхідно було приховати. Правда, філософ-мораліст навчає, що ми ніколи не зуміємо зробити більше, ніж повинні зробити, і він, безперечно, має рацію, коли розуміє під цим лише відношення дій до морального закону. Що ж до дій, котрі стосуються лише певної мети, то вихід за її межі у сферу надчуттєвого (тут ідеться не про що інше, як про перехід фізичного в естетичне) означатиме водночас вихід і за межі обов'язку, який

зате у сфері блаженства має існувати форма й панувати ігрова спонука.

Таким чином, вже тут, на байдужій ниві фізичного життя, повинно розпочатися і моральне життя людини; вона повинна виявити свою самодіяльність вже у сфері пасивності, а свою розумову свободу — ще у сфері своєї чуттєвості. Вже її нахили мають підпорядковуватися законам її волі; вона повинна, якщо можна так висловитися, перенести війну проти матерії на її власну територію, щоб не боротися із цим жахливим ворогом на священній землі свободи; вона повинна навчитися благородно вимагати, щоб увільнитися од піднесених вимог. Це здійснюється через естетичну культуру, котра законам краси підпорядковує все те, у чому люд-

спроможний засвідчити лише освячення волі, а не освячення самої природи. Ми здатні, таким чином, перевершити обов'язок не морально, а тільки естетично, і такий вчинок називається шляхетним. Дехто ототожнював естетичну надмірність з моральною, а саме через те, що благородство завжди визначається певною надмірністю, оскільки речі, яким потрібна лише вартість матеріальна, мають, крім того, ще й вільну, формальну вартість, поєднуючи притаманну їм внутрішню вартість із зовнішньою, що без неї могли б обійтися; явище шляхетності спокушує декого до того, щоб сваволю й випадковість привносити навіть у мораль, хоч такі спроби руйнують її остаточно.

Від поведінки благородної необхідно відрізняти піднесену. Перша не рахується з етичними канонами; друга не йде за її прикладом, проте ми цінуємо її набагато більше, ніж першу. А цінуємо її не тому, що вона перевершує логічну ідею свого об'єкта (морального закону), а тому, що перевершує емпіричне поняття свого суб'єкта (наші знання людської доброти й сили волі). І навпаки: благородну поведінку ми цінуємо не за те, що вона перевищує природу суб'єкта, з якої зобов'язана безперешкодно випливати, а за те, що вона піднімається над природою свого об'єкта (фізичної мети) й переходить до царства духу. В першому випадку, хотілося б сказати, ми захоплюємося перемогою предмета над людиною; в другому — тою легкістю, що нею людина наділяє предмет.

ська сваволя не обмежена ні законами природи, ні законами розуму, і котра відкриває внутрішнє життя уже в тій формі, якої вона надала життю зовнішньому.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ ЧЕТВЕРТИЙ

Словом, можна розрізнити три періоди чи ступені розвитку, що їх неминуче й у певній послідовності доводиться пройти як окремим індивідам, так і цілому родові, якщо вони хочуть виконати покликання в усьому обсязі. Правда, випадкові причини, зумовлені впливом зовнішніх речей чи вільною сваволею людини, можуть продовжувати або скорочувати поодинокі періоди, однак ніхто не може цілком обминути той чи інший період, а характерну для них послідовність не в силі порушити ні природа, ні воля людини. Перебуваючи в стані фізичному, ми підкоряємося тільки могутності природи; ми звільняємося від неї в стані естетичному і підпорядковуємо її собі в стані моральному.

Чим є людина, поки краса не збудить у ній вільну втіху і спокійна форма не втихомирить дикунського життя? Вона вічно одноманітна у своїх цілях, вічно мінлива у своїх судженнях, себелюбна, не усвідомлюючи самої себе, непогамовна, не будучи вільною, рабиня, не скована жодними правилами. В цей період світ для неї — тільки фатум, а не предмет; усе існує для неї остільки, оскільки забезпечує її власне буття; а все, з чого вона не має користі і що не завдає їй шкоди, не існує для неї взагалі. Кожне явище видається їй ізольованим і відокремленим, бо такою вважає вона і себе в нескінченному ланцюгу істот. Її оточення існує для неї лише тому, що так звеліла мить; всяка зміна трактується нею як творіння, якого раніше не було, бо

разом з необхідністю в собі вона втрачає необхідність і поза собою, а саме остання сплітає мінливі образи у велетенську цілість і творить всесвіт, затримуючи на сцені закон, тим часом як індивід зникає. Природа даремно демонструє перед її чуттями свою багатющу різноманітність; вона бачить у цій пишній величі тільки свою здобич, а в її силі й неосяжності — тільки свого ворога. Вона або кидається на предмети, жадібно прагнучи їх захопити, або предмети напирають на неї з руйнівними намірами, і вона з огидою відштовхує їх од себе. В обох випадках її відношення до чуттєвого світу зумовлене безпосереднім дотиком; вона одвічно боїться цього напору і безнастанно страждає од владних потреб; спокій вона знаходить тільки в знесиллі, а межі — тільки у вичерпанні своєї пожадливості.

Груди міцні і могутність титанів
сини й онуки його, очевидно,
успадкували; от тільки чоло їх
бог обкував обручами із криці,
розсудливість, помірність і терплячість
він заховав од дикунів похмурих.
Бажання їх в шаленства обертались,
і все навкруг тремтіло перед ними.

(Гете, «Іфігенія в Тавріді»).

Не усвідомлюючи своєї людської гідності, людина далека від того, щоб поважати її в інших, і, знаючи свою ненаситність, жахається її в кожному подібному до неї створінні. Вона ніколи не бачить у собі інших, тільки себе — в інших, і суспільство дедалі більше замикає її в рамках індивідуальності, замість того, щоб піднімати до розуміння роду. В цьому гнітючому оточенні блукає вона протягом усього свого похмурого життя, поки доброзичлива природа не скине з її затьма-

рених чуттів тягар матерії, поки рефлексія не відокремить її саму од речей і поки, врешті, предмети не відобразяться у дзеркалі її свідомості.

Цього стану грубої природи ми, звичайно, не зможемо констатувати ні в якомусь певному народі, ні в якійсь певній епосі; це тільки ідея, але така, яка в подробицях цілком і повністю збігається з досвідом. Є підстави стверджувати, що людина ніколи не перебувала в цьому тваринному стані, але в той же час вона ніколи не покидала його остаточно. Навіть у найнеобтесаніших суб'єктах виявляємо незаперечні ознаки розумової свободи, тим часом як у найосвіченіших констатуємо нерідко моменти, що нагадують нам про той похмурий стан природи. Така вже своєрідність людини, що в її природі найшляхетніше поєднується з найпідлішим, і якщо її гідність залежить од уміння точно відрізняти одне від одного, то її щастя грунтується на здатності, завдяки якій вона скасовує цю різницю. Культура, яка нашу гідність має узгодити з нашим щастям, повинна, таким чином, дбати про найвищу чистоту обох цих принципів у найміцнішому їх союзі.

Тож перший вияв людського розуму ще не являє собою початку нашої людськості. Остання залежить від нашої свободи, і розум починає з того, що позбавляє нашу чуттєву залежність усяких обмежень; мені здається, що важливість і загальність цього явища ще не з'ясована належним чином. Розум, як нам відомо, виявляє себе в людині тим, що домагається абсолютного (зумовленого самим собою і необхідного), і вимога ця, не знаходячи задоволення в жодному окремому стані фізичного життя людини, змушує її зовсім полишити сферу фізичного і від обмеженої дійсності злетіти до ідей. Та хоч сенс вимоги полягає насправді в тому, щоб звільнити нас од часової залежності і вка-

зати шлях од світу чуттів до світу ідей, однак внаслідок неправильного тлумачення (майже неминучого в нашу епоху поширеної чуттєвості) вимога ця може бути скерована на фізичне життя і вкинути людину до жахливого рабства, замість того, щоб зробити її вільною.

І це справді так. На крилах фантазії покидає людина вузькі рамки сучасності, що в них перебуває лише тваринність, і поривається вперед — до необмеженого майбуття; але в той час як перед її запаморочливою уявою розкривається безконечне, її серце не перестало ще жити поодиноким і слугувати миті. Порив до абсолютного захоплює її зненацька у розквіті тваринності,— а в цьому гнітючому стані всі її прагнення зводяться до матеріального і тимчасового й обмежені виключно її особою; тож згадана вимога спонукує її лише до того, щоб розширювати безмежно свою індивідуальність, замість того, щоб абстрагуватися від неї; замість форми людина домагатиметься невичерпної матерії, замість незмінного — вічної, тривалої змінності і безумовного убезпечення свого тимчасового буття. Та сама спонука, котра, будучи застосованою до мислення й діяльності людини, повела б до істини й моралі, збуджує тепер, будучи співвіднесеною з її пасивністю та відчуттями, лише безмежне бажання й абсолютну потребу. Ось чому перші плоди, що їх збере людина у царстві духу, являтимуть собою турботу й страх; і те і друге породжене розумом, а не чуттєвістю, але розумом, котрий схопив помилково не той предмет і застосовує свій імператив безпосередньо до матерії. Всі безумовні системи евдемонізму — плоди цього дерева, незалежно від того, чи предмет їх роздумів — лише сьогоднішній день, чи все життя, чи навіть ціла вічність, бо повага до них все одно ніскільки від цього не зростає. Безконечна тривалість буття

й благополуччя тільки заради буття й благополуччя — це виключно ідеал хтивості; словом, таку вимогу може висувати лише тваринність, що поривається до абсолютного. Від подібного вияву розуму наша людськість не має найменшої користі, лише втрачає щасливу обмеженість тварини; над останньою вона має тепер лише ту незавидну перевагу, що, пориваючись у далечінь, втрачає владу над сучасністю, хоч саме сучасність вона й шукає в цій безмежній далечині.

Та коли б розум і не помилявся щодо свого об'єкта і не збивався з пантелику в постановці питання, чуттєвість ще довго спонукатиме до неправильної відповіді. Як тільки людина почала користуватись своїм розсудком і пов'язувати навколишні явища залежно від причин і цілей, розум, згідно зі своїм поняттям, став домагатися абсолютного взаємозв'язку і безумовного обгрунтування. Вже сама здатність висувати такі вимоги свідчить про вихід людини за межі чуттєвості, тим часом чуттєвість вдається до такої вимоги для того, щоб повернути втікача назад. Саме в цьому місці людина мала б зовсім розстатися із світом чуттів і злетіти до чистого царства ідей; адже розсудок одвічно перебуватиме в рамках умовного і безустанно засипатиме питаннями, яким ніколи не буде кінця. Та оскільки людина, що про неї тут мова, ще нездатна до такої абстракції, то вона шукатиме в сфері своїх почуттів те, чого не знаходить у колі свого чуттєвого пізнання і чого не шукає ще за його межами, в чистому розумові; і складатиметься враження, що її пошуки недаремні. Правда, чуттєвість не дає їй нічого, що мало б свою причину і встановлювало б свої закони, проте вона зосереджує увагу людини на тому, що не визнає ніяких причин і не рахується з жодним законом. А раз людина не в силі заспокоїти допитливий розсудок

якоюсь остаточною чи внутрішньою причиною, то вона змушує його принаймні замовкнути за допомогою поняття безпричинного і зупиняється в межах сліпої залежності від матерії, бо ще неспроможна збагнути високу необхідність розуму. Оскільки чуттєвість не знає іншої мети, окрім свого зиску, і не підкоряється іншій причині, окрім сліпого випадку, то зиск стає керівником людини в усій її діяльності, а сліпий випадок — повелителем усього світу.

Навіть те найсвятіше, що є в людині,— закон моралі—не може уникнути цієї фальсифікації під час свого першого вияву в чуттєвості. Оскільки він тільки забороняє і не визнає інтересів чуттєвого себелюбства, то людина доти вважає його чимось стороннім, доки голос розуму не стане для неї справжнім «я», а згадане вище себелюбство — чимось стороннім. Отже, людина відчуває тільки, що розум закував її в кайдани, і зовсім не помічає тої безконечної свободи, що її дістала від нього. Не здогадуючись про закладену в ній гідність законодавця, вона відчуває лише утиск і безсильний опір підданого. Оскільки чуттєва спонука в досвіді передує моральній, то вона й започатковує в часі закон необхідності, тобто дає йому позитивне походження, і в силу найнещаснішої з усіх помилок людина робить незмінне й вічне у собі властивістю минущого. Людина не переконує себе в тому, що поняття справедливості і несправедливості — лише законоположення, запроваджені волею, котрі не мають значення самі по собі і не є чимось споконвічним. Як у тлумаченні окремих явищ природи людина виходить за її межі, шукаючи поза нею все те, що знаходиться тільки в її внутрішній закономірності, так і в тлумаченні моральності переступає вона границі розуму і губить свою людськість на тій самій дорозі, на котрій шукає божество. Отож,

не дивно, що релігія, набута ціною відмови од людськості, є гідною такого походження, і закони, котрі не зв'язували людину споконвіку, не розглядаються нею як безумовні й обов'язкові назавжди. Людина має справу з істотою могутньою, а не істотою святою. Тож духом її богошанування буде не благоговіння, що підносить людину в її власних очах, а тільки острах, котрий принижує.

Хоч ці різноманітні відступи людини від ідеалу її покликання і не спостерігаються в одну й ту саму епоху, — адже шлях від бездумності до помилок і від безвілля до зіпсованості волі складається з багатьох етапів,— проте всі ці ступені є супутниками фізичного стану, бо в кожному з них спонука до життя бере гору над спонукою до форми. Як тоді, коли розум іще не прокинувся в людині і фізичне ще панує над нею із сліпою необхідністю, так і тоді, коли розум іще не зовсім очистився від чуття і моральне ще слугує фізичному,— в обох випадках єдиним панівним принципом у ній буде принцип матеріальний, і людина — принаймні щодо своєї останньої тенденції — істота чуттєва, з тією лише різницею, що в першому випадку вона нерозумна, а в другому — розумна тварина. Однак вона не повинна бути ні одним, ні другим, а тільки людиною; природа не повинна панувати над нею виключно, і розум не повинен панувати над нею умовно. Обидва законодавства мають існувати цілком незалежно одне від одного і в той же час цілком узгоджено.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ П'ЯТИЙ

Поки людина в своєму першому фізичному стані сприймає чуттєвий світ лише пасивно, поки лише відчуває,— вона залишається органічною часткою світу

і, будучи тільки світом, нездатна уявити собі його як щось окреме. Тільки в стані естетичному, коли людина протиставляє собі світ або споглядає, її особа відокремлюється од нього і перед нею постає світ, бо тепер вона не зливається з ним в єдину цілість [1].

Роздуми (рефлексія) є першим вільним відношенням людини до всесвіту, що її оточує. Якщо хтивість оволодіває своїм предметом безпосередньо, то рефлексія віддаляє свій предмет од себе і, охороняючи його від пристрасті, робить тим самим своєю дійсною і невід'ємною власністю. Необхідність природи, що була неподільним володарем людини у стані простого відчуття, полишає її під час рефлексії; в чуттях негайно настає мир, і зупиняється навіть вічно мінливий час, тоді як розсіяні промені свідомості збігаються докупи, і на минущому фоні відбивається обрис нескінченного—форма. Як тільки в людині спалахує світло, зникає ніч і поза нею; як тільки в ній настає спокій, ущухає буря і в цілому всесвіті, і розбурхані сили природи заспокоюються в оточенні непорушних берегів. Тому не дивно, що прадавні поети розповідають про цю велику подію всередині людини, наче про революцію

[1] Ще раз нагадую, що обидва ці періоди, котрі в ідеї мусять розмежовуватися, змішуються в досвіді один з одним більшою чи меншою мірою. Не слід також припускати, ніби існував такий період, коли людина перебувала виключно у фізичному стані, а потім настав інший період, коли вона повністю звільнилася від нього. Як тільки людина побачить предмет, вона частково звільняється від свого фізичного стану, але, дивлячись на предмет, вона не позбудеться цього стану ніколи, бо бачить його лише остільки, оскільки здатна відчувати. Ті три моменти, на котрі я вказав на початку 24-го листа, становлять, якщо їх розглядати загально, три різні епохи розвитку всього людства, а також цілісного розвитку окремої людини; проте ми можемо констатувати їх і в кожному окремому сприйманні об'єкта, словом, вони являють собою неодмінну умову всякого пізнання, що здійснюється за допомогою чуттів.

в зовнішньому світі, і зображають думку, що долає закони часу, в образі Зевса, котрий руйнує царство Сатурна.

Поки людина тільки відчуває природу, вона є її рабом, а коли вона починає її осмислювати, то негайно перетворюється на її законодавця. Природа, котра доти панувала над нею як сила, стоїть тепер перед очима людини-судді як об'єкт. А те, що вже стало її об'єктом, не має сили над нею, бо, щоб стати об'єктом, воно повинне зазнати насильства з боку людини. Надаючи форму матерії, людина неприступна для її дії поки вона цим займається, бо духові може пошкодити лише те, що позбавляє його свободи, і саме тим він засвідчує свою свободу, що формує безформне. Страх з'являється тільки там, де владарює важка аморфна маса і де між хиткими берегами миготять розпливчасті контури; людина бере гору над всякими жахами природи, як тільки їй вдається перетворити їх на свій об'єкт і надати їм форму. Як перед природою-явищем людина обстоює свою самостійність, так перед природою-могутністю вона обстоює свою гідність і з благородною свободою повстає проти своїх богів. Вони скидають із себе примарні маски, що ними лякали людину в дитинстві, і, ставши її уявленням, вражають її своєю подобою. Божественне чудовисько жителя Близького Сходу, що панує над світом із сліпою силою хижого звіра, набуває в грецькій фантазії привітних обрисів людськості; розпадається царство титанів, і безконечна форма приборкує безконечну силу.

Та поки я шукав лише виходу із світу матеріального і переходу до світу духовного, вільна течія моєї уяви занесла мене до самої середини останнього. Краса, яку ми шукаємо, зосталася вже позаду, ми пропустили її, переходячи від безпосереднього життя до

чистого образу й чистого об'єкта. Такий стрибок невластивий людській природі, і щоб не відстати від неї, мусимо повернутися знову до світу чуттів.

Краса, безперечно,— витвір вільного споглядання, і ми вступаємо з нею в світ ідей, але необхідно підкреслити, що при цьому ми не залишаємо світу чуттів, як це відбувається в процесі пізнання істини. Остання — чистий продукт відособлення від усього матеріального й випадкового, чистий об'єкт, в якому не повинно залишитися ні сліду обмеженості суб'єкта, словом, чиста самодіяльність без найменшої домішки пасивності. Певна річ, зворотний шлях до чуттєвості наявний і при найвищому абстрагуванні, адже думка збуджує внутрішнє відчуття, і уявлення логічної і моральної єдності переходить у почуття чуттєвої гармонії. Проте, втішаючись пізнанням, ми абсолютно чітко відрізняємо нашу уяву від нашого відчуття, розглядаючи останнє лише як випадковість, якої могло б не бути, і це ніскільки не позначилося б ні на пізнанні, ні на істині. Та даремною була б спроба відокремити таке відношення до чуттєвої здатності від уявлення краси, тому-то ще не досить розглядати перше як результат другого, а необхідно уявляти собі водночас одне й друге як наслідок і причину. В нашій насолоді пізнанням ми легко розрізняємо перехід від діяльності до пасивності і цілком виразно помічаємо, що остання з'являється тоді, коли припиняється перша. Натомість, утішаючись красою, ми неспроможні розпізнати цей перехід діяльності в пасивність, і рефлексія зливається тут із почуттям настільки, що нам здається, ніби безпосередньо відчуваємо форму. Таким чином, краса є справді предметом для нас, бо рефлексія являє собою ту умову, завдяки якій ми відчуваємо красу; та водночас вона є станом нашого суб'єкта, бо почуття являє собою ту

умову, завдяки якій ми уявляємо її. Вона є формою, бо ми здатні її спостерігати, але водночас вона є і життям, бо ми спроможні її відчувати. Одним словом: краса — це одночасно наш стан і наша дія.

І саме через те, що вона одночасно одне й друге, ми бачимо в ній незаперечний доказ того, що пасивність ніскільки не виключає діяльності, матеріал — форми, обмеження — безконечності, словом, що неодмінна фізична залежність зовсім не позбавляє людину її моральної свободи. Краса засвідчує це, і я повинен додати, що тільки вона й здатна це нам засвідчити. Бо оскільки під час насолоди істиною чи логічною єдністю відчуття не обов'язково гармонує з думкою, а йде слідом за нею випадково, то остання може підтвердити лише те, що розумна природа веде за собою чуттєву і навпаки, однак не в силі переконати нас у тому, що вони співіснують, взаємно впливають одна на одну, що їх безумовно й необхідно треба поєднати. Більше того: нездатність відчувати, поки думаємо, і думати, поки відчуваємо, засвідчує несумісність обох природ; і аналітики справді не знаходять кращого доказу наявності в людстві чистого розуму, як те, що він необхідний. Оскільки під час насолоди красою чи естетичною свободою матерія справді поєднується і взаємообмінюється з формою, а пасивність — з діяльністю, то цим і підтверджується сумісність обох природ і здійсненність нескінченного в конечному, а отже, і можливість найвеличнішої людськості.

Нас не повинен, таким чином, бентежити перехід від чуттєвої залежності до моральної свободи, оскільки краса довела нам практично, що остання досконало поєднується з першою і що людина, прагнучи виявляти себе як дух, не потребує поривати з матерією. А коли вона вільна вже в товаристві чуттєвості, як це ми

бачимо на прикладі краси, і коли свобода є чимось абсолютним і надчуттєвим, а це неодмінно випливає з її поняття, то вже не слід допитуватися, як саме людина від обмеження піднялася до абсолютного, як у своєму мисленні та волі зуміла протиставити себе чуттєвості, бо це відбулося вже в красі. Одним словом, нас уже не повинно цікавити, як від краси вона переходить до істини, бо можливість останньої вже закладена в першій, а тільки те, як людина торує собі шлях від дійсності буденної до дійсності естетичної, як здійснюється перехід від почуттів суто життєвих до почуття краси.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ ШОСТИЙ

Оскільки свобода, як викладено в попередніх листах, породжується виключно естетичним настроєм духу, не важко зрозуміти, що настрій цей не може виникати із свободи, тобто походити з моральності. Він має бути даром природи; тільки щасливий випадок може порвати окови фізичного стану і дикуна привести до краси.

Зародок краси, однак, не розвиватиметься там, де скупа природа позбавила людину всякої втіхи, а також там, де марнотратна природа звільнила її від будь-яких особистих зусиль, де тупа чуттєвість не відчуває потреби і палка жага не знаходить вдоволення. Вона ніжно броститься не там, де людина-троглодит ховається в печерах і, будучи вічно самотньою, ніколи не знаходить людськості поза собою, і не там, де людина-кочовик вливається до войовничої орди і, будучи вічно лише числом, ніколи не знаходить людськості у собі,— а тільки там, де вона мирно проживає у власній хатині, а переступивши поріг, тут же розмовляє з усім

родом. Чуття і дух, сила сприймальна й сила творча розвиватимуться у щасливій рівновазі, що є душею краси й умовою людськості тільки там, де лагідний ефір готує чуття до найлегшого дотику й енергійне тепло надихає розкішну матерію; де царство сліпої маси повалено вже у мертвому творінні й звитяжна форма ушляхетнює навіть найнижчі натури; де радісні умови і благословенне небо, де тільки діяльність приводить до втіхи і тільки втіха — до діяльності; де із самого життя виникає священний порядок, а із закону порядку розвивається тільки життя; де уява одвічно тікає від дійсності, однак ніколи не втрачає простоти природи.

А що саме сповіщає нам про перехід дикуна до людськості? Історія, скільки б ми її не питали, дає лише одну відповідь: в усіх народів, що позбулися рабства тваринного стану, це виявляється через радість од видимості і через нахил до оздоблювання та гри.

Найбільша глупота і найвищий розсудок засвідчують тут певну спорідненість між собою, бо однаковою мірою домагаються лише реального і зовсім не вразливі до простої видимості. Спокій першої здатна розбурхати тільки безпосередня присутність об'єкта в чуттєвому сприйманні, а другого може заспокоїти лише підтвердження його понять фактами досвіду; одним словом, глупота не в силі піднятися над дійсністю, а розсудок нездатний зупинитися нижче істини. Оскільки ж потреба реальності і прив'язаність до дійсності є лише наслідками нестачі, то байдужість до реальності і зацікавленість видимістю є справжнім розширенням людськості і рішучим кроком до культури. По-перше, це засвідчує зовнішню свободу: бо поки панує необхідність і спонукає потреба, уява міцно прикута до дійсності; її вільна сила розвивається тільки тоді,

коли потреба вдоволена. По-друге, це засвідчує, однак, і внутрішню свободу, бо дозволяє нам побачити силу, котра надає собі руху, незалежно від зовнішніх причин, і має достатню кількість енергії, щоб чинити опір настирливій матерії. Реальність речей — справа самих речей; видимість речей — справа людини, і дух, котрий втішається видимістю, милується вже не тим, що він сприймає, а тим, що він творить.

Певна річ, тут ідеться лише про естетичну видимість, яка відрізняється від дійсності й істини, а не про логічну, яку часто змішують з естетичною і яку, таким чином, полюбляють за те, що вона — видимість, а не за те, що вважають її чимось кращим. Лише перша видимість — гра, тим часом як друга — завжди обман. Переоцінка цієї першої видимості ніколи не заподіє шкоди істині, бо тут зовсім відсутня небезпека підміни, а завадити істині може тільки вона; зневажати її — означає зневажити прекрасне мистецтво взагалі, оскільки видимість становить його суть. Проте розсудок іноді прямує до реальності з такою запопадливістю й нетерпінням, що висловлюється презирливо про всяке мистецтво прекрасної видимості, бо воно, мовляв, є тільки видимістю; однак таке трапляється лише тоді, коли розсудок пригадає собі названу вище спорідненість. Про необхідні межі прекрасної видимості я говоритиму ще окремо.

Сама природа піднімає людину від реальності до видимості, озброївши її двома чуттями, що ведуть до пізнання дійсності виключно за допомогою видимості. Вже зір і слух звільняють чуття від матерії, що справляє враження, і об'єкт, що його ми сприймаємо нашими тваринними чуттями, віддаляється од нас. Те, що бачить око, відрізняється від того, що ми відчуваємо, бо розсудок перестрибує через світло до самих пред-

метів. Предмет дотику — насильство, що його ми зазнаємо; предмет зору й слуху — форма, яку ми творимо. Поки людина — дикун, вона насолоджується тільки через нижчі чуття, що їм чуття видимості лише слугують у цей період. Вона або зовсім не піднімається до бачення, або ж не задовольняється ним. Як тільки зір починає давати їй радість і втіху і побачене набуває для неї самостійної вартості, вона тут же досягає естетичної свободи, і в ній розвивається спонука до гри.

Зразу ж після пробудження ігрової спонуки, що втішається видимістю, з'являється наслідувально-творча спонука, що трактує видимість як щось самостійне. Коли людина розвинулася настільки, що здатна відрізнити видимість од дійсності, а форму — від тіла, вона зуміє також відокремити їх одне від одного; вона зробила це вже тоді, коли навчилася їх розрізняти. Отож, здатність до наслідувального мистецтва з'являється разом із здатністю до форми; потяг до неї грунтується, правда, на зовсім іншій основі, якої тут не потрібно торкатися. Чи розвинеться естетична спонука до мистецтва скоріше, а чи пізніше, залежатиме тільки від ступеня любові, що з нею людина спроможна зосередитися виключно на видимості.

Оскільки всяке дійсне буття походить од природи як чужої сили, а всяка видимість — первісно від людини як суб'єкта, що здатний уявляти, людина користується лише своїм безумовним правом власності, коли відбирає од існуючого його видимість і розпоряджається останньою за власними законами. З необмеженою свободою поєднує людина те, що роз'єднала природа, якщо тільки в думці воно пов'язується одне з одним, і розділяє те, що сполучила природа, якщо тільки розсудок здатен до такого відокремлення. Для неї не

повинно бути тут нічого святого, окрім її власного закону, аби тільки вона зважала на той рубіж, що відмежовує належну їй сферу від буття речей чи сфери природи.

Це людське право панування застосовує вона до мистецтва видимості, і чим суворіше розмежовує людина «моє» і «твоє», чим старанніше відокремлює форму від суті, тим більшою самостійністю наділить вона першу, тим більше не тільки розширить володіння свободи, але й обереже кордони істини, бо людина неспроможна очистити видимість од реальності, не звільнивши водночас і реальність од видимості.

Однак це суверенне право вона має, звичайно, лише в світі видимості, у безплотному царстві уяви й тільки доти, поки сумлінно утримується від того, щоб засвідчувати існування такого царства у сфері теорії, і поки не прагне до того, щоб надавати йому існування у сфері практики. Отож, бачите, що поет однаковою мірою виходить за притаманні йому межі і тоді, коли приписує своєму ідеалові життя, і тоді, коли за допомогою цього ідеалу хоче домогтися певного існування. Бо одне й друге він спроможний здійснити лише тоді, коли, зловживаючи своїм правом поета, вдирається за допомогою ідеалу на ниву досвіду і насмілюється визначати реальне буття простою можливістю, або тоді, коли зрікається свого права поета і дозволяє досвідові проникати в сферу ідеалу, обмежуючи можливість умовами дійсності.

Видимість є естетичною лише остільки, оскільки вона щира (цілком одверто відмовляється од всяких зазіхань на реальність) і самостійна (обходиться без будь-якої допомоги з боку реальності). Коли ж вона фальшива і прикидається реальністю або ж коли нечиста і для своєї дії потребує реальності, тоді вона —

лише нікчемне знаряддя матеріальних цілей і аж ніяк не доводить свободи духу. Зрештою, зовсім не обов'язково, щоб предмет, що у ньому знаходимо прекрасну видимість, був позбавлений реальності, аби тільки наше судження про нього не брало до уваги цієї реальності; бо, зацікавившись нею, воно перестає бути естетичним. Жива жіноча краса подобається нам, звичайно, так само, а навіть трохи більше, ніж однаково досконала, але тільки намальована; та коли перша подобається нам більше, ніж остання, вона приваблює нас уже не як самостійна видимість і не як предмет втіхи для чистого естетичного чуття; останньому й живе має подобатися тільки як явище і дійсне — тільки як ідея; однак для того, щоб відчувати в живому лише чисту видимість, потрібен набагато вищий ступінь естетичної культури, ніж для того, щоб обходитися без життя, спостерігаючи видимість.

Там, де ми в поодинокої людини чи в цілого народу констатуємо щиру й самостійну видимість, там ми можемо припускати наявність і духу, й смаку, а також всякі споріднені з ними досконалості — там ідеал керує дійсним життям, честь торжествує над власністю, думка — над втіхою, мрія про безсмертя — над існуванням. Там найбільше боятимуться голосу громадськості і маслиновий вінок буде почеснішим, ніж пурпурна мантія. До фальшивої і нужденної видимості вдаються тільки безсилля й збоченість, і тому як окремі люди, так і цілі народи засвідчують свою моральну нікчемність і естетичну нездатність, коли «реальність підпирають видимістю або (естетичну) видимість реальністю».

На запитання: «Наскільки допустима видимість у моральному світі?» — можна коротко й стисло відповісти так: настільки, наскільки ця видимість є естетич-

ною, тобто такою видимістю, котра не прагне заступати реальність і не потребує, щоб реальність заступала її. Естетична видимість ніколи не може пошкодити істинній моралі, а де справи стоять інакше, там не важко довести, що видимість не була естетичною. Тільки людина необізнана, приміром, із етикетом поводження, сприйматиме вислови чемності, що становлять загальну форму, як ознаку особистої прихильності і, розчарувавшись, ремствуватиме на нещирість. Але тільки людина, що погано засвоїла етикет поводження, прагнучи бути чемною, кликатиме на допомогу лицемірство і буде лестити під маскою привітності. Першій бракує розуміння видимості як чогось самостійного, і вона здатна підсилити її тільки через правдивість; другій бракує реальності, і вона прагне замінити її видимістю.

Немає нічого звичнішого, як скарги певних тривіальних критиків сучасності з приводу того, що у світі зовсім не стало серйозності і люди нехтують суттю заради видимості. Хоч я й не відчуваю покликання виправдувати нашу епоху супроти цього закиду, однак уже те, що своє звинувачення ці суворі моралісти трактують надто широко, засвідчує з усією переконливістю, що їхні докори адресовані не тільки фальшивій, а й щирій видимості епохи; і навіть їхні застереження на користь краси стосуються більше нужденної, аніж самостійної видимості. Вони нападають не тільки на облудну маску, що приховує істину й насмілюється видавати себе за реальність; вони зляться і на добродійну видимість, що заповнює порожнечу й прикриває убозтво, а водночас і на ідеальну, що облагороджує буденну дійсність. Їхнє суворе почуття істини цілком справедливо ображається на фальшивість звичаїв; шкода тільки, що до цієї фальшивості вони зарахову-

ють і чемність. Їм не подобається, що зовнішня мішура надто часто затемнює справжні чесноти; та їх не менше обурює й те, що видимість вважається необхідною і для чеснот, а принадна форма — для внутрішнього змісту. Вони жалкують за сердечністю, мужністю й щирістю минулих часів, проте бажали б відродити грубість первісних звичаїв, незграбність давніх форм і колишню варварську надмірність. Подібні судження виявляють до самої матерії таку повагу, що принижує людину, котра повинна цінувати матеріальне лише постільки, поскільки воно здатне набувати форму й розширювати царство ідей. Словом, до таких голосів смак епохи може й не прислуховуватися, якщо він тільки в силі встояти перед вироком якоїсь вищої інстанції. Надто суворий суддя краси міг би докорити нам не за те, що ми переоцінюємо естетичну видимість (нам іще дуже далеко до цього), а за те, що досі не збагнули чистої видимості, що недостатньо відокремили буття від явища і таким чином не утвердили навічно їхніх меж. На цей закид ми заслуговуватимемо доти, доки не навчимося втішатися прекрасним у живій природі, не прагнучи ним володіти, поки розпитуватимемо про мету, захоплюючись красою наслідувального мистецтва, поки не визнаємо за уявою її власного безумовного законодавства і не підтвердимо її достойності, виявляючи повагу до її творінь.

ЛИСТ ДВАДЦЯТЬ СЬОМИЙ

Не бійтесь за реальність та істину: їм не загрожуватиме ніщо й тоді, коли високе поняття естетичної видимості, котре я сформулював у попередньому листі, стане загальноприйнятим. Воно не розповсюдиться доти, доки людина не просвітиться настільки, щоб ним

не зловживати; а коли б воно й стало загальноприйнятим, то це тільки завдяки культурі, котра одночасно виключала б усяке зловживання. Поривання до самостійної видимості має своєю передумовою більшу здатність до абстракції, більшу свободу серця, більшу енергію волі, ніж потрібно людині, що обмежується реальністю, і коли вона бажає осягти видимість, вона мусить позбутися реальності. Було б великою помилкою, коли б вона простувала до ідеалу для того, щоб скоротити собі шлях до дійсності. Тож видимість, якою вона постає у нашому трактуванні, не дуже-то загрожує дійсності, зате дійсність набагато більше загрожує видимості. Будучи прикутою до матерії, людина змушує видимість протягом довгого часу слугувати своїм цілям і тільки потім визнає за нею власну особистість у мистецтві ідеалу. Для цього необхідна тотальна революція в усіх способах сприймання, без неї ми неспроможні знайти дорогу до ідеалу. Отож, помітивши сліди вільного, некористолюбного ставлення до видимості, ми можемо зробити висновок, що такий переворот уже відбувся в природі людини і в неї справді започаткувалася людськість. А сліди такі справді зустрічаються вже в перших примітивних спробах прикрашання людського буття, котрі робляться й тоді, коли чуттєвий зміст останнього погіршується через них. Як тільки людина починає віддавати перевагу формі над змістом і важити реальністю заради видимості (яку вона, звичайно, мусить визнати за видимість), то коло її тваринного існування тут же розкривається, і вона виходить на безконечний шлях.

Не задовольняючись тим, що є достатнім для природи і чого домагається потреба, людина прагне надмірності; спочатку, звичайно, йдеться тільки про надмірність матеріалу, щоб приховати від жаги її границі

і забезпечити собі втіху поза межами справжньої потреби; та незабаром її приваблює надмірність у матеріалі, естетичне доповнення, щоб задовольнити також спонуку до форми і поширити насолоду за межі всякої потреби. Готуючи лише запаси для майбутнього вжитку й вже заздалегідь утішаючись ними в уяві, людина хоч і переступає межі теперішнього часу, але неспроможна переступити межі часу взагалі; її втіха збільшилася, але не стала іншою. Та, розширюючи сферу насолоди за рахунок образів і звертаючи увагу на форму предметів, що задовольняють її бажання, людина не тільки збільшує свою насолоду щодо ступеня й обсягу, а й якісно облагороджує її.

Правда, нерозумні істоти дістали від природи більше, ніж їм потрібно; проблиски свободи посіяла вона навіть у темному тваринному житті. Коли лева не мучить голод і жоден хижак не викликає його на двобій, зайва сила сама утворює собі об'єкт: зухвалим ревом сповнює він лунку пустелю, і могутня сила втішається безцільним заняттям. Радість життя спонукає комаху тремтіти в сонячному промені; мелодійний пташиний спів зовсім не схожий на крик хтивості. В усіх цих діях, безперечно, вчувається свобода, але не свобода від потреби взагалі, а тільки від певної, зовнішньої потреби. Тварина працює, коли якась нестача змушує її до діяльності; вона забавляється, коли в ролі спонукальної причини виступає надмір сил, коли повнота життя активізується сама собою. Навіть у неодухотвореній природі помічаємо таке марнотратство сил і таку неясність призначення, що їх у цьому матеріальному сенсі зовсім слушно можна назвати грою. Дерево рясно пароститься, хоч безліч його бруньок гине, не розвинувшись, і простягає до поживи набагато більше коренів, гілок і листків, ніж йому потрібно для збере-

ження своєї особи й свого роду. Живі істоти можуть у радісній забаві розтринькати всю ту зайву надмірність, котру дерево повертає стихійному царству, не використавши й не споживши її. Отож уже в царстві матерії природа дає нам прелюдію безмежного й вже тут частково звільняється від кайданів, що їх вона цілком і повністю позбувається у царстві форми. Царство форми з'являється завдяки натискові потреби чи фізичній важливості і завдяки натискові надмірності чи фізичній грі переходить до гри естетичної, і, перш ніж піднятися над оковами всякої мети у сферу високої і вільної краси, природа наближається до цієї незалежності принаймні здалека, у вільному русі, що є метою й засобом для самого себе.

Як і знаряддя тілесні, уява також має в людині свій вільний рух і свою матеріальну гру, де вона, без усякого відношення до образу, втішається лише своїм самовладдям та розкованістю. Поки до ігор уяви ще зовсім не домішується форма і вся їхня привабливість полягає в невимушеній змінності картин, ігри ці, хоч і притаманні виключно людині, належать все ж лише до її тваринного життя і засвідчують тільки її звільнення од всякого зовнішнього примусу, не даючи поки що підстав для висновку про наявність у ній самостійної творчої сили [1]. Від цієї гри вільного плину ідей, яка

[1] Більшість ігор, що розповсюджені в повсякденному житті, або цілком і повністю грунтуються на цьому почутті вільної змінності ідей, або запозичають од нього свою головну привабливість. І хоч оцей вільний потік образів сам по собі аж ніяк не говорить про вищість природи і йому залюбки ввіряють себе здебільшого найслабкіші душі, саме ця незалежність фантазії від зовнішніх вражень і є, принаймні негативною, умовою її творчої здатності. Лише одірвавшись від дійсності, творча сила спроможна піднятися до ідеалу, і поки уява розпочне свою продуктивну діяльність за власними законами, вона мусить звільнитися від чужих законів

ще зовсім матеріальна і цілком пояснюється законами природи, уява, в пошуках вільної форми, робить, нарешті, стрибок до естетичної гри. Це необхідно назвати стрибком, бо тут вступає у дію абсолютно нова сила; адже тут уперше до вчинків сліпого інстинкту втручається законодавчий дух, що підкоряє свавільне поводження уяви своїй незмінній вічній єдності і вкладає свою самостійність у мінливе і свою безконечність — у чуттєве. Та поки груба природа ще надто могутня і не визнає іншого закону, окрім невтомного бігу від однієї зміни до другої, вона протидіятиме своєю нестримною сваволею необхідності, своїм неспокоєм — сталості, своєю залежністю — самостійності і своєю незадоволеністю — піднесеній простоті. Тож естетичну спонуку до гри ми навряд чи впізнаємо в її перших спробах, бо чуттєва безперервно заважатиме їй своїми норовливими капризами і своєю дикою хтивістю. Ось чому грубий смак накидається передусім на нове й несподіване, строкате, незвичне й химерне, буйне й навальне і уникає найбільше простоти й спокою. Він творить гротескні образи, полюбляє різкі переходи, пишні форми, разючі контрасти, крикливі барви, патетичний спів. Прекрасним у таку епоху вважається лише те, що збуджує такий смак, що дає йому матеріал,— але збуджує до самостійної відсічі, дає матеріал для можливої творчості, бо в противному разі воно не правило б за красу навіть для нього. Словом, з формою його судження сталася дивовижна зміна; він пориваєтся до

у своїй репродуктивній діяльності. Певна річ, від звичайного беззаконня до самостійного внутрішнього законодавства необхідно пройти ще довгий шлях, сюди мусить приєднатися нова сила — здатність до ідей, але тепер ця сила може розвинутися з більшою легкістю, оскільки їй не протидіють чуття, і невизначене, принаймні негативно, межує з безконечним.

цих предметів не тому, що вони завдають йому страждання, а тому, що змушують діяти; вони подобаються йому не через те, що йдуть назустріч потребі, а через те, що задовольняють закон, котрий, хоч поки що ледве чутно, звучить в його грудях.

Та незабаром йому вже замало, що речі втішають його око: він сам хоче подобатися, спочатку, правда, лише тим, що належить йому, а потім — своєю особою. Те, що є його власністю, що він створює, не повинно надалі виявляти послужливості і лякливої форми його мети; і його творіння, окрім мети, з якою воно створене, має одночасно відображати в собі і дотепний розум, котрий його задумав, і ласкаву руку, котра його створила, веселий і вільний дух, котрий його обрав і висунув. Тепер древній германець вишукує для себе більш яскраві звірині шкури, розкішніші оленячі роги, граціозніші чари для вина, а житель Каледонії намагається прикрасити свої торжества найкрасивішими черепашками. Навіть зброя має бути тепер не лише знаряддям жаху, а й предметом задоволення, і майстерно виготовлений пояс хоче привертати до себе увагу так само, як і вбивче лезо меча. Не вдовольняючись тим, що необхідне набуло естетичної надмірності, вільна ігрова спонука, врешті-решт, зовсім позбувається кайданів потреби, і об'єктом прагнень людини стає прекрасне само по собі. Вона прикрашає себе. До кола її потреб потрапляє вільна втіха, і некорисне стає невдовзі найкращою часткою її радощів.

Форма поступово наближається до людини іззовні, проникає в її житло, її начиння, її одяг, аж поки не почне опановувати її саму: спочатку вона перетворює людську зовнішність, а згодом і її нутро. Нескований законом стрибок од радості стає танцем, незграбний рух — принадною й гармонійною мовою жестів; безлад-

ні звуки відчуття розвиваються і починають підпорядковуватися тактові, зливаючись у спів. Якщо троянське військо мчить на поле битви з пронизливим криком, неначе зграя журавлів, то грецьке наближається до свого ворога спокійно й статечною ходою. Там бачимо лише завзяття сліпих сил, тут — перемогу форми й просту велич закону.

Представників різних статей сковує тепер докупи красивіша необхідність, і участь серця допомагає зберігати союз, що постав завдяки капризній і мінливій хтивості. Позбувшись її похмурих кайданів, заспокоєне око охоплює форму, душа розмовляє з душею, і, замість егоїстичного обміну втіхою, з'являється великодушний обмін симпатіями. Хтивість розширюється і піднімається до любові, так само як людськість розчиняється в своєму предметі, і людина нехтує нікчемною перспективою перемоги над чуттями, щоб здобути шляхетнішу перемогу над волею. Потреба подобатися скоряє і могутнього ніжному судові смаку; насолоду він може здобути силоміць, але любов йому мусять подарувати. Цю високу нагороду він може осягнути лише через форму, а не через матерію. Він не сміє впливати на почуття як сила і повинен постати перед розсудком як явище; він повинен надати свободі можливість діяти, бо він прагне їй сподобатися. Як краса розв'язує суперечку різних характерів у її найпростішому й найчистішому зразкові, у вічній протилежності статей, так само розв'язує вона її — чи принаймні поривається до цього — і в безладді суспільства як цілості, і за зразком вільної угоди, що її вона укладає там між силою чоловіка і лагідністю жінки, намагається примирити в моральному світі ніжність із палкістю. Тепер слабкість стає священною, а непогамовна сила — ганебною; несправедливість природи компенсується вели-

кодушністю рицарських звичаїв. Кого неспроможна злякати жодна могутність, того обеззброює чарівний рум'янець соромливості, і сльози долають помсту, яку не могла вситити кров. Навіть зненависть прислухається до ніжного голосу честі, меч переможця щадить роззброєного ворога, і гостинне вогнище палахкотить для чужинця на страхітливому узбережжі, де раніше чигало на нього лише вбивство.

Посеред жахливого царства сил і посеред священного царства законів естетична творча спонука будує непомітно третє, радісне царство гри й видимості, де — звільняє людину від оков усяких стосунків, а також від усього, що зветься примусом як у фізичному, так і в моральному значенні.

Якщо в динамічній правовій державі людина протистоїть людині як певна сила, обмежуючи її діяльність, якщо обов'язкам громадянина в етичній державі протиставляється величність законів, сковуючи його волю, то в колі прекрасного спілкування, в естетичній державі людина для людини тільки образ, об'єкт вільної гри. Дарувати свободу через свободу — ось основний принцип цієї держави.

Динамічна держава створює лише передумови для суспільства, приборкуючи природу природою; етична ж держава робить його (морально) необхідним, підпорядковуючи волю одиниці волі загалу; і тільки держава естетична спроможна створити його насправді, здійснюючи волю цілості через природу окремого індивіда. І хоча вже потреби змушують людину жити в суспільстві і розум закладає в ній основи громадськості, однак лише краса здатна виплекати в ній характер громадянина. Тільки смак сповнює суспільство гармонією, розвиваючи її в індивідах. Усі інші форми уявлення розколюють людину, бо грунтуються виключно або

на чуттєвій, або на духовній частині її істоти; лише уявлення краси перетворює її на цілість, бо для цього необхідна згода обох її природ. Усі інші форми спілкування роз'єднують суспільство, бо стосуються виключно або особистої сприйнятливості окремих громадян, або їх особистої вправності, отже, таких властивостей, котрі відрізняють людину від людини; тільки спілкування через красу згуртовує суспільство, бо спирається на те, що спільне для всіх. Чуттєвими радощами людина втішається лише як індивід, і рід, що міститься в ній, не бере в цьому жодної участі; ось чому наші чуттєві радощі не можуть поширитися і стати загальними, бо наша особа нездатна втілити в собі загал. Радощами пізнання ми насолоджуємося лише як рід, дбайливо усуваючи з нашого судження всякі сліди індивідуальності; ось чому наші розумові радощі ми не в силі зробити загальними, бо нам не вдається усунути сліди індивідуальності із суджень інших людей, як не могли затерти їх і у власному. Тільки красою ми втішаємося одночасно і як особистість, і як рід, тобто як представники роду. Чуттєве благо може ощасливити лише одного, бо грунтується на привласненні, котре завжди супроводиться відокремленням; та й навіть того одного воно ощасливлює лише однобічно, бо індивідуальність не бере в цьому жодної участі. Абсолютне благо може ощасливлювати лише за умов, котрі не можна вважати прийнятними для загалу; адже за істину треба платити зреченням, а в чисту волю вірить тільки чисте серце. Лише краса ощасливлює ввесь світ, і кожна істота, на котру діють її чари, забуває про всі свої обмеження.

Поки править смак і поширюється царство прекрасної видимості, недопустима жодна перевага, жодне єдиновладдя. Це царство простягається вгору, де з бе-

зумовною необхідністю владарює розум і відсутня всяка матерія; воно простягається вниз, де панує природна спонука за допомогою сліпого насильства і ще не виникла форма; та навіть на тих крайніх кордонах смак не випускає з рук виконавчої влади, хоч законодавчу вже забрано від нього. Безоглядна хтивість змушена відмовитися від себелюбства, і приємне, котре, звичайно, приваблює лише чуття, має напнути серпанок принадності й на сферу духовну. Суворий голос необхідності, обов'язок мусять змінити свою докірливу формулу, що виправдовувалася виключно протидією, і вшанувати піддатливу природу благородним довір'ям. Смак виводить пізнання з містерій науки під відкрите небо здорового глузду, перетворюючи власність шкіл у загальне майно всього людського суспільства. Навіть наймогутніший геній мусить зректися своєї верховної влади у належній йому ділянці і з довірливістю спуститися до дитячого розуміння. Грації повинні набути право зв'язувати силу, і упертий лев має скоритися амурові. Зате смак огортає своїм злагідливим покровом фізичну потребу, котра в своєму оголеному вигляді ображає гідність вільної душі, і в приємній ілюзії свободи він приховує від нас ганебну спорідненість із матерією. Навіть раболіпне продажне мистецтво виповзає з пилу, якщо смак окрилить його; дотиком свого чарівного жезла він звільняє від кайданів кріпацтва як живе, так і бездушне. В естетичній державі усе — навіть службове знаряддя — є вільним громадянином і має ті самі права, що й найблагородніша річ, і, розсудок, насильно підпорядковуючи терплячу юрбу своїм цілям, змушений домагатися тут її згоди. Словом, отут, у царстві естетичної видимості, здійснюється ідеал рівності, що його мрійник так радо хотів би реалізувати і на ділі; і коли правда, що хороший тон визріває най-

скоріше й найкраще поблизу трону, то й тут необхідно визнати благодіяння долі, котра, здається, тільки для того часто обмежує людину в дійсності, аби загнати її до світу ідей.

Та чи існує оця держава прекрасної видимості і де її шукати? Потреба такої держави існує в кожній витонченій душі; насправді ж ми знаходимо її, як і чисту церкву і чисту республіку, хіба що в декількох нечисленних добірних колах, де поводженням керує власна прекрасна природа, а не вульгарне наслідування чужих звичаїв, де людина з мужньою простотою і спокійною невинністю проходить крізь найзаплутаніші стосунки, де їй непотрібно, обстоюючи свою свободу, порушувати свободу інших, чи, прагнучи бути приємною, принижувати свою гідність *.

ПРО ПІДНЕСЕНЕ

«Жодна людина не мусить себе примушувати»,— говорить єврей Натан до дервіша, і значення цих слів набагато ширше, ніж ми, можливо, гадаємо. Воля — визначальна риса людини, і сам розум є лише одвічним її законом. Розумно діє вся природа; перевага людини в тому, що вона діє розумно завдяки свідомості й волі. Всі речі «мусять», людина — істота, котра хоче.

Саме тому найбільш недостойно людини — терпіти насильство, бо насильство заперечує її. Той, хто його над нами чинить, ставить під сумнів нашу людськість — не більше й не менше; а той, хто боязливо його зносить, зрікається своєї людськості. Однак домагання абсолютного звільнення від усього, що становить насильство, передбачає істоту, яка має досить сили, щоб убезпечити себе перед будь-якою іншою силою. Коли це домагання притаманне істоті, яка у царстві сили не досягла найвищого ступеня, то внаслідок цього між спонукою й здатністю виникає трагічна суперечність.

У такому становищі перебуває людина. В оточенні незліченних сил, кожна з яких її переважає і над нею панує, вона відповідно до своєї природи претендує на те, щоб не терпіти насильства. За допомогою розсудку, правда, людина штучно збільшує свої природні сили, і, до певної міри, їй справді вдається запанувати фізично над усім фізичним світом. «Від усього,— говорить приповідка,— є засоби, тільки не від смерті».

Однак цей єдиний виняток, якщо він справді є таким у строгому значенні, цілком зруйнував би поняття людини. Вона ніколи не може бути істотою, котра хоче, коли є хоч один випадок, де вона, безумовно, змушена до того, чого їй не хочеться. Цей єдиний страх, зумовлений тим, що людина тільки мусить, але не хоче, супроводитиме її, наче примара, і зробить здобиччю сліпих жахів фантазії — як воно справді трапляється із більшістю людей; її знаменита свобода — абсолютний нуль, коли людина скована хоч в одному пункті. Культура покликана звільнити людину і допомогти їй повністю здійснити своє поняття. Вона повинна, таким чином, зробити її здатною керуватися своєю волею, бо людина являє собою істоту, котра хоче.

А цього можна досягти двома способами. Або реалістичним, коли насильству людина протиставить насильство, коли вона опановує природу як природа; або ідеалістично, коли вона виходить за межі природи і в такий спосіб знищує поняття насильства у відношенні до себе. Те, що помагає їй у першому випадку, називається фізичною культурою. Людина вдосконалює свій розсудок і фізичні сили, щоб перетворити сили природи за їхніми власними законами на знаряддя своєї волі або щоб захиститися від тих їхніх дій, котрими вона неспроможна управляти. Та опанувати сили чи оберегти себе від них можна лише до певної межі, поза якою вони звільняються од влади людини і підпорядковують її своїй.

Отож, людина збулася б своєї свободи, коли б мала здатність лише до культури фізичної. Але вона повинна бути людиною без обмеження, тобто в жодному випадку не терпіти нічого супроти своєї волі. Коли ж вона, таким чином, уже неспроможна протиставити фізичним силам відповідну силу фізичну, то, щоб не

зазнавати насильства, їй не залишається нічого іншого, як цілком скасувати дуже невигідне для неї відношення і знищити насильство, котре в дійсності змушена терпіти, у сфері поняття. А знищити насильство в понятті означає не що інше, як добровільно йому підкоритися. Культура, що робить людину здатною до цього, називається моральною.

Цілком вільною є лише морально розвинена людина, і тільки вона. Така людина або переважає природу як сила, або живе у злагоді з нею. Що б природа їй не чинила, це не буде насильством, бо перш ніж до цього дійде, воно стане вже її власною дією, і динамічна природа ніколи не настигне таку людину, бо та добровільно ухиляється від усього, що досяжне для природи. Цей спосіб думок, що його мораль визначає як поняття покори перед необхідністю, а релігія — як поняття смирення перед божественним промислом, вимагає — для того, щоб стати справою вільного вибору й роздумів — вищої ясності мислення і більшої енергії волі, ніж це звичайно притаманне людині в процесі діяльного життя. На щастя, схильність до моралі наявна не тільки в раціональній природі і може бути розвинена не лише за допомогою розсудку; в чуттєво-розумній, тобто людській, природі констатуємо також естетичну тенденцію до цього, котра може збуджуватися певними чуттєвими предметами й через очищення людських почуттів набувати здатності до ідеального злету душі. Саме про цю ідеалістичну за своїм поняттям і суттю схильність, що її в своєму житті досить ясно виявляє навіть реаліст, який не схвалює [1] її у своїй системі, я й буду зараз говорити.

[1] Як і взагалі немає нічого справді ідеалістичного, чого б у дійсності не виконував несвідомо закінчений реаліст і що він заперечує лише в силу своєї непослідовності.

Правда, вже досить розвиненого почуття краси, щоб звільнити нас певною мірою від природи як сили. Дух, який облагородився настільки, що захоплюється більше формою, аніж матерією, і черпає вільну втіху лише з роздумів про спосіб виявлення речей, ніскільки не прагнучи ними оволодіти, такий дух містить у самому собі внутрішню невід'ємну повноту життя; а оскільки він не потребує привласнювати собі предмети, котрі його оточують, йому також не загрожує небезпека їх утрати. Проте навіть видимість, зрештою, хоче набути тіло, в якому могла би виявитись; і доти, доки існує потреба хоч би тільки гарної видимості, залишається і потреба існування предметів, і, таким чином, наше задоволення залежить ще від природи як сили, що панує над усім буттям. Одна річ — відчувати потребу в гарних і добрих предметах, і зовсім інша — вимагати лише, щоб наявні предмети були гарні й добрі. Останнє може суміщатися з найвищою свободою духу, а перше — ні; ми маємо право вимагати, щоб наявні предмети були гарними й добрими, тим часом як існування краси і добра ми можемо тільки бажати. Такий душевний настрій, якому байдуже, чи існують краса, добро й досконалість, але який з надмірною суворістю вимагає, щоб існуюче було добрим, гарним і досконалим, називається переважно великим і піднесеним, бо містить у собі всю реальність гарного характеру, будучи вільним від його обмежень.

Прикмета добрих і гарних, але неодмінно слабких душ: вони завжди нетерпляче наполягають на здійсненні їхніх моральних ідеалів і боляче переживають зустріч з перешкодами. Такі люди ставлять себе в нікчемну залежність од випадку, і можна завжди з упевненістю провіщати, що вони приділятимуть надто багато уваги матерії в моральних і естетичних справах і не

витримають найвищого випробування характеру й смаку. Морально хибне не повинне бути приводом страждання й болю, бо це завжди свідчить більше про незаспокоєну потребу, ніж про невиконану вимогу. Останню мусить супроводити якийсь бадьоріший афект, що зміцнював би дух, додаючи йому сил, а не сповнював нерішучістю й сумом.

Природа дала нам двох геніїв, що мають товаришувати людині у житті. Один — привітний і чарівний — скорочує своєю веселою грою важку подорож, облегшує кайдани необхідності і провадить нас, жартуючи й розважаючи, аж до небезпечних місць, де нам доводиться поводити себе як чистий дух, позбувшись усього тілесного,— тобто до пізнання істини й виконання обов'язку. Тут він покидає людину, бо його сфера — чуттєвий світ, за межі котрого він неспроможний злетіти на земних крилах. Але тепер наближається другий геній, серйозний і мовчазний, і дужою рукою переносить нас через запаморочливу безодню.

У першому з цих геніїв ми впізнаємо почуття прекрасного, в другому — почуття піднесеного. Краса, правда, є виразом свободи, але не тієї, що піднімає нас над могутністю природи, звільняючи од всякого тілесного впливу, а тієї, котрою ми, як люди, втішаємося в самій природі. Ми почуваємо себе вільними у сфері краси, бо чуттєві спонуки гармонують із законом розуму; ми почуваємо себе вільними у сфері піднесеного, бо чуттєві спонуки не впливають на законодавство розуму, бо дух поводить себе тут так, ніби не підлягає жодним законам, окрім своїх власних.

Почуття піднесеного — змішане почуття. Це сполука страждання, що на своєму найвищому ступені переходить у жах, і радості, що може підніматися до захвату і, не будучи власне втіхою, цінується чуйними людь-

ми набагато більше, ніж усяка насолода. Таке поєднання двох суперечливих відчуттів у одному почутті є незаперечним доказом нашої моральної самостійності. Бо оскільки абсолютно неможливо, щоб один і той самий предмет перебував у двох протилежних відношеннях до нас, то з цього виходить, що ми самі перебуваємо в двох протилежних відношеннях до нього, отже, що у нас мусять поєднуватися дві протилежні природи, які виявляють до цього предмета зовсім протилежні інтереси. Словом, через почуття піднесеного ми дізнаємося, що стан нашого духу не обов'язково відповідає станові наших чуттів, що закони природи не обов'язково є і нашими і що ми маємо в собі самостійне начало, зовсім не залежне від чуттєвих зворушень.

Піднесений предмет буває двох родів. Або ми співвідносимо його з нашою здатністю сприймати і зазнаємо поразки, намагаючись створити собі його образ чи поняття; або ми зіставляємо його з нашою життєвою силою, яка, зіткнувшись з його могутністю, безслідно щезає. Та незважаючи на те, що і в першому, і в другому випадку ми болісно відчуваємо через нього нашу обмеженість, ми все ж не уникаємо його, а навпаки: він нестримно вабить нас до себе. Хіба це було б можливе, коли б межі нашої фантазії збігалися водночас із межами нашого сприйняття? Хіба було б для нас приємне нагадування про всемогутність сил природи, коли б у запас ми не мали чогось такого, що не може стати їхньою здобиччю? Ми втішаємося чуттєвонескінченним, бо здатні мислити те, чого вже не сприймають наші чуття і не розуміє розсудок. Ми захоплюємося жахливим, бо спроможні хотіти того, чим гидують наші інстинкти, і відхиляти те, чого вони домагаються. Нам подобається, коли наша уява зустрічається в царстві явищ із своїм володарем, бо тут, врешті-решт,

одна чуттєва сила тріумфує над іншою чуттєвою силою; однак природа, незважаючи на всю свою безмежність, неспроможна досягти абсолютно великого в нас. Ми радо підпорядковуємо наше благополуччя і наше буття фізичній необхідності, бо саме це нагадує нам, що нашими принципами вона не розпоряджається. Людина — в руках необхідності, але воля людини — в її власних.

Отож, природа застосувала навіть чуттєвий засіб, прагнучи довести, що ми являємо собою щось більше, ніж чуттєвість; вона зуміла скористатися навіть чуттями, щоб підштовхнути нас до відкриття, що ми менше всього є рабами сили відчуттів. І дія оця зовсім не схожа на дію, викликану за допомогою краси, а саме краси реальної, бо в ідеальній красі мусить зникнути навіть піднесене. В прекрасному гармонують розум і чуттєвість, і тільки цією гармонією воно й приваблює нас. Від самої краси ми ніколи не дізналися б, що ми покликані й здатні виявити себе як чистий інтелект. У піднесеному натомість, розум і чуттєвість не узгоджуються, і якраз із суперечності між ними й випливає чарівність, що полонить наш дух. Фізична й моральна природа людини різко відмежовані тут одна від одної, бо саме в таких речах, де перша відчуває свою обмеженість, друга дізнається про свою силу і нескінченно піднімається саме тому, що пригноблює першу.

Припустімо, що якась людина має всі чесноти, поєднання яких створює прекрасну особу. Хай робить їй велику втіху здійснення справедливості, благодійності, поміркованості, наполегливості й вірності; хай усі обов'язки, до виконання яких її спонукають обставини, будуть для неї легкою грою, і хай щастя облегшує їй усяку діяльність, що до неї закликатиме її гуманне серце. Кого не зачарує гарне співзвуччя природних

спонук із приписами розуму, і хто не полюбить таку людину? Але чи можемо ми, незважаючи на всю симпатію до неї, бути впевнені у тому, що вона чеснотлива і що взагалі існує доброчесність? Така людина, не будучи дурною, ніяк не могла б поводитися інакше, коли б навіть прагнула виключно приємних відчуттів; вона мусила б знехтувати свою власну користь, бажаючи бути аморальною. Цілком можливо, що джерело її діянь чисте, але хай доводить це своєму власному серцю: ми не бачимо цього зовсім. Ми бачимо лише те, що вона чинить так, як повинна чинити кожна тямуща людина, котра обожнює свої розваги. Словом, чуттєвий світ повністю пояснює її доброчесність, і нам зовсім не потрібно шукати її підставу за межами цього світу.

Та нехай на таку людину звалиться раптом велике горе. Хай вона втратить своє майно, позбудеться свого доброго імені, хай тяжкі хвороби прикують її до ліжка, хай смерть забере всіх, кого вона любить, і хай покинуть її усі, кому вона довіряє. Розшукаймо нещасну в отакому стані і знову спонукаймо її до честот, що їх вона так охоче виявляла, будучи щасливою. І якщо вона залишиться в цьому відношенні цілком такою, якою була колись, якщо злиденність не зменшила її добродійності, невдячність — послужливості, біль — урівноваженості, а нещастя — здатності втішатися чужим щастям, якщо зміна обставин відбилася на її зовнішності, але не на її поведінці, на матерії, але не на формі її вчинків,— тоді, звичайно, жодне пояснення з поняття природи виявиться недостатнім (адже воно, безумовно, вимагає, щоб теперішнє, як наслідок, грунтувалося на минулому як своїй причині), бо немає більшої суперечності, як та, коли наслідки зосталися попередніми, тим часом як причина перетворилася на

свою протилежність. Отож, необхідно відмовитися од усяких природних тлумачень, а також від будь-яких спроб вивести поведінку із даного стану; потрібно перенести причину її з фізичного світового порядку до зовсім іншого, незбагненного для розсудку з його поняттями, до досяжного тільки для розуму з його ідеями. Це відкриття абсолютної моральної сили, цілком незалежної від природних умов, надає скорботному почуттю піднесеного, що поймає нас у товаристві такої людини, тієї своєрідної несказанної привабливості, завдяки котрій піднесене переважає всяку чуттєву втіху, якою б облагородженою вона не була.

Піднесене, таким чином, виводить нас за межі чуттєвого світу, що до нього краса охоче прикувала б нас назавжди. Не поступово (бо немає переходу від залежності до свободи), а раптово і через зворушення вириває воно самостійний дух із тенет, що ними обплела його витончена чуттєвість і які тим міцніші, чим прозоріші. Та як би вона не опанувала людини, непомітно діючи на неї зніженим смаком,— навіть коли їй вдається крізь звабливу оболонку духовної краси проникнути до найглибших тайників морального законодавства і там отруїти святість головних принципів у самому їхньому джерелі,— нерідко вистачає одного піднесеного розчулення, щоб порвати плетиво брехні, одним махом повернути ув'язненому духові всю його енергію, відкрити йому його справжнє покликання і силоміць розбурхати в ньому, принаймні на якусь мить, почуття власної гідності[...]

Як піднесене, так і прекрасне марнотратно порозкидані в природі, і здатність до їх сприймання закладена в кожній людині; однак зародок цієї здатності розвивається неоднаково, і мистецтво повинне тут допомагати. Вже сама природа спонукає нас до того,

щоб спочатку поспішати назустріч красі, тим часом як піднесеного ми ще боїмося; адже краса — доглядальниця нашого дитинства і зобов'язана вести нас од грубого природного стану до стану благородства. Та хоч краса і є нашою першою любов'ю і наша чуттєва здатність до неї розвивається найперше, природа все ж потурбувалася про повільне дозрівання цієї здатності, що для свого повного розвитку дожидається виховання розсудку й серця. Коли б наш смак досягав своєї остаточної зрілості скоріше, ніж у нашому серці зійдуться істина й мораль, посіяні не смаком, а чимось кращим, то наші поривання ніколи не вийшли б за межі чуттєвого світу. Ми не переступили б їх ні в наших поняттях, ні в наших переконаннях, і те, чого наша уява неспроможна представити, не мало б для нас жодної реальності. Та, на щастя, сама природа потурбувалася про те, щоб смак, хоч він і розквітає першим, здобував своє повноліття останнім з-поміж усіх духовних хистів людини. В цьому проміжку є доволі багато часу для того, щоб збагатити голову поняттями, а груди — принципами, і опісля зокрема розвинути із розуму сприйнятливість до великого й піднесеного.

Поки людина була лише рабом фізичної необхідності, не бачила виходу з вузького кола потреб і не передчувала в своїх грудях високої демонічної свободи,— незбагненна природа могла нагадувати їй передусім про межі її уяви, а руйнівна природа — про її фізичне безсилля. Отож, першу їй доводилося обходити з боязкістю, а від другої відвертатися з жахом. Та як тільки вільне споглядання трохи відсторонить од неї сліпий натиск природних сил, як тільки завдяки цьому потоку явищ вона відкриє що-небудь стале в своїй власній істоті, навколишнє дике природне громаддя починає розмовляти з її серцем зовсім інакшою мовою,

і відносно велике поза нею перетворюється на дзеркало, в якому вона споглядає абсолютно велике у самій собі. Безстрашно, з трепетною радістю наближається вона тепер до цих страховищ своєї уяви і умисно напружує всю силу споглядальної здатності, щоб представити чуттєво-нескінченне, щоб, коли подібна спроба врешті закінчиться поразкою, ще гостріше відчути перевагу своїх ідей над тим найвищим, що його спроможна досягнути чуттєвість. Вид безкраїх просторів і неоглядних висот, широкий океан біля її ніг і ще обширніший понад нею — видобувають людський дух з вузької сфери дійсності і гнітючої неволі фізичного життя. Проста величність Природи пропонує їй поважніші критерії оцінок, і, будучи оточена її великими образами, людина не в силі більше зносити дріб'язковість у своєму мисленні. Хтозна, скільки прозорих думок і героїчних намірів, яких неспроможні дати світові ні келія вченого, ні світська вітальня, народжувалося під час прогулянки в мужньому двобою душі з великим духом природи; хтозна, чи схильність характеру міщан до нікчемного, млявого й потворного не зумовлена частково рідким спілкуванням з цим великим генієм, тим часом як чуття кочовика завжди відкрите й вільне, наче небосхил, під котрим він розташовується табором.

Та не тільки недосяжне для уяви, кількісно-піднесене може служити зображенню надчуттєвого й запалювати дух; подібну здатність має також незбагненне для розуму, хаос, коли він переходить у велике і являє собою дію природи (в противному разі він вартий зневаги). Хто не віддає переваги розумному безладдю природного пейзажу над нудною правильністю французького саду? Хто стане захоплюватися більше важкою перемогою терпіння над найупертішою із стихій

у скрупульозно розміреній Голландії, ніж дивовижною боротьбою родючості й спустошення на нивах Сіцілії, шаленими потоками і сповитими туманом горами Шотландії,— словом, великою природою Оссіана? Ніхто не стане заперечувати, що на пасовиськах Батавії людині як істоті фізичній живеться краще, ніж у підніжжі підступного Везувія, і що розсудок, прагнучи все збагнути й впорядкувати, набагато більше користі знайде в планомірному, економічно доцільному саду, ніж посеред дикого природного ландшафту. Однак людина має потребу не тільки в тому, щоб жити й розкошувати, і покликання її не обмежується лише тим, щоб збагнути навколишні явища.

Те, чим дика химерність фізичного світу так причаровує чутливого мандрівника, відкриває здатному захоплюватися духові джерело своєрідної втіхи навіть у непевній анархії морального світу. Певна річ, хто освітлює велике домоводство природи убогим факелом розсудку, повсякчас прагнучи сповнити гармонією сміливе безладдя, той не може почувати себе добре в світі, де, як здається, безглузда випадковість бере гору над мудрим планом, а заслуга й щастя в більшості випадків суперечать одне одному. Йому хотілося б, щоб у великій ході подій усе нагадувало гарне, впорядковане господарство, і коли він не помічає — а інакше воно й бути не може — такої закономірності, то для нього немає іншого виходу, як дожидатися задоволення від майбутнього життя та іншої природи, поскільки від теперішньої і минулої він його не отримав. Зате коли він добровільно відмовляється від того, щоб охопити беззаконний хаос явищ єдністю пізнання, він щедро винагороджується тут за втрати на тому боці. Саме цілковита відсутність усякого доцільного зв'язку в такому нагромадженні явищ, які перевершують

силу розсудку, що змушений дотримуватися цієї форми зв'язку, робить їх іще точнішим символом чистого розуму, котрий якраз у цій дикій невгамовності природи знаходить прообраз своєї власної незалежності від природних умов. Бо коли в певному ряді речей цілком знищити їх взаємозв'язок, то дістанемо поняття незалежності, що разюче збігається з суто розумовим поняттям свободи. В ідеї свободи, яку розум черпає із своєї власної сфери, він сполучає в єдності думки те, чого розсудок неспроможний зосередити в єдності пізнання; і завдяки цій ідеї він підпорядковує собі нескінченну гру явищ і таким чином засвідчує водночас свою перевагу над розсудком як чуттєво-зумовленою здатністю. Коли згадаємо, яке значення має для розумної істоти усвідомлення своєї незалежності від законів природи, нам стане ясно, чому люди з піднесеним настроєм душі вбачають у подарованій їм ідеї свободи повноцінне відшкодування за всі невдачі, що їх вони зазнали в пізнанні. Свобода з усіма її моральними суперечностями й фізичними небезпеками є для шляхетних умів незрівнянно цікавіше видовище, ніж добробут і порядок без свободи, коли вівці терпляче йдуть слідом за пастухом, а самодержавна воля принижується до службової деталі годинникового механізму. Останнє робить людину лише одухотвореним предметом і щасливим громадянином природи; свобода ж робить її громадянином і співволодарем вищої системи, де набагато почесніше займати найнижче місце, ніж у фізичному світі стояти попереду.

З цього погляду, і тільки з цього, всесвітня історія становить для мене піднесений об'єкт. Світ як предмет історії є, власне кажучи, ніщо інше, як сутичка природних сил поміж собою і зі свободою людини; про успіхи цієї боротьби ми й довідуємося з історії. На

своєму сьогоднішньому етапі історія може розповісти нам набагато більше про подвиги природи (до якої необхідно зарахувати всі людські афекти), ніж про досягнення самостійного розуму; останній зумів виявити свою могутність лише в небагатьох винятках із закону природи — в Катоні, Арістідові, Фокіоні та в до них подібних. Дуже розчарованим буде той, хто звернеться до історії з великим прагненням світла й пізнання! Всі доброзичливі спроби філософії узгодити вимоги морального світу із вчинками реального зводяться нанівець свідченнями досвіду, і наскільки в органічному царстві природа охоче керується — чи принаймні вдає, що керується — регулятивними принципами судження, настільки в царстві свободи вона норовисто обриває уздечку, за допомогою котрої спекулятивний дух прагнув би її уярмити.

Зовсім інакше стоїть справа, коли відмовитися од тлумачення природи і саму її незбагненність зробити критерієм оцінки. Саме та обставина, що природа, коли брати її в цілому, нехтує всякими правилами, котрі приписує їй людський розсудок, що вона під час своєї свободної, свавільної ходи з однаковою недбалістю топче витвори мудрості й випадку, що вона тягне за собою до загибелі важливе й незначне, благородне й нице, що тут вона зберігає мурашник, а там хапає й розтрощує своє найвеличніше творіння — людину, що вона за одну пустотливу годину розтринькує нерідко набуте з великими труднощами, а іноді протягом сторіч майструє якусь дурницю — одним словом, це відчуження природи, коли розглядати її в цілому, від законів пізнання, котрим вона підкоряється в своїх поодиноких явищах, засвідчує абсолютну неможливість збагнути за допомогою законів природи саму ж природу й узгодити її внутрішні тенденції із зовнішніми

проявами; таким чином, дух змушений нестримно пориватися із світу явищ до світу ідей, від умовного — до безумовного.

Ще далі, ніж природа чуттєво-нескінченна, веде нас природа жахлива й руйнівна, оскільки ми залишаємося її вільними споглядачами. Чуттєва людина і чуттєвість у розумній людині найбільше бояться звичайно сварки з цією силою, що розпоряджається добробутом і буттям.

Найвищий ідеал, за котрий ми боремося, полягає в тому, щоб залишатися у злагоді з фізичним світом як охоронцем нашого блаженства і водночас не мати потреби віддалятися од морального світу, котрий визначає нашу гідність. Проте відомо, що служити двом панам не завжди вдається, а коли б навіть (що майже неможливо) обов'язок ніколи не суперечив потребі, то все ж природна необхідність не складе угоди з людиною і ні сила, ні спритність неспроможні забезпечити останню від підступності долі. Добре, якщо вона навчилася зносити те, чого не в силі змінити, і з гідністю зрікатися того, що не може бути врятоване! Трапляється, що фатум захоплює всі фортеці, в яких людина вбачала свою безпеку, а тому їй залишається лише одне: податися до священної свободи духу — коли немає іншого способу заспокоїти порив до життя, окрім згаданого вище, і коли немає іншого способу опертися природі, як випередити її, і добровільною відмовою від будь-яких чуттєвих інтересів убити себе морально скоріше, ніж це учинить фізична могутність.

У цьому допомагають людині почуття піднесеного і часте спілкування з руйнівною природою як тоді, коли вона здалека показує їй свою нищівну силу, так і тоді, коли застосовує останню до її ближніх. Патетичне — це штучне лихо, і, подібно до справжнього лиха, воно

стикає нас безпосередньо із законом духу, що панує в наших грудях. Однак істинне горе не завжди вдало обирає людину й час; воно часто застукує нас зненацька, коли ми беззахисні, а ще гірше те, що нерідко воно обеззброює нас. Натомість штучне горе патетичного застає нас при повній зброї, і оскільки воно лише уявлюване горе, то самостійний принцип нашого духу дістає змогу обстоювати свою абсолютну незалежність. Чим частіше дух виявляє свою самодіяльність, тим скоріше вона перетворюється на звичну вправність, тим більшу перевагу здобуває він над чуттєвою спонукою, і коли нарешті уявлюване й штучне лихо перетворюється на справжнє, дух уміє трактувати його як штучне і, таким чином,— це найвищий зліт людської природи! — здатен перетворити істинне страждання в піднесену розчуленість. Словом, патетичне можна назвати щепленням неминучої долі, внаслідок чого вона втрачає свою злоякісність і її наступ скеровується на сильніший бік людини.

Отож, геть пощаду, яку неправильно розуміють, геть млявий зніжений смак, що огортає серпанком суворе обличчя необхідності і, прагнучи підластитися до чуттів, видумує якусь там гармонію між благополуччям і благодійністю, хоч у реальному світі немає й сліду такої гармонії. Зійдемося з лихою долею віч-на-віч! Наше благо не в незнанні небезпек, котрі нас оточують,— адже колись воно мусить все-таки скінчитися,— а тільки в ознайомленні з ними. Цьому ознайомленню сприяє жахливо-прекрасне видовище зміни явищ—загибелі, котра все нищить, наново будує і знову нищить, котра то поволі підточує, то раптово нападає; цьому сприяють патетичні образи людства, що бореться з фатумом, образи нестримної втечі щастя, облудної безпечності, торжествуючої несправедливості

і подоланої цнотливості, що їх так багато пропонує нам історія і котрі відтворює перед нашими очима трагедійне мистецтво. Бо де знайдемо людину, не зовсім позбавлену моральних засад, яка, читаючи про завзяту і все ж даремну боротьбу Мітрідата *, про занепад Сіракуз і Карфагена, не схилилася б з острахом перед суворим законом необхідності, не приборкала б негайно своїх пристрастей і, вражена одвічною непостійністю всього чуттєвого, не кинулася б до незмінної основи в самій собі? Словом, здатність відчувати піднесене — одна з найчудовіших прикмет людської природи, гідна нашої поваги, бо походить із самостійності нашого мислення і волі і заслуговує на найповніший розвиток, бо благодійно впливає на моральність людини. Краса слугує тільки людині, піднесене ж — чистому демонові в ній; а раз наше покликання полягає в тому, щоб, незважаючи на всю чуттєву обмеженість, керуватися законами чистого духу, то піднесене повинне приєднатися до краси, щоб зробити естетичне виховання завершеною цілістю і розширити сприйнятливість людського серця згідно з нашим покликанням, отож і за межі почуттєвого світу.

Коли б не краса, то між нашим природним і інтелектуальним покликанням точилася б безперестанна боротьба. Прагнучи задовольнити наші духовні нахили, ми занедбували б нашу людськість і, безперестанно пориваючись із чуттєвого світу, вічно залишалися б чужинцями в цій назавжди відведеній нам сфері діяльності. Коли б не піднесене, то краса змусила б нас забути про нашу гідність. Знесилившись безперервною насолодою, ми втратили б бадьорість характеру, і будучи невідривно прикутими до цієї випадкової форми буття, забули б про наше незмінне покликання і нашу справжню вітчизну. Лише тоді, коли піднесене поєд-

нується з красою і наша сприйнятливість до них обох розвинута однаковою мірою, ми можемо вважати себе довершеними громадянами природи, не будучи водночас її рабами і не втрачаючи прав громадянства в світі, що його ми осягаємо розумом.

Певна річ, природа сама по собі дає нам чимало об'єктів, на котрих можна було б тренувати сприйнятливість до прекрасного й піднесеного; але тут, як і в інших випадках, людина воліє вдаватися до послуг посередника і радше приймає приготований і добраний матеріал із рук мистецтва, замість того, щоб черпати з неочищеного джерела природи. Творче прагнення до наслідування, що закарбовує в живому образі кожне враження і в кожній гарній і великій формі природи вбачає виклик на герць, має над природою велику перевагу, бо може трактувати як головну мету і самостійну цілість те, що природа творить лише мимохідь, простуючи до своєї найближчої мети, а, можливо, без жодного наміру взагалі. Якщо природа в своїх чудових органічних творіннях зазнає насильства, або внаслідок недостатньої індивідуальності матеріалу, або через вплив гетерогенних сил, або коли вона сама чинить насильство у своїх великих і патетичних сценах і діє на людину як певна сила, тоді як естетичною вона може стати лише як об'єкт вільного споглядання, то її наслідувач — образотворче мистецтво — є цілком вільним, бо усуває із свого предмета будь-які випадкові обмеження, до того ж не зачіпає свободи духу споглядача, наслідуючи тільки видимість, а не дійсність. Та оскільки вся чарівність піднесеного й гарного випливає лише із видимості, а не зі змісту, то мистецтво посідає всі переваги природи, не маючи на собі її кайданів.

ПРО НАЇВНУ І СЕНТИМЕНТАЛЬНУ ПОЕЗІЮ

У нашому житті бувають хвилини, коли ми з своєрідною любов'ю і зворушливою увагою ставимося до природи у вигляді рослин, мінералів, тварин, ландшафтів, або ж до людської природи в образі дітей, звичаїв, притаманних жителям села, первісного світу,— і не тому, що вона задовольняє наш розсудок чи смак (часто-густо вона суперечить обом), а лише тому, що вона — природа. Це відчуває кожна культурна людина з тонкою душею, блукаючи вільним простором, мешкаючи на селі або зупиняючись біля пам'яток давніх часів,— словом, коли вона, перебуваючи у штучних стосунках і ситуаціях, раптово вражена виглядом звичайної природи. Саме ця зацікавленість, яка нерідко перетворюється на потребу, зумовлює в багатьох випадках нашу пристрасть до квітів і тварин, до простих садів, до села та його жителів, до окремих витворів давнини і т. п.,— якщо, звичайно, до цього непричетна манірність або якийсь інший випадковий інтерес. Однак такий інтерес до природи виникає тільки за двох умов. По-перше, доконче потрібно, щоб предмет, який викликає у нас його, був природою або щоб ми вважали його нею; по-друге, щоб він (у найширшому значенні слова) був наївним, тобто, щоб природа контрастувала з мистецтвом і завдавала йому сорому. Лише тоді,

коли мистецтво зустрічається з природою, але не раніше, остання стає наївною.

З цього погляду природа є для нас не чим іншим, як добровільним буттям, існуванням речей завдяки їм самим, внаслідок власних і незмінних законів.

Це уявлення вкрай необхідне, якщо отакі явища мають збуджувати нашу цікавість. Коли б нам і вдалося надати штучній квітці природного вигляду, домігшись при цьому якнайповнішої ілюзії, коли б вдалося з максимальною точністю відтворити наївний характер, то почуття, про яке тут ідеться, цілком зникло б од усвідомлення, що перед нами—наслідування [1]. З цього випливає, що такий вид втіхи природою не естетичного, а морального походження і зумовлюється ідеєю, а не безпосереднім спогляданням. Ця втіха байдужа також до краси форм. Бо чим може привабити нас малопомітна квітка, струмок, замшілий камінь, щебетання птахів, дзижчання бджіл і тому подібні речі? Що могло б дати їм право на нашу любов? Ми любимо не ці предмети, а представлену ними ідею. Нам подобається в них тихе творче життя, спокійна спонтанна діяльність, буття за власними законами, внутрішня необхідність, одвічна єдність з самими собою.

[1] Кант, наскільки мені відомо, був першим, хто почав спеціально розмірковувати на цю тему *; він заявляє: коли б хтось із винятковим хистом наслідував тьохкання соловейка, й ми цілком віддалися б цьому враженню, вся наша втіха тут же зникла б разом з утратою ілюзії. Див. розділ про інтелектуальне зацікавлення красою в «Критиці естетичної здатності судження». Хто раніше захоплювався автором лише як великим мислителем, той радітиме, помітивши тут певну ознаку його серця і завдяки цьому відкриттю переконавшись у високому філософському покликанні цієї людини (де поєднання цих двох властивостей конче потрібне).

Вони є тим, чим були й ми; вони є тим, чим колись ми знову маємо стати. Ми були природою, як і вони, і наша культура повинна шляхом розуму й волі привести нас назад до природи. Таким чином, вони є одночасно образом нашого втраченого дитинства, яке завжди буде для нас найдорожчим; ось чому вони сповнюють нас якоюсь тугою. Вони — також образи нашого найвищого завершення в ідеалі, і тому викликають у нас благородне зворушення.

Однак їхня досконалість — не їхня заслуга, бо не залежить од їх вибору. Ось чому вони роблять нам дуже своєрідну втіху: будучи нашими взірцями, вони водночас ніскільки нас не бентежать. Вони оточують нас як незмінне відображення божества,— та воно більш відсвіжує, аніж засліплює нас. В основі їхнього характеру лежить саме те, чого бракує нашому, щоб стати завершеним, а відрізняє нас од них саме те, чого бракує їм самим, щоб стати божественними. Ми вільні, а вони необхідні; ми змінюємося, вони ж залишаються самими собою. Та божественність чи ідеал виявляються лише тоді, коли одне з'єднується з другим — коли воля безперешкодно дотримується закону необхідності, коли розум, незважаючи на всю мінливість фантазії керується своїм правилом. Словом, ми вічно бачимо у них те, чого нам не вистачає, але за що ми покликані боротися з надією, що наблизимося до нього в нескінченному прогресі, хоч цього ніколи й не буде. Ми вбачаємо в собі перевагу, якої немає у них і якої вони або зовсім ніколи не зможуть досягнути, будучи нерозумними, або ж досягнуть тільки тоді, коли підуть нашим шляхом і стануть дітьми. Вони дають нам найбільшу насолоду нашою людськістю як ідеєю, хоч водночас змушені упокорювати нас щодо кожного певного стану нашої людськості.

Оскільки подібне зацікавлення природою зумовлене ідеєю, воно може виникати тільки в умах, вразливих до ідей, тобто в моральних. Більшість же людей тільки вдає із себе таких; те, що в нашу епоху сентиментальний смак став загальним і виявляється, зокрема, з моменту появи певних творів, у сентиментальних подорожах *, пристрасть до своєрідних садів, прогулянок і тому подібного, аж ніяк не може вважатися доказом загальності цього способу сприймання. Природа, однак, має такого роду вплив, хай і незначний, навіть на зовсім нечутливих, бо для цього достатньо вже притаманної всім людям схильності до моралі; кожен з нас поривається до цього в ідеї, якою б мірою наші вчинки не віддалилися од наївності й правдивості природи. З винятковою силою і найбільш загально ця чутливість до природи виявляється у ставленні до таких предметів, котрі перебувають у тісному зв'язку із нами й спонукають нас оглянутися на самих себе й на те, що в нашій особі суперечить природі, як, наприклад, у ставленні до дітей чи народів у стані дитинства. Помилково вважають, ніби в певні хвилини ми з особливим зворушенням перебуваємо в оточенні дітей тільки завдяки думці про їхню безпорадність. Це стосується, можливо, тих, хто, бачачи безсилля, звик відчувати тільки свою власну перевагу. Почуття ж, про яке тут іде мова (воно притаманне лише дуже своєрідним настроям, і його не слід ототожнювати з тим, що його збуджує в нас весела дитяча метушня), скоріше упокорює, аніж підсилює наше самолюбство; та коли тут і можна було б говорити про якусь перевагу, то вона принаймні не на нашому боці. Ми розчулюємося не тому, що споглядаємо дитину з висоти нашої сили й досконалості, а тому, що ми, усвідомлюючи обмеженість нашого стану, невіддільну од уже

здобутого нами стану визначення, з заздрістю спостерігаємо в дитині безмежну можливість визначень і чисту невинність; у таку хвилину наше почуття надто очевидно змішане зі своєрідною тугою, щоб не впізнати, з якого джерела воно випливає. В дитині представлені схильність і людське призначення, у нас — здійснення, яке завжди стоїть нескінченно нижче. Дитина, отже, для нас — уявлення ідеалу, але не здійсненого, а заданого, і нас ніскільки не зворушує думка про її нужденність і обмеженість, а зовсім навпаки — думка про її чисту й вільну силу, її цілісність, її нескінченність. Тому для людини, обдарованої моральністю й сприйнятливістю, дитина буде священним предметом, тобто таким, який величчю ідеї знищує велич досвіду; і скільки б він не втратив в оцінці розсудку, стільки він знову щедро набуває в оцінці розуму.

Саме суперечністю між судженням розуму й розсудку і зумовлюється цілком своєрідне явище змішаного почуття, що його збуджує у нас наївне у способі мислення. Воно з'єднує дитячу простоту з дитинністю; остання виказує свою слабість перед розсудком і викликає ту посмішку, за допомогою якої ми засвідчуємо нашу (теоретичну) перевагу. Та як тільки починаємо припускати, що дитинна простота є водночас дитячою простотою, що, таким чином, джерело її — не глупота чи безсилля, а вища (практична) міць, серце, сповнене невинності й правди, яке нехтує допомогою мистецтва, усвідомлюючи свою внутрішню велич,— цей тріумф розсудку тут же зникає і глузування з простацтва переходить у захоплення простотою. Ми відчуваємо потребу поважати предмет, з якого раніше насміхалися, і, зазирнувши у себе самих, пожалкувати, що ми не схожі на нього. Так постає те цілком своєрідне явище — почуття, в якому зливаються веселий

глум, благоговіння й туга [1]. Наївне вимагає, щоб при-

[1] В одній із приміток до аналізу піднесеного («Критика естетичної здатності судження», стор. 225 першого видання) Кант також розрізняє ці три складові частини у почутті наївного, однак він пояснює їх в інший спосіб: «Із двох речей (тваринного почуття задоволення і духовного почуття поваги) складається наївність, що являє собою вибух притаманної первісному людству природної щирості проти мистецтва удавання, яке стало другою природою. Ми глузуємо з простоти, яка ще не вміє прикидатися, але також милуємося простотою природи, що суперечить тут цьому мистецтву. Ми сподівалися зустріти буденні, узвичаєні вислови, штучні і обережно розраховані на красиву видимість, а раптом побачили незіпсовану, невинну природу, що її ми аж ніяк не чекали; не мав наміру виявити її і той, хто показав нам її такою. Красива, але облудна видимість, яка в нашому судженні відіграє, звичайно, дуже важливу роль, перетворюється тут раптом на ніщо, і таким чином викривається наше власне прикидання; це зворушує наше серце, викликаючи одне за одним два протилежні почуття, і водночас цілюще впливає на наше тіло. І те, що в людській природі ще не зовсім згасла чесність у способі мислення (принаймні схильність до цього), отже, збереглася прикмета, що є незрівнянно кращою, ніж усі засвоєні нами звичаї, вносить у гру здатності судження серйозність і глибоку повагу. Однак таке явище триває недовго і мистецтво удавання тут же напинає на нього покров, бо сюди зразу ж приєднується жаль—розчулена ніжність; будучи грою, вона дуже добре гармонує з добродушним сміхом, з яким справді у більшості випадків парується, виправдовуючи одночасно особу, котра є приводом для цього саме через те, що досі не вишколилася за людським зразком». Мушу визнати, подібний спосіб пояснення мене не зовсім задовольняє і головним чином тому, що про наївне взагалі тут говориться таке, що в крайньому разі є вірним лише відносного одного з його видів — наївного у несподіваності, про яке я говоритиму пізніше. Ми сміємося, правда, коли хтось компрометує себе своєю наївністю, і в окремих випадках сміх цей може зумовлюватися попереднім сподіванням, котре виявилося даремним. Проте й найшляхетніший вид наївного— наївне у складі думок — завжди спокушає нас до сміху, хоч він і не є, як нам здається, результатом даремного сподівання і може пояснюватися лише суперечністю між певною поведінкою і тими формами, які були колись прийняті і яких ми сподівалися. Сумніваюся також, чи жаль, що

рода здобула перемогу над мистецтвом[1] без огляду на те, чи станеться це всупереч свідомості і волі особи, чи буде повною мірою усвідомлене нею. В першому випадку маємо наївне у несподіваності, і воно розважає, в другому випадку йдеться про наївне у складі думок, і воно зворушує нас.

У наївному в несподіваності особа мусить бути морально здатною до відречення од природи; у наївному в складі думок вона не повинна бути такою, однак ми не повинні вважати її фізично нездатною до цього, коли хочемо, щоб воно справляло на нас враження наївного. Тому вчинки й мова дітей вражають нас чистою наївністю лише доти, поки ми не згадаємо про їхню нездатність до мистецтва і взагалі зважаємо тільки на контраст між їхньою природністю і нашою штучністю. Наївне — це дитячість, якої вже не сподівалися, і саме тому не може приписуватися справжньому дитинству в найточнішому значенні слова.

Проте в обох випадках — у наївному в несподіваності і наївному в складі думок — природа мусить мати рацію, а мистецтво — ні.

Тільки завдяки цьому останньому визначенню по-

приєднується до нашого відчуття у зв'язку з тим останнім наївним, стосується наївної особи чи більшою мірою нас самих або людства взагалі, про занепад якого нагадує нам даний випадок. Цілком очевидно, що йдеться тут про моральну скорботу, предмет якої мусить бути благородніший, ніж фізичні лиха, що загрожують щирості у звичайному плині подій, і таким предметом, звичайно, може бути не що інше, як втрата людством істинності й простоти.

[1] Я повинен був, можливо, сказати зовсім коротко про перемогу правди над удаваністю; мені здається, однак, що поняття наївного вміщує у собі щось трохи більше, бо таке ж саме почуття збуджує в нас простота взагалі, яка долає штучність, і природна воля, яка перемагає манірність і вимушеність.

няття наївного набуває своєї довершеності. Афект — теж природа, тим часом як правило пристойності є чимось штучним; все ж перемога афекту над пристойністю немає нічого спільного з наївністю. Однак, коли цей самий афект переважає штучність, фальшиву пристойність, удаваність, ми, не вагаючись, називаємо його наївним [1]. Отож потрібно, щоб природа торжествувала над мистецтвом не завдяки своїй сліпій могутності як динамічна сила, а завдяки своїй формі — як моральна сила, словом, не як крайня потреба, а як внутрішня необхідність. Не недостатність, а недоречність мистецтва має забезпечити перемогу природи над ним, бо останнє є недоліком, а все, що зумовлюється недоліком, не може викликати поваги. Правда, коли йдеться про наївне у несподіваності, то саме перевага афекту й брак свідомості змушують до визнання природи, однак ні цей недолік, ні ця перевага ще зовсім не становлять наївного, вони тільки дають природі нагоду безперешкодно діяти відповідно до своєї моральної властивості, тобто закону гармонії.

Наївне у несподіваності подобає тільки людині, до того ж тільки такій, яка в цю мить уже не є чистою й невинною природою. Воно припускає наявність волі,

[1] Дитина неслухняна, коли порушує приписи доброго виховання із жадібності, пустотливості, невгамовності, але вона наївна, коли вільна й здорова природа спонукає її нехтувати манірністю нерозумного виховання, бундючною поставою вчителя танців і т. п. Те саме слід сказати й про наївне в переносному значенні, тобто коли поняття з людини переноситься на несвідомі речі. Коли занедбаний сад заріс бур'яном, то ніхто не побачить тут чогось наївного, зате нам, безперечно, здається наївною картина, коли вільний ріст прудких гілок зводить нанівець виснажливу працю садівничих ножиць у французькому саду. Немає жодної наївності, коли вишколений кінь погано виконує свої вправи з природної незграбності, зате ми бачимо щось схоже на наївність тоді, коли він забуває ці вправи в силу природної свободи.

яка не збігається з тим, що природа чинить самохіть. Така особа, коли їй дійде до свідомості, перелякається самої себе, і навпаки: особа з наївними поглядами буде здивована людьми та їхнім подивом. Отже, оскільки істину визнає тут не особистий чи моральний характер, а лише звільнений афектом природний характер, то ми не вбачаємо у цій щирості заслуги людини; наш сміх тоді — заслужене глузування, і жодна особиста повага не здатна цьому запобігти. Однак і тут щирість природи проступає крізь серпанок облуди, а тому до зловтіхи з приводу того, що людину піймано, приєднується вдоволення вищої якості; адже природа на противагу до штучності і істина на противагу до обману завжди викликають нашу повагу. Таким чином, і наївне у несподіваності робить нам дійсно моральну приємність, хоч вона й не зумовлена моральним характером [1]. Правда, у наївному в несподіваності ми завжди шануємо природу, бо не можемо не поважати істини, натомість у наївному в складі думок ми шануємо особу і втішаємося не тільки моральною приємністю, а й моральним предметом. Природа має рацію і в тому й в другому випадку, бо вона говорить правду; але в останньому випадку, окрім рації при-

[1] Оскільки наївне залежить виключно від форми, від того, як щось було зроблено чи сказано, то ми тут же перестаємо бачити цю властивість, як тільки сама річ — завдяки своїм причинам чи наслідкам — справляє на нас більш сильне чи навіть суперечливе враження. За допомогою наївності цього виду можна викрити і злочин, але тоді ми не матимемо ні спокою, ні часу, щоб зосередити нашу увагу на формі викритого, а огида до особистого характеру поглине симпатію до природного. Як почуття обурення позбавляє нас моральної радості від щирості природи, коли завдяки наївності ми дізналися про злочин, так наша зловтіха заглушується збудженим у нас співчуттям, коли побачимо, що цей хтось вскочив у біду через свою наївність.

роди, маємо ще й честь особи. В першому випадку щирість природи, будучи мимовільною, осоромлює людину; в другому вона завжди трактується як заслуга людини навіть тоді, коли сказане нею виставляє її на посміх.

Ми приписуємо людині наївний склад думок, коли вона у своїх судженнях про речі не помічає їхніх штучних і вигадливих співвідношень, а дотримується тільки простої природи. Ми вимагаємо від неї все те, до чого може у своїх судженнях дійти здорова природа, і радо дозволяємо їй лише те, що зумовлено віддаленням од природи у мисленні чи відчуванні або принаймні припущенням про можливість такого віддалення.

Коли батько розповідає своїй дитині, що той чи інший чоловік гине від злиднів, і дитина йде до цього бідолахи і приносить йому батьків гаманець, то вчинок цей наївний, бо дитина діяла під впливом здорової природи, і в світі, де панувала б здорова природа, дитина, чинячи так, мала б цілковиту рацію. Вона бачила тільки потребу і найближчий засіб для її задоволення; адже сама природа не обгрунтовує такого широкого розуміння права власності, коли частина людства приречена на загибель. Отож, вчинок дитини завдає сорому дійсному світові; це визнає і наше серце, знаходячи приємність у такому вчинкові.

Коли загалом розсудлива, однак не обізнана із світом людина звіряє іншій, яка її обдурює, але вміє спритно прикидатися, свої таємниці і своєю відвертістю сама собі шкодить, то ми називаємо це наївністю. Ми глузуємо з неї, проте мимоволі поважаємо її за це, бо довір'я до інших зумовлене чесністю її власних переконань; вона наївна принаймні в даному випадку.

Тому наївне у напрямі думок ніколи не може бути

властивістю зіпсованих людей і притаманне тільки дітям і по-дитячому мислячим людям. У штучних взаєминах великого світу вчинки й думки останніх часто бувають наївними; завдяки власній красивій людяності вони забувають, що мають справу із зіпсованим світом, і тому навіть при королівських дворах вони поводять себе з природною одвертістю й невинністю, які ми спостерігаємо тільки у світі, змальованому в пасторалях.

Дитячу невинність, однак, не завжди легко відрізнити од дитинної, бо є вчинки, що перебувають на самісінькій межі між першою й другою, і нас безупину мучать сумніви: чи маємо глузувати тут з простацтва, чи вшановувати благородну простоту. Дивовижний приклад такого роду маємо в історії правління папи Адріана VI, описаний паном Шреком з властивою йому глибиною і прагматичною правдивістю *. Цей папа, нідерландець за походженням, керував святим престолом в один з найкритичніших моментів для ієрархії, коли одна озлоблена партія нещадно викривала слабості римської церкви, а супротивна їй партія була надзвичайно зацікавлена в тому, щоб їх приховати. Не йдеться про те, що учинив би в такому випадку дійсно наївний характер, опинившись випадково на престолі святого Петра, проте доцільно запитати, якою мірою наївність у складі думок сумісна із роллю папи взагалі. Це питання, між іншим, ніскільки не турбувало попередників і наступників Адріана. Вони одноманітно дотримувалися прийнятої колись римською церквою системи — ніде і ні в чому не поступатися. Однак Адріан справді відзначався прямим характером, притаманним його нації, і невинністю свого колишнього стану. Із вузької сфери вченого він піднявся на величний пост, але своєму простому характерові він зали-

шився вірним і на висоті свого нового становища. Його хвилювали зловживання у церкві, а він був надто чесний, щоб прилюдно замовчувати те, в чому вже переконався сам. В інструкції, яку отримав його легат у Німеччині, він, згідно з таким напрямом думок, насмілився визнати те, чого не говорив ще жоден папа і що абсолютно суперечило принципам папського двора. «Нам достеменно відомо,— писав він між іншим,— що на цьому святому престолі вже віддавна творилося багато огидного, отож не диво, що хвороба перекинулася з голови на кінцівки, з папи на прелатів. Всі ми збилися з дороги, і вже протягом довгого часу ніхто із нас не чинить нічого доброго, буквально ніхто». В іншому місці папа наказує легатові заявити від його імені, що він, Адріан, не бажає відповідати за вчинки своїх попередників і що подібну розпусту він осуджував завжди, навіть тоді, коли займав низьке становище, і т. д. Неважко собі уявити, як сприйняло цю наївність римське духовенство; його звинувачували в тому, що він продав церкву єретикам, і таке звинувачення ще не було найбільшим. Цей високою мірою нерозумний крок папи був би годен усієї нашої поваги й захоплення, коли б тільки ми змогли переконатися, що він дійсно був наївним, тобто, що папу змусила до цього лише природна істинність його характеру, ніскільки не дбаючи про всі можливі наслідки, і що він учинив би так і тоді, коли б усвідомлював усю недоречність свого вчинку. Однак ми маємо підстави гадати, що цей крок не був в його очах зовсім неполітичним, і він був настільки простодушним, що вірив, ніби завдяки своїй поступливості до ворогів здобуде щось дуже важливе на користь своєї церкви. Він не вважав, що зобов'язаний так учинити як чесна людина, а розумів, що, будучи папою, зможе виправдатися; він

забув, однак, що найбільш штучну з усіх будов можна зберегти, лише продовжуючи заперечувати істину, і тому допустив непростиму помилку, застосувавши правила поведінки, прийнятні для природних стосунків, у зовсім протилежних умовах. Це, звичайно, дуже змінює нашу думку; ми, правда, не перестаємо поважати чесність серця, що спонукала його до такого вчинку, але нашу повагу значною мірою послаблює міркування такого роду, що мистецтво було тут надто слабким ворогом для природи, а серце — для голови.

Наївним має бути кожен справжній геній, або він — не геній. Тільки його наївність підносить його до генія, а те, чим він є в інтелектуальному й естетичному відношенні, не може бути іншим і в моральному. Не засвоївши правил, цих милиць для безсилля і вихователів фальшивості, він керується лише природою чи інстинктом, своїм ангелом-охоронцем, спокійно й впевнено обминаючи всі пастки хибного смаку, до яких неодмінно потрапляє негеній, коли йому не вистачає тямущості, щоб помітити їх уже здалека. Тільки генію дано почувати себе як дома у сфері невідомого і розширювати природу, не виходячи за її межі. Вихід за межі, правда, спостерігається іноді і у найбільших геніїв, та лише тому, що й у них бувають фантастичні моменти, коли їх покидає природа-захисник і сила прикладу чи зіпсований смак епохи збиває їх з пуття.

Найзаплутаніші завдання геній розв'язує з невибагливою простотою і легкістю; Колумбове яйце — ось зразок усякого геніального рішення. Геній виявляє себе вже в тому, що, завдяки простоті, бере перевагу над заплутаним мистецтвом. Він керується не засвоєними принципами, а тільки здогадами й почуттями; однак його здогади навіяні богом (божественне усе,

що творить здорова природа), його почуття є законом для всіх часів і всіх людських поколінь.

Дитячість характеру, якою позначені творіння генія, помітна також в його особистому житті і звичаях. Він соромливий, бо такою є завжди і природа; однак він не дбає про благопристойність, тому що благопристойною є тільки зіпсованість. Він розсудливий, бо природа ніколи не буває іншою; зате він не лукавий, бо лукавити може тільки штучність. Він вірний своєму характерові та нахилам, але не тому що дотримується певних принципів, а тому що природа, яких би коливань вона не зазнавала, завжди повертається на попереднє місце, завжди висуває давні потреби. Він скромний, ба навіть недоумкуватий, бо геній завжди залишається таємницею для самого себе; однак він не полохливий, бо не знає небезпек дороги, якою крокує. Нам мало відомо про особисте життя найбільших геніїв, але навіть той дрібок, що зберігся, наприклад про Софокла, про Архімеда, про Гіппократа, а з новіших часів — про Аріосто, Данте, Тассо, про Рафаеля, про Альбрехта Дюрера, Сервантеса, Шекспіра, про Фільдінга, Стерна та ін., цілком підтверджує нашу думку.

Справа ускладнюється ще й тим, що великі державні діячі і полководці теж виявляють наївний характер, і це саме в той час, коли піднеслися завдяки своєму генієві. Згадаю тут лише про Епамінонда та Юлія Цезаря з античної епохи, Генріха IV, Густава-Адольфа Шведського і царя Петра Великого — із нової. Герцог Мальборо, Тюренн, Вандом — усі вони відзначалися таким характером. Іншу стать природа наділила найвищою досконалістю щодо наївного характеру. Жіноче кокетство не домагається нічого з таким завзяттям, як видимості наївного; вже це є достатнім доказом того, що найбільша могутність жіноцтва зумовлена

саме цією прикметою; інші докази тут і непотрібні. А оскільки панівні принципи жіночого виховання одвіку ворогують з таким характером, то жінці так само важко зберегти цей чудовий дар природи і поєднати його з вигодами доброго виховання в моральному відношенні, як чоловікові — в інтелектуальному; і жінка, яка поведінку у великому світі поєднала з цією наївністю звичаїв, достойна такої ж високої поваги, як учений, котрий усю суворість школи сполучив із геніальною свободою мислення.

З наївного напряму думок неодмінно випливає і наївний вислів як у мові, так і рухах, і це — найважливіший компонент грації. За допомогою наївної принадності геній виражає свої найблагородніші і найглибші думки; це — божественні сентенції з уст дитини. Шкільний розсудок завжди лякається помилок і тому розпинає свої слова й поняття на хресті граматики й логіки; щоб не бути неясним, він стає різким і незграбним, він багатослівний із страху сказати зайве слово, він воліє позбавити думку сили й гостроти, аби якось не ранити необережного. Геній же одним-однісіньким щасливим помахом пензля надає своїй думці навіки визначеного, постійного й водночас цілком вільного обрису. Там знак залишається вічно гетерогенним і чужим до означеного, тут же мова випливає з думки немов внаслідок внутрішньої необхідності; вони так поєднуються одне з одним, що дух ніби просвічує крізь тілесну оболонку. Такий спосіб вислову, коли знак зовсім поглинається означуваним і коли мова ніби оголює думку, що її вона виражає (тоді як інший спосіб вислову ніколи неспроможний зобразити її так, щоб водночас не заслонити), і є тим, що у стилеві здебільшого називається геніальним і одухотвореним.

Вільно й природно, як геній у своїх творах духу, висловлюється в живому спілкуванні невинність серця. Відомо, що в громадському житті ми віддалилися од простоти й суворої правди у вислові так само, як від простоти у переконаннях; зіпсованість, яку легко вразити, і сила уяви, яку легко спокусити, породили, як необхідну річ, полохливу пристойність. Не будучи фальшивими, говорять частенько одне, а думають інше; доводиться говорити наздогад, коли хочеш сказати те, що може завдати болю лише хворому самолюбству, наразити на небезпеку лише розбещену фантазію. Із незнання цих традиційних законів, сполученого з природною щирістю, що зневажає всяку кривизну і кожен вияв фальші (не з грубістю, яка нехтує цим, бо воно обтяжує її), постає наївність вислову у спілкуванні, яка полягає в тому, що ми, не замислюючись, називаємо справжніми іменами речі, які або зовсім замовчуються, або ж означаються штучним способом. Сюди належать повсякденні вислови дітей. Вони викликають сміх, бо контрастують із звичаями, однак у серці ми завжди визнаємо, що дитина має рацію.

Наївне у складі думок, власне кажучи, теж можна приписувати тільки людині як істоті, що не безумовно підпорядкована природі, і то лише остільки, оскільки в ній ще справді діє чиста природа; однак через ефект поетизуючої сили уяви воно часто-густо переноситься з розумного на нерозумне. Ми нерідко приписуємо наївний характер, наприклад, тварині, ландшафту, будинкові, природі взагалі — на противагу до сваволі і фантастичних понять людини. Це вимагає, однак, щоб ми в наших думках наділили безвільне волею і простежили, чи його напрям строго відповідає закону необхідності. Невдоволеність нашою власною моральною свободою, якщо ми нею погано користу-

ємося, і відсутність у наших вчинках моральної гармонії легко викликає той настрій, коли ми звертаємося до нерозумного як до особи, вбачаючи у вічній одноманітності його свідому заслугу, ніби йому справді доводилося долати у собі спокусу до протилежного, і його спокійний вигляд збуджує нашу заздрість. Тому не дивно, що в таку мить володіння розумом здається нам прокляттям і злом, і, гостро відчуваючи недосконалість наших справжніх досягнень, ми не віддаємо належного нашій здатності й призначенню.

У нерозумній природі ми бачимо тоді лише щасливішу сестру, що зосталася в материнському домі, з якого ми, загордившись своєю свободою, помчали на чужину. З болісним бажанням ми стали тужити за покинутим, як тільки зазнали перших злигоднів культури, і в далекій чужині штучності чуємо зворушливий голос матері. Поки були тільки дітьми природи, ми почували себе щасливими й досконалими; ставши вільними, ми втратили одне й друге. Цим зумовлена двоїста і дуже неоднакова туга за природою — туга за її блаженством і туга за її досконалістю. Втрату першого оплакує тільки чуттєва людина, за другою може вболівати тільки моральна.

Отож, поспитай себе, чутливий друже природи, чи не тужить за її спокоєм твоє ледарство, а за її гармонією — твоя ображена моральність? Поспитай себе, коли тобі остогидло штучне життя і зловживання в суспільстві женуть тебе до мертвої природи й самотності, що саме відштовхує тебе від нього: обмеження, тягар, труднощі чи моральна анархія, сваволя, безглуздя? Твій сміливий дух повинен з радістю кинутися їм назустріч, і відшкодуванням має бути для тебе сама свобода, з якої вони випливають. Ти, звичайно, маєш право прагнути до спокійного щастя природи як дале-

кої мети, але тільки тоді, коли воно є нагородою за твою гідність. Отож, не ремствуй на погіршення життя, на нерівність умов, на гніт стосунків, на непевність власності, на невдячність, утиск, переслідування; ти мусиш, добровільно зрікаючись, підкоритись усім недолікам культури, мусиш поважати їх як природні умови єдино доброго; ти повинен нарікати тільки на її зло, не обмежуючись, однак, безсилими сльозами. Дбай передусім про те, щоб твої власні вчинки були чистими посеред цього бруду, вільними всупереч рабству, незмінними, незважаючи на примхливу мінливість, закономірними посеред анархії. Не лякайся безладдя навколо тебе, бійся безладдя в самому собі; прагни єдності, але не шукай її в одноманітності; прагни спокою, але тільки через урівноваження своєї діяльності, а не через бездіяльність. Та природа, з приводу якої ти заздриш нерозумному, не гідна пошани, за нею не варто тужити. Вона зосталася поза тобою і мусить вічно там залишатися. Драбина, що служила тобі за опору, зникла, і тепер у тебе лише один-однісінький вибір: вільною свідомістю і волею опертися на закон, або ж безнадійно впасти в бездонну глибочінь.

Та коли ти вже заспокоївся з приводу втраченого щастя природи, то хай її досконалість буде за взірець для твого серця. Коли вийдеш до неї із свого штучного середовища, коли вона постане перед тобою в усьому своєму величному спокої, в своїй наївній красі, в своїй дитячій невинності і простоті — тоді зупинись перед цим образом, плекай це почуття,— воно достойне твоєї прекрасної людськості. Хай тобі і на думку не спадає, щоб помінятися з нею, а вбери її у себе, прагнучи з'єднати її нескінченну перевагу зі своїм безконечним привілеєм і з обох утворити божественне. Хай вона оточує тебе як чарівна ідилія, де знайдеш себе завжди,

заблудившись у штучності, де черпнеш мужність і нову віру для бігу і знову запалиш у своєму серці полум'я ідеалу, яке так легко гасне у буревіях життя.

Коли пригадуємо собі красиву природу, що оточувала древніх греків, коли розмірковуємо про те, в якій спорідненості з вільною природою цей народ міг жити під своїм щасливим небом, якими незрівнянно близькими до простої природи були його звичаї, його уявлення і спосіб сприймання, і наскільки вірно все це відбилось у його поетичних творах, то нас дуже здивує, що в нього ми знайдемо так мало слідів тої сентиментальної зацікавленості, з якою ми, люди нової епохи, здатні прихилятися до природних сцен і природних характерів. Правда, грек у високій мірі точний, вірний, докладний в описах подібних сцен і характерів, проте він у такий же спосіб і не з меншою участю серця описує одяг, щит, спорядження, домашнє начиння або якийсь інший механічний продукт. Його любов до об'єкта не робить, здається, різниці між тим, що існує само по собі, і тим, що існує завдяки мистецтву і людській волі. Природа, здається, займає більше його розсудок і допитливість, ніж моральне почуття; він не прив'язується до неї з такою ніжністю, чутливістю, солодким сумом, як ми, люди нової епохи. Більше того: уособлюючи й обожествляючи окремі явища природи і зображаючи їх діяльність як дію вільних істот, він позбавляє її тої спокійної необхідності, що нею вона так нас приваблює. Нетерпляча фантазія, оминаючи природу, веде його до драми людського життя. Його задовольняє тільки живе й вільне, тільки характери, дії, долі та звичаї, і якщо ми, перебуваючи в певному моральному настроєві душі, і можемо прагнути до того, щоб перевагу нашої свободи волі, яка так часто призводить до розбрату із самим собою, до безлічі

турбот і помилок, обміняти на позбавлену вибору, зате спокійну необхідність нерозумного, то, саме навпаки, фантазія грека шукає людську природу вже в бездушному світі і бачить вплив волі навіть там, де панує сліпа необхідність.

Чим зумовлена ця відмінність духу? Чому так сталося, що ми, хоч древні набагато перевершили нас в усьому, що є природою, саме тут такою високою мірою вшановуємо природу, виявляємо до неї сердечну прихильність і здатні пройнятися якнайпалкішим відчуттям навіть до неживого світу? Це сталося тому, що природа зникла у нас із людськості і ми зустрічаємо природу в її правдивості тільки зовні, в бездушному світі. Не наша більша природність, а зовсім навпаки, протиприродність наших стосунків, звичаїв та становища спонукає нас шукати у фізичному світі задоволення розбудженого потягу до істини й простоти, який, подібно до моральної схильності, що з неї він випливає, існує непідкупно й незруйновно в серці кожної людини, того задоволення, якого не знаходимо в моральному світі. Ось чому почуття, що привертає нас до природи, так споріднене з почуттям жалю за минулою порою дитинства і дитячої невинності. Наше дитинство — єдина непокалічена природа, яку ми ще бачимо в освіченій людськості, і тому не дивно, що кожен клаптик навколишньої природи веде нас назад, до нашого дитинства.

Зовсім інакше стояли справи у древніх греків [1].

[1] Але тільки у греків; щоб вкладати життя і в неживе і з такою запопадливістю ганятися за образом людськості, потрібні були саме та жвава рухливість і та багата повнота людського життя, що оточували грека. Людський світ Оссіана, наприклад, був убогий і одноманітний; натомість мертва природа навколо нього була велична, колосальна, могутня, отож впадала в очі і сама встановлювала свої права над людиною. Тому в піснях цього поета

У них культура ніколи не вироджувалася настільки, щоб через це занедбувалася природа. Уся будова їхнього суспільного життя грунтувалася на відчуттях, а не на творах мистецтва; навіть їхня теологія була навіяна наївним почуттям, була продуктом веселої фантазії, а не аналітичного розуму, як церковна віра сучасних націй; отже, не втративши природи в людськості, грек не був вражений тим, що його оточувало, і не мав настійної потреби в предметах, у яких він цю природу знаходив. Живучи в злагоді із самим собою і втішаючись щасливим почуттям своєї людськості, він завмирав перед нею як перед неосяжною вершиною, прагнучи наблизити до неї все інше, тоді як ми, відчуваючи розлад у самих собі і будучи засмученими нашим досвідом відносно людськості, зацікавлені лише в тому, щоб якнайшвидше втекти від неї і не бачити перед собою такої невдалої форми.

Отже, почуття, про яке тут мова, нічим не схоже на те, що його мали древні; воно збігається скоріше з тим, що його маємо ми у відношенні до древніх. Вони сприймали природно; ми ж сприймаємо природне. Почуття, що сповнювало душу Гомера, коли він своєму божественному свинопасові велів частувати Улісса, було, безперечно, зовсім відмінним од того, яке хвилювало душу молодого Вертера, коли читав Гомерову пісню, позбувшись докучливого товариства. Наше почуття до природи скидається на відчуття хворого до здоров'я.

мертва природа (на противагу до людини) являє собою щось набагато більше, ніж предмет для чуттів. Однак уже Оссіан ремствує на занепад людськості, і хоча в його народі коло культури та її вад було ще дуже мале, проте дійсність була настільки яскравою й переконливою, що штовхала морального співця до неживого світу і сповнювала його пісні тим елегійним тоном, завдяки якому вони так зворушують і приваблюють нас.

Зникаючи поступово з людського життя як досвід і як суб'єкт (діяльний і сприймальний), природа, переконуємося, починає сходити у світі поезії — як ідея і як предмет. Та нація, котра пішла найдалі в напрямі протиприродності і роздумів про неї, мусила першою і найсильніше захопитися явищем наївного і найменувати його *. Цією нацією, оскільки мені відомо, були французи. Проте сприймання наївного і зацікавленість ним з'явилися, звичайно, набагато раніше і почалися одночасно з моральним та естетичним занепадом. Зміна у способі сприймання стає вже зовсім очевидною, наприклад, у Евріпіда, коли зіставляємо його з попередниками, зокрема з Есхілом, а проте цей поет був улюбленцем своєї доби. Подібну революцію можна констатувати й серед давніх істориків. Горацій, поет освіченої і зіпсутої епохи, звеличує у своєму Тібурі * спокійну розкіш; його можна було б назвати справжнім засновником цієї сентиментальної поезії, тим більше, що він і досі залишається тут неперевершеним зразком. Крихти цього способу сприймання зустрічаємо також у Проперція, Вергілія та ін., рідше в Овідія,— йому бракувало для цього повноти серця; живучи на вигнанні в Томах, він болісно реагує на відсутність розкоші, якої так охоче зрікався Горацій у своєму Тібурі.

Поети, вже завдяки цьому самому поняттю, є скрізь охоронцями природи. А там, де вони не в силі виконувати цю функцію повною мірою і вже самі зазнали руйнівного впливу довільних і штучних форм, вони правлять за свідків і месників природи. Вони або будуть природою, або шукатимуть утрачену природу. З цього випливають дві зовсім різні поетичні манери, що ними вичерпується й вимірюється вся галузь поезії. Всі поети, будучи такими насправді, залежно від

властивостей епохи, в яку вони розквітають, чи випадкових обставин, що позначаються на їхньому загальному розвиткові та тимчасовому душевному стані, належатимуть до наївних або до сентиментальних.

Поет наївного й натхненного юного світу і той, хто в епохи штучної культури максимально наближається до нього, є суворим і цнотливим, немов непорочна Діана у своїх лісах; він із недовір'ям тікає від серця, яке шукає його, і від бажання, що прагне його обійняти. Він трактує предмет із сухою правдивістю, яка частогусто сприймається як нечулість. Об'єкт володіє ним цілком, його серце не лежить, ніби дешевий метал, тут же під поверхнею, а хоче, щоб його, подібно до золота, шукали в глибині. Як бог за будовою світу, так він стоїть за своїм твором; він — твір, бо твір — це він; треба бути негідним твору, не розуміти його або вже ним пересититися, щоб розпитувати тільки про його автора.

Таким виявляється Гомер серед древніх і Шекспір у новіші часи — дві дуже різні, відмежовані неосяжною відстанню епох натури, які, однак, цілком тотожні саме в цій рисі характеру. Коли я вперше, в дуже ранньому віці, познайомився з тим останнім поетом, мене обурила його холодність, його бездушність, що дозволяла йому жартувати в найбільш патетичних місцях, виводити блазня в несамовитих сценах у «Гамлеті», в «Королі Лірі», в «Макбеті» і т. д., що затримувала його там, де моє відчуття рвалося вперед, і змушувала холоднокровно крокувати далі, коли серце було спрагнене спокою. Знайомство із новішими поетами спонукало мене до того, щоб шукати в поетичному творі передусім самого автора, зустрічати його серце, розмірковувати спільно про зображений ним предмет, словом — у суб'єкті споглядати об'єкт, а тому мені

було нестерпно, що поет не дає себе тут ніде зловити і ніде не бажає порозмовляти зі мною. Вже протягом багатьох років він був предметом моєї глибокої поваги і моїх досліджень, перш ніж я полюбив його як індивіда. Я був ще нездатний збагнути природу із перших рук. Я був спроможний виносити її образ тільки тоді, коли розсудок його обдумав і правила впорядкували; найпридатнішими суб'єктами для цього були від 1750 і приблизно до 1780 року французькі, а також німецькі сентиментальні поети. Проте я не соромлюся свого дитячого судження, бо «літня» критика твердила те саме * і була досить наївною, щоб розголосити цю свою думку по світу.

Те саме сталося у мене з Гомером, з яким я ознайомився ще пізніше. Пригадую собі нині те дивовижне місце в шостій книзі «Іліади», де Главк і Діомед стрічаються в бою і, згадавши, що їх родини жили віддавна в дружніх стосунках, обмінюються подарунками. Цю зворушливу картину взаємної поваги до законів гостинності, яких додержуються навіть під час війни, можна зрівняти із зображенням рицарського благородства в Аріосто, де два лицарі і суперники Феррау й Рінальд, один християнин, другий сарацин, після жорстокої битви, в якій завдали один одному чимало ран, укладають мир і сідають на одного коня, аби наздогнати Ангеліку, що втекла від них. Обидва приклади, незважаючи на всю їх відмінність, майже однаково діють на наше серце, бо малюють нам чудову перемогу звичаїв над пристрастями і зворушують нас наївністю переконань. Зате поети, описуючи ці схожі вчинки, поводяться зовсім по-різному. Аріосто, громадянин пізнішого світу, що вже втратив простоту звичаїв, не може, розповідаючи цей епізод, приховати своє власне захоплення, своє розчулення. Ним оволодіває

почуття відстані між звичаями тодішніми й тими, що притаманні його добі. Він раптом кидає змальовувати свій предмет і з'являється сам. Усім відомі ті чудові його станси, якими завжди найбільше захоплювалися:

О лицарська шляхетносте минулих літ! *
Коня удвох суперники сідлали,
Хоч на тілах у них — боїв кривавих слід,
І віру різну досі визнавали.
Їх не лякав похмурий небозвід,
Ні те, що стежка в гущині зникала.
І кінь, покірний їхнім шпорам, мчався
Туди, де шлях надвоє поділявся.

А от древній Гомер! Дізнавшись із розповіді Главка, супротивника свого, про те, що їхні родини вже віддавна дружать, Діомед тут же встромляє в землю свого списа і починає з Главком дружню розмову, домовляючись у майбутньому уникати сутички на полі битви. Та послухайте самого Гомера:

«Віднині ти гостем станеш для мене в Аргосі *.
Я ж для тебе — в Лікії, прибувши до міста твойого.
Тому в метушні нам із списом не треба стрічатись.
Мені вистачає троянців і спільників славних,—
Вбиватиму тих, кого бог надішле й кого упіймаю;
Ти ж ахеян тут спіткаєш чимало — рубай їх!
От лише зброєю слід обмінятись, щоб люди
Знали, як дружбою давньою ми гордимося».
Так розмовляли вони, з колісниці зійшовши.
Потім, за руки побравшись, вічно дружить
присягались.

Важко було б сучасному поетові (принаймні такому, який є поетом у моральному значенні слова) стриматися хоча б до цих рядків, щоб не виявити своєї

радості з приводу такого вчинку. І ми радо пробачили б йому, бо наше серце також під час читання зупиняється в цьому місці і з приємністю віддаляється від об'єкта, щоб зазирнути до своєї власної душі. Зовсім не те у Гомера. Він продовжує із звичною сухою правдивістю, немов розповів нам про щось зовсім буденне, наче в його грудях не серце, а камінь:

І Зевс засліпив тоді Главка, і він у нестямі
Зброю свою золоту, що сотню тельців вартувала,
Діомеду оддав, а той йому — мідну, дешеву.

Поети такого наївного роду почувають себе в епоху штучності не на своєму місці. Та ще питання, чи вони взагалі можливі за таких умов, хіба що без упину тікатимуть од своєї доби і сприятлива доля убереже їх від спотворливого впливу. Саме ж суспільство ніяк і ніколи нездатне їх породити; лише поза ним з'являються вони ще вряди-годи, будучи схожими на чужинців, що викликають здивування, або на невихованих дітей природи, що є причиною досади. Яким би благодійним явищем не були вони для митця, що їх вивчає, чи для справжнього знавця, здатного їх оцінити, їм не буде таланити взагалі, а, отже, і в їхньому сторіччі. На їхньому чолі — печать володаря, а ми бажали б, щоб музи заколисували нас і пестили. Критики, безпосередні охоронці смаку, ненавидять їх як порушників кордону і хотіли б затулити їм рота; бо навіть самого Гомера ці судді в сфері смаку визнали тільки завдяки авторитетові більш ніж тисячолітнього свідчення; а як їм важко обстоювати свої правила всупереч його прикладові, а його велич — всупереч їхнім правилам!

Отже, поет,— сказав я,— або сам є природою, або шукатиме її. В першому випадку матимемо наївного, в другому — сентиментального поета.

Поетичний дух невмирущий і незнищимий у людині; він може загинути тільки разом з нею і разом з передумовами людськості. Бо хоч людина й віддаляється через свободу своєї фантазії і свого розсудку від простоти, правди й необхідності природи, дорога до неї завжди зостається відкритою; крім того, її невпинно штовхає до природи могутній і незламний потяг, моральна жага, і саме з цим поривом художня здатність перебуває у найближчій спорідненості. Вона, таким чином, не зникає разом з природною простотою, а тільки починає діяти в іншому напрямі.

Природа й досі залишається єдиним полум'ям, що ним живиться поетичний дух; лише із неї черпає він усю свою міць, лише до неї звертається він, розмовляючи із штучною людиною, що розвивається в умовах культури. Всі інші способи діяння чужі для поетичного духу; ось чому, зауважимо мимохідь, усі так звані твори дотепу цілком несправедливо називаються поетичними *, хоч протягом довгого часу ми й зараховували їх до таких, спокушені авторитетом французької літератури. Природа, стверджую я, наснажує поетичний дух донині; в нашу добу зовсім змінилося тільки його відношення до неї.

Поки людина є чистою—але, звичайно, не грубою—природою, вона діє як неподільна чуттєва єдність і як гармонійне ціле. Чуття й розум, сприймальна й самодіяльна здатності ще не розмежувалися у своїх заняттях, ще ніскільки не суперечать одне одному. Сприйняття людини ще не стали безформною грою випадковості, а її думки — беззмістовною грою уяви; перші постають із закону необхідності, другі — із дійсності. Коли ж людина увійде до стану культури і мистецтво торкнеться її своєю рукою, колишня чуттєва гармонія тут же зникає, і людина може виявити себе лише як

моральна єдність, тобто в прагненні до єдності. Злагода між її сприйманням і мисленням, яка в першому стані існувала насправді, перетворилася тепер на ідеальну; вона тепер не в людині як факт її життя, а поза нею як думка, яку ще потрібно реалізувати. І коли поняття поезії, що полягає виключно в тому, щоб виразити людськість якомога повніше, застосувати до обох станів, то виявиться, що там, у стані природної простоти, де людина діє ще одночасно всіма своїми силами як гармонійна єдність, де, таким чином, цілість її природи повністю виражає себе у дійсності,— там стають поетами через максимально повне наслідування реального світу, а тут, у стані культури, де згадана вище гармонійна взаємодія всієї людської природи є тільки ідеєю, поетом буде той, хто підносить дійсність до ідеалу, або — і це зводиться до того ж самого — зображує ідеал. Ось ті два єдино можливі види, в яких тільки й може виявитися поетичний геній взагалі. Вони, як бачимо, різко відрізняються між собою, проте є вище поняття, що їх поєднує, і нас ніскільки не повинно дивувати, що воно це збігається з ідеєю людськості.

Тут не місце розвивати думку, всебічне висвітлення якої неможливе без спеціального викладу. Та кожен, хто зуміє зіставити давніх і сучасних поетів відносно духу, а не тільки відносно випадкових форм, той легко пересвідчиться в істинності нашого твердження [1].

[1] Не буде, можливо, зайвим нагадати, що, протиставляючи тут нових поетів давнім, ми маємо на увазі не так відмінність епох, як відмінність манери. В нові і навіть у найновіші часи зустрічаємо наївну поезію всіх родів, хоч вона, правда, вже не така чиста, а серед давніх римських та навіть грецьких поетів було чимало сентиментальних. Обидва роди поєднуються не тільки в одному поетові, а й в одному творі, як, наприклад, у «Стражданнях Вертера», і такі речі справлятимуть завжди найсильніше враження.

В перших зворушує нас природа, чуттєва правда, жива сучасність, у других — ідеї.

Шлях, яким ідуть нові поети, є, власне кажучи, тим шляхом, що його неодмінно обирає людина як в окремих випадках, так і в цілому. Природа дає їй внутрішню єдність, мистецтво ж вносить розбрат і роздвоєння; до цілісності людина повертається через ідеал. А оскільки ідеал — безконечність, що її вона ніколи не осягне, то культурна людина ніколи не може домогтися тої досконалості в своєму роді, якої природна людина здатна набути в своєму. Коли брати до уваги лише відношення обох до свого роду й до свого максимуму, то перша людина щодо досконалості безмежно поступається другій. Та коли ж порівнювати тільки роди, то з'ясується, що мета, до якої людина прямує через культуру, безмежно переважає ту, що її вона осягає через природу. Одна людина здобуває цінність через абсолютне досягнення скінченної величини, друга — через наближення до нескінченності. А тому що ступені й прогрес притаманні тільки останній величині, то відносна цінність людини, що перебуває в процесі культури, беручи в цілому, ніколи не може бути визначена, хоч ця людина, якщо розглядати її окремо, неодмінно поступається тій, в якій природа виявляє усю свою досконалість. Оскільки ж кінцева мета людськості осягається тільки через поступальний розвиток, а природна людина може прогресувати тільки окультурюючись, тобто стаючи культурною, то не може бути ніяких сумнівів, котрій з них треба віддати перевагу з огляду на кінцеву мету.

Сказане вище про дві різні форми людськості можна застосувати й до обох, притаманних їм, форм поезії.

Отож, зіставляти давніх і сучасних—наївних і сен-

тиментальних — поетів або зовсім недоцільно, або ми повинні робити це на основі спільного для них вищого поняття (яке існує насправді). Коли за допомогою однобічного абстрагування добути з давніх поетів родове поняття поезії, то принизити сучасних на противагу давнім—справа надзвичайно легка, але водночас і надзвичайно тривіальна. Якщо поезією називати тільки те, що в усі часи однаково діє на звичайні натури, то у нас не буде іншого виходу, як позбавити сучасних поетів цього звання саме за їхню найсуттєвішу і найвеличнішу красу, бо нею вони приваблюють тільки вихованця мистецтва, а простій людині їм сказати нічого [1]. Чий дух ще не підготований для того, щоб, покидаючи дійсність, увійти до царства ідей, для того найбагатший зміст буде порожньою видимістю, а найвищий поетичний злет—перебільшенням і екзальтацією. Жодній розумній людині не спаде на думку ставити поряд з Гомером того чи іншого сучасного поета в тому, що становить велич останнього, і тому нам завжди смішно, коли бачимо, як Мільтона чи Клопштока величають новими Гомерами. Так само жоден давній поет, і передусім Гомер, неспроможний витримати порівняння з сучасним поетом у тому, що

[1] Мольєр, будучи наївним поетом, мав, звичайно, право радитися з своєю наймичкою *, щó доцільно залишити, а щó викреслити в його комедіях; бажано, щоб майстри французького театру іноді випробовували в цей спосіб і свої трагедії. Однак я не рекомендував би піддавати подібній пробі Клопштокові оди, найкращі місця із «Месіади», з «Утраченого раю», з «Натана Мудрого» та багатьох інших творів. Та що я говорю? Саме це й робиться, і «мольєрівська наймичка» патякає в наших критичних журналах, філософських і літературних літописах і дорожніх нарисах про поезію, мистецтво і т. п., от тільки, як і годиться на німецькому грунті, трохи вульгарніше, ніж на французькому, відповідно до тих звичаїв, які панують у челядні німецької літератури.

є характерною відзнакою останнього. Я хотів би сказати, що перший сильний своїм мистецтвом обмеження, другий — мистецтвом нескінченного.

І саме тим, що сила давнього митця (бо ж сказане тут про поета можна із застереженнями, що випливають самі собою, перенести на художника — митця взагалі) полягає в обмеженні, пояснюється та висока перевага, що її образотворче мистецтво античності здобуває над новими епохами, а також різне співвідношення у вартості між поезією і образотворчим мистецтвом теперішнім і давнім. Твір для ока набуває своєї досконалості тільки в обмеженні, тим часом як твір для уяви може осягнути її і через необмежене. Тому в пластичних творах сучасному митцеві мало дає його перевага щодо ідей; він змушений тут якомога точніше визначити в просторі образ своєї уяви і, таким чином, змагатися з давнім митцем саме в тій якості, де той осягнув незаперечну перевагу. В поетичних творах справи стоять інакше: хоч давні поети здобувають перемогу і тут щодо простоти форм, а також у тому, що піддається чуттєвому й тілесному зображенню, все ж сучасний поет перевершує їх багатством матеріалу, а також тим, чого не можна ні зобразити, ні висловити, коротше, тим, що у творах мистецтва називається духом.

Оскільки наївний поет іде лише за простою природою й відчуттям, обмежуючись тільки наслідуванням дійсності, він може ставитися до свого предмета лише на якийсь один лад, і, з цього погляду, позбавлений вибору трактування. Різноманітність враження від творів наївної поезії зумовлена (припустивши, що ми відкидаємо тут усе, що стосується змісту, і розглядаємо це враження лише як чистий продукт поетичного виконання) — вона зумовлена, повторюю, тільки різ-

ними ступенями одного й того самого способу сприймання; навіть відмінність зовнішніх форм нездатна змінити якість цього естетичного враження. Незалежно від того, якою буде форма: ліричною чи епічною, драматичною чи описовою — наше зворушення буде слабкіше або сильніше, але (як тільки абстрагуємось од змісту) воно ніколи не буде різноманітним. Наше почуття залишиться незмінним, складатиметься виключно з одного елемента, і ми не зможемо в ньому нічого розрізнити. Навіть відмінність мов і епох не вносить тут жодної різноманітності—бо саме ця чиста єдність походження та ефекту й становить характер наївної поезії.

Зовсім інакше стоїть справа із сентиментальним поетом. Він розмірковує про враження, яке справляють на нього предмети; на його роздумах і грунтується те зворушення, що його він викликає в собі і передає нам. Предмет співвідноситься тут з ідеєю, і його поетична сила залежить тільки від цього співвідношення. Тому сентиментальний поет завжди має справу з двома суперечними уявленнями й відчуттями; з дійсністю як скінченністю і з її ідеєю як безконечністю, і змішане почуття, що його він збуджує, завжди свідчитиме про це двояке джерело [1]. Оскільки ж тут наявна множин-

[1] Хто усвідомлює враження, яке справляє на нього наївна поезія, і здатен відмежувати те, що зумовлене тут змістом, для такої людини це враження — навіть тоді, коли йтиме і про найбільш патетичні предмети,— завжди буде радісним, чистим, спокійним; на противагу цьому, враження від сентиментальної поезії завжди буде доволі серйозним і напруженим. Це пояснюється тим, що в наївних творах на будь-яку тему нашу уяву завжди втішає правда, жива дійсність об'єкта, і ми не шукаємо тут більше нічого; зате в сентиментальних творах ми повинні з'єднати малюнок уяви з певною логічною ідеєю, а тому завжди починаємо вагатися між двома різними станами.

ність принципів, то все залежить від того, котрий із них переважатиме в сприйманні поета і в його творі, і, таким чином, виникає можливість різного трактування. Постає питання, щó приваблює його більше: дійсність чи ідеал — чи прагне він представити дійсність як предмет антипатії, чи ідеал як предмет симпатії. Отже, його зображення буде або сатиричним, або (в широкому значенні слова, яке з'ясується пізніше) елегійним; одного з цих двох родів сприймання і буде дотримуватися кожний сентиментальний поет.

Поет є сатиричним, коли своїм предметом обирає віддалення од природи й суперечність між дійсністю та ідеалом (щодо впливу на душу, то вони збігаються). Він може виконати це поважно й з афектом або жартівливо й з веселістю, залежно від того, перебуває він у сфері волі чи у сфері розсудку. Одне здійснюється через караючу або патетичну, друге — через жартівливу сатиру.

Мета поета, власне кажучи, не зносить ні осудливого, ні розважального тону. Перший надто серйозний для гри, що нею поезія завжди повинна бути; другий надто пустотливий для тої серйозності, на якій зобов'язана грунтуватися поетична гра. Моральні суперечності неодмінно зацікавлюють наше серце і, таким чином, позбавляють дух його свободи, а поетичне зворушення має бути вільне від інтересів у власному значенні слова, тобто від будь-якого зв'язку з потребою. Логічні протиріччя, навпаки, залишають байдужим серце, однак поет має справу з найвищими прагненнями серця, з природою та ідеалом. Отож, досить важливим завданням поета є те, щоб у патетичній сатирі не пошкодити поетичної форми, яка полягає в свободі гри, а в жартівливій сатирі — не забути про поетичний зміст, що завжди має бути безконечним. Це

завдання можна виконати тільки одним-єдиним способом. Караюча сатира досягає поетичної свободи через перехід у піднесене; розважальна ж сатира набуває поетичного змісту, трактуючи свій предмет як прекрасне.

У сатирі дійсність як недосконале протиставиться ідеалові як найвищій реальності. Тут, зрештою, зовсім не вимагається, щоб останній був виражений словами, якщо поет уміє збуджувати його в нашій душі; а він, безумовно, мусить це вміти, інакше не зможе впливати на нас поетично. Таким чином, дійсність виступає тут як необхідний об'єкт антипатії; однак усе тут зводиться до того, щоб сама ця антипатія неодмінно поставала з ідеалу, що суперечить дійсності. Вона може мати також лише чуттєве джерело і грунтуватися виключно на потребі, яка суперечить дійсності; адже нам досить часто здається, що відчуваємо моральне незадоволення світом, а насправді нас озлоблює тільки суперечність між ним і нашими нахилами. Саме цей матеріальний інтерес і використовує посередній сатирик, і, бачачи, що в такий спосіб легко довести нас до афекту, він гадає, що завоював наше серце і став майстром у галузі патетичного. Та всякий пафос з такого джерела негідний поезії, яка повинна зворушувати нас тільки ідеями й тільки через розум простувати до нашого серця. Цей нечистий і матеріальний пафос виявляється завжди так, що в нашій душі переважає страждання і має місце неприємне збентеження, тим часом як справжній поетичний пафос характеризується перевагою самодіяльності і душевною свободою, що наявна тут і під час афекту. Коли зворушення зумовлене ідеалом, що протистоїть дійсності, у високості останнього зникає всяке звужуюче почуття, і велич ідеї, що нею ми сповнені, підносить нас над обмеже-

ністю досвіду. У зображенні обурливої дійсності, таким чином, усе зводиться до того, щоб реальність, змальовувана поетом чи оповідачем, грунтувалася на необхідності, щоб він умів настроїти нашу душу на сприймання ідей. Якщо ми в своєму міркуванні стоїмо на належній висоті, то хай нас не турбує, що сам предмет — ниций і вульгарний. Коли історик Тацит описує глибокий занепад римлян першого сторіччя, то нам видно, що нікчемне споглядається високим духом і наш настрій справді поетичний, бо висота, на якій він стоїть сам і на яку він зумів піднести й нас, принизила його предмет.

Патетична сатира, таким чином, має завжди виникати в душі, сповненій живим ідеалом. Тільки всевладний потяг до гармонії може і повинен породжувати те глибоке почуття моральних суперечностей і гарячу ненависть до моральної збоченості, які надихають Ювенала, Свіфта, Руссо, Галлера та інших. Згадані поети могли й повинні були б з таким самим успіхом писати у зворушливих і ніжних родах поезії, коли б іще в ранньому віці випадкові причини не скерували їх душу в цьому певному напрямі; проте вони писали частково й так. Усі, кого ми тут назвали, або жили в добу занепаду і спостерігали жахливу картину морального зіпсуття, або власна доля заронила в їхню душу гіркоту. Філософський дух, що з невблаганною суворістю відмежовує видимість од сутності і проникає в глибінь речей, також нахиляє душу до цієї черствості і похмурої суворості, з якою Руссо, Галлер та інші малюють реальне життя. Однак ці зовнішні й випадкові впливи, що виявляють завжди обмежуючу дію, можуть щонайбільше визначати напрям захоплення, але ніколи не визначають його змісту. Останій мусить завжди бути однаковим, вільним од всяких зовнішніх

потреб і випливати з жагучого потягу до ідеалу, і потяг цей слід неодмінно вважати єдиним і справжнім покликанням сатиричного і взагалі кожного сентиментального поета.

Якщо патетична сатира личить тільки піднесеним душам, то на глузливу сатиру здатне тільки благородне серце. Адже першу захищає від непристойності вже сам поважний характер її предмета; друга ж, маючи право опрацьовувати тільки морально байдужий матеріал, неодмінно стала б фривольною і втратила б всяку поетичну гідність, коли б опрацювання не ушляхетнило зміст, а суб'єкт поета не зайняв би місце об'єкта. Однак тільки благородному серцеві дозволено, незалежно від предмета його діяльності, в кожному своєму прояві втілювати завершений образ себе самого. Піднесений характер може виявлятися тільки в поодиноких перемогах над опором чуттів, тільки в певних моментах запалу і миттєвої напруги; в благородному серці навпаки: ідеал діє на зразок природи, тобто рівномірно, і тому може бути наявним і в стані спокою. Глибоке море є найвеличнішим у своєму русі, а прозорий потік — найкрасивішим у своєму спокійному бігу.

Не раз сперечалися, кому належить першість — трагедії чи комедії. Якби при цьому йшлося тільки про те, котра з них опрацьовує важливіший об'єкт, то перша, без сумніву, отримала б перевагу; а коли б нас цікавило, котрій із них потрібен важливіший суб'єкт, присуд був би на користь останньої. У трагедії здійснюється вже дуже багато завдяки самому предметові, в комедії предмет не здійснює нічого, поет — усе. А оскільки в судженнях смаку матеріал ніколи не береться до уваги, то цілком зрозуміло, що естетична вартість цих обох родів мистецтва має перебувати в оберне-

ному відношенні до їх матеріальної важливості. Трагічний поет піднімається завдяки своєму об'єктові, тим часом як комічний поет зобов'язаний удержати свій об'єкт на певній естетичній висоті за допомогою власного суб'єкта. Перший має право на поривання, а вони не вимагають чогось особливого; другий мусить завжди бути однаковий, отже повинен перебувати і завжди добре себе почувати там, де перший опиняється лише завдяки розгонові. Саме цим прекрасний характер і відрізняється од піднесеного. Першому притаманна велич, що легко й вільно випливає з його природи, він за самою своєю спроможністю є нескінченним на кожному відрізку свого шляху; другий же здатний осягнути будь-яку велич завдяки напруженню, здатний завдяки своїй сильній волі позбутися будь-якого обмеження. Цей стає великим стрибкоподібно, через напруження, той є вільним завжди і без найменших зусиль.

Благородне завдання комедії полягає в тому, щоб збуджувати й плекати в нас цю свободу духу, тим часом як трагедія покликана допомагати нам у відновленні душевної свободи, зруйнованої насильно якимсь афектом, за допомогою естетичних засобів. Отож, у трагедії душевна свобода має порушуватися штучно і у вигляді експеримента, бо, відновлюючи її, вона доводить свою поетичну силу; інакше в комедії: тут завжди необхідно запобігати, щоб душевна свобода ніколи не порушувалася. Тому трагік ставиться до свого предмета завжди практично, а комедіограф до свого — завжди теоретично, хоч би першому (як Лессінгові в його «Натані») забаглося опрацювати теоретичний, а другому — практичний матеріал. Не галузь, з якої предмет узято, а суд, перед яким ставить його драматург, робить предмет трагічним чи коміч-

ним. Трагік повинен стерегтися спокійних розмірковувань, настійно прагнучи зацікавити серце; комедіографу ж необхідно уникати пафосу, розважаючи тільки розсудок. Отже, перший виявляє своє мистецтво через безупинне збудження пристрастей, другий — через безупинне вгамовування їх: це мистецтво, звичайно, тим вище, чим предмет першого абстрактніший за своєю природою і чим більше предмет другого тяжить до патетичного [1]. Якщо трагедія, таким чином, виходить з важливішого пункту, то необхідно визнати, що комедія йде на зустріч важливішій меті, і коли б вона її досягла, то всі трагедії стали б зайвими й неможливими. Мета комедії збігається з тим найвищим, що за нього людина покликана боротися,— з свободою від пристрастей, з прагненням бути завжди ясним, завжди спокійно дивитися навколо і у власну душу, бачити всюди скоріше випадковість, ніж долю, і більше сміятися з безглуздя, ніж сердитися чи плакати.

Часто трапляється, що в поетичних зображеннях, як і в реальному житті, бистра кмітливість, приємний талант, весела добродушність здаються красою душі, а оскільки примітивний смак ніколи не піднімається над приємним, то таким витонченим умам легко при-

[1] У «Натані Мудрому» цього не бачимо, бо холодна природа матеріалу заморозила тут увесь мистецький твір. Та Лессінг знав сам, що пише не трагедію, він забув тільки, в силу притаманної людям слабості, застосувати у своєму великому творі висунутий ним же в «Драматургії» тезис, що трагічна форма використовується митцем виключно з трагічною метою. Без суттєвих змін навряд чи можна було б переробити цю драматичну поему на добру трагедію; зате досить було б незначних переробок, щоб вона стала доброю комедією. Для першої мети треба було б пожертвувати пафосом, для другої — роздумами, а втім кожному зрозуміло, щó саме надає цій поемі найбільшої краси.

власнити собі славу, що її так важко заслужити. Та є безпомилкове випробування, за допомогою якого легкість характеру можна відрізнити од легкості ідеалу, а доброчесність темпераменту — від справжньої моральності; це станеться тоді, коли обом їм ми запропонуємо важкий і великий об'єкт. У такому випадку витончений геній неодмінно перетвориться в банальність, а доброчесність темпераменту—в матеріальність; дійсно шляхетна душа з такою ж неминучістю перетвориться на піднесену.

Поки Лукіан лише картає безглуздя, як у «Бажаннях», «Лапіфах», «Юпітері трагічному» та інших, він залишається насмішником і розважає нас своїм веселим гумором; але в багатьох місцях його «Нігріна», «Тімона», «Александра», де сатира скерована й проти моральної зіпсованості, він стає зовсім іншою людиною. «Бідолашний,— так починає він у своєму «Нігріні» змальовувати огидну картину тодішнього Риму,— навіщо полишив ти світло сонця, Грецію, її щасливе вільне життя і прибув сюди, до цієї метушні розкішного підлабузництва, догідливості та бенкетів, професійних донощиків, підлесників, отруйників, шукачів спадщини, фальшивих друзів» і т. д. У таких і подібних випадках неодмінно виявляється висока серйозність почуття, на якому завжди грунтується всяка гра, якщо вона має бути поетичною. Навіть у злісних жартах, за допомогою яких Лукіан і Арістофан збиткуються над Сократом *, проступає поважна мудрість, що мстить софістові за істину й бореться за ідеал, який вона лише не завжди висловлює. Перший із них оборонив цей характер від усяких сумнівів у своєму «Діогені» та «Демонаксі». А який великий і благородний характер виражає, користуючись з кожної гідної нагоди, письменник нової доби Сервантес у своєму «Дон Кіхоті»!

Який прекрасний ідеал мусив сповнювати душу поета, що створив Тома Джонса й Софію *! А як велично й сильно зворушує нашу душу жартівник Йорік *, коли йому цього заманеться! Таку ж серйозність відчуття бачу я і в нашого Віланда; грація серця надихає й облагороджує навіть пустотливу й химерну гру його настрою; вона позначається і на ритмі його пісні, і ніколи не бракує йому рушійної сили, щоб в разі потреби піднести нас до найвищого.

Про Вольтерову сатиру такого висновку зробити не можна. Правда, цей письменник також зворушує нас час од часу виключно істинністю й простотою природи, якщо він дійсно досягає їх у якомусь наївному характерові, як це неодноразово йому вдається у «Простодушному» *, або коли він шукає їх і мстить за них, як у своєму «Кандіді» * та інших творах. А де немає ні одного, ні другого, там, звичайно, він може розважати як дотепна людина, але ніяк не може хвилювати нас як поет. Проте його глум завжди недостатньо грунтується на серйозності, і це дає нам право взяти під сумнів його поетичне покликання. Ми зустрічаємо повсюди тільки його розсудок, не почуття. Під веселою оболонкою не видно ідеалу, а в цьому одвічному русі навряд чи знайдеться щось абсолютно тривке. Дивовижна різноманітність зовнішніх форм нітрохи не говорить нам про внутрішню повноту його духу, а засвідчує скоріше її відсутність,— адже, незважаючи на всі ті форми, він не знайшов жодної, в якій зміг би відобразити серце. Майже з острахом запитуєш себе: а чи не убозтво серця в цьому багатому генієві зумовило його нахил до сатири? В противному разі він хоч раз на своєму довгому шляху зійшов би з цієї вузької колії. І хоч яким різноманітним є його матеріал і зовнішні форми, ми бачимо, як одна й та сама

внутрішня форма раз у раз повертається у своїй одвічній жалюгідній одноманітності, і тому він, незважаючи на всю його багатотомну спадщину, не здійснив у собі того кола людськості, що його пробігли — ми констатуємо це з радістю — названі вище сатирики.

Коли поет протиставить природу мистецтву, а ідеал — дійсності так, що зображення перших переважає і задоволення од цього стає панівним відчуттям, тоді я називаю його елегійним. Елегія, як і сатира, також поділяється на два класи. Природа та ідеал можуть бути предметом скорботи, коли перша зображається втраченою, а другий—недосяжним. Вони можуть бути і предметом радості, коли їх представляють як дійсність. Перше становить елегію у вузькому, друге — ідилію в якнайширшому значенні [1].

Як досада в патетичній і глум у жартівливій сати-

[1] Не повинен, гадаю, виправдуватися перед читачами, які глибше проникають у цей предмет, у тому, що вживаю назви: сатира, елегія й ідилія у ширшому значенні, ніж це звичайно робиться. І тут я не маю найменшого наміру зсувати межі, котрі з доброю підставою встановили мої попередники як для сатири й елегії, так і для ідилії; мене цікавить лише спосіб сприймання, що є панівним у цих поетичних родах, а достеменно відомо, що його ніяк не убгаєш у такі вузькі рамки. На елегійний лад настроює нас не тільки елегія, яку ми постійно позначаємо цим словом: драматичний та епічний поети можуть також спричиняти елегійну схвильованість. У «Месіаді», «Порах року» Томсона *, «Втраченому раю», «Визволеному Єрусалимі» знаходимо чимало картин, властивих лише ідилії, елегії, сатирі. Це стосується більшою чи меншою мірою майже кожного патетичного вірша. Виправдання вимагає скоріше те, що до елегійного роду я зараховую ідилію. Тут необхідно нагадати, що йдеться лише про таку ідилію, яка належить до сентиментальної поезії як один з її видів, і суть її полягає в тому, що природа протиставиться мистецтву, а ідеал — дійсності. Навіть тоді, коли поет не робить цього відверто, представляючи нашим очам лише картини незіпсованої природи

рі, так скорбота в елегії може виникати тільки із захоплення, збудженого ідеалом. Лише з цього черпає елегія свій поетичний зміст, усі ж інші джерела абсолютно не достойні поетичного мистецтва. Елегійний поет шукає природу, але в її красі, а не тільки в її приємності, в її узгодженості з ідеями, а не тільки в її поступливості супроти потреби. Скорбота з приводу втрачених радощів, з приводу золотої доби, якої немає більше на світі, з приводу зниклого щастя юності, любові і т. д. може бути матеріалом елегійної поезії лише тоді, коли ці стани чуттєвого втихомирення дозволяють зобразити себе водночас як предмети моральної гармонії. Ось чому жалібні пісні Овідія, які він складає в засланні на евксінському побережжі Чорного моря, я не можу вважати в цілому поетичними творами, хоч би якими зворушливими вони не були

чи здійсненого ідеалу в чистому й самостійному вигляді, ця протилежність однаково виявлятиме себе мимоволі в кожному мазкові його пензля, бо вона існує в глибині його серця. Та коли б такого й не було, то вже сама мова, якою він змушений користуватися, нагадала б нам про дійсність з її обмеженнями і культуру з її штучністю, бо на мові неодмінно позначається дух часу і вплив мистецтва; більше того: наше власне серце протиставило б цьому образові чистої природи свій досвід щодо зіпсованості і, таким чином, зробило б наш спосіб сприймання елегійним, хоч поет і не ставив собі такої мети. Цього неможливо уникнути, а тому навіть найбільша втіха, яку найпрекрасніші твори наївного роду давніх і нових часів дають культурній людині, недовго залишається чистою, до неї раніше чи пізніше приєднується елегійне відчуття. На закінчення хочу ще зауважити, що запропонований отут поділ,— саме тому, що грунтується лише на відмінності щодо способу сприймання,— зовсім не причетний до поділу самих віршів і до визначення поетичних родів; адже поет навіть в одному й тому самому творі не зобов'язаний дотримуватися якогось одного способу сприймання; отже, поділ цей має залежати не від цього, а від форми зображення.

й скільки б поетичності не відчували ми в окремих місцях. В його скорботі надто мало енергії, надто мало духу й шляхетності. Потребою, а не натхненням зумовлювалися ці нарікання; хоч їх і не живить буденна душа, проте вони є продуктом буденного настрою благородного духу, що зазнав ударів долі. Правда, коли згадаємо, що вболіває він за Римом, до того ж за Августовим Римом, то пробачаємо синові втіхи його тугу; однак навіть чудовий Рим з усіма його блаженствами, якщо не облагородити його за допомогою уяви,— лише скінченна величина, отже негідний об'єкт для поетичного мистецтва, яке, піднявшись над тим, що пропонує нам дійсність, має право вболівати тільки за безконечним.

Отож, змістом поетичного нарікання ніколи не може бути зовнішній, а тільки внутрішній, ідеальний предмет; навіть тоді, коли поезія оплакує утрату в дійсності, вона повинна спершу перетворити її на ідеальну. В цьому зведенні обмеженого до нескінченного, власне кажучи, й полягає поетична творчість. Тому сам по собі зовнішній матеріал завжди буде байдужим, бо поетичне мистецтво ніколи не може використати його таким, яким воно його знаходить; поезія надає йому поетичної гідності лише через те, щó вона з нього зробить. Елегійний поет шукає природу, але тільки як ідею і в такій досконалості, що її вона ніколи не мала, хоч він і сумує за нею як за чимось таким, що колись існувало, а тепер його втрачено. Коли Оссіан розповідає нам про часи, яких уже немає, і про героїв, яких уже не знайдеш, то його поетична уява вже давно перетворила ті картини спогадів на ідеали, а тих героїв — на богів. Досвід певних утрат розширився в ідею всезагальної тлінності, і схвильований бард, котрого переслідує картина повсюдних руїн, злітає

в небо, щоб там, у кругообороті сонця, розшукати символ неминущого [1].

Перейдемо негайно до сучасних поетів елегійного роду. Руссо і як поет, і як філософ має лише одну мету: знайти природу або ж відомстити мистецтву за неї. Залежно від того, на чому в цю мить зосередилося його почуття, ми бачимо поета то елегійно-зворушеним, то сповненим запалу до ювеналівської сатири, то, як, приміром, у «Юлії», захопленим світом ідилії. Його твори, безумовно, поетичні щодо змісту, бо там ідеться про ідеал; він тільки не вміє використовувати його в поетичний спосіб. Його серйозний характер, правда, ніколи не дозволяє йому опуститися до непристойності, але водночас він не дозволяє йому й піднятися до поетичної гри. Переобтяжений то пристрастю, то абстракціями, він рідко — або й ніколи — не досягає естетичної свободи, яка необхідна йому щодо його матеріалу і якою він повинен наділити й свого читача. Іноді його опановує хвороблива чутливість, доводячи його почуття до болісного стану, іноді ж сила його думки, сковуючи уяву, руйнує привабливість картини суворістю поняття. Ці обидві властивості, внутрішня взаємодія і злиття яких, власне, і дає нам поета, високою мірою притаманні цьому письменникові, і йому бракує лише того, щоб вони дійсно й виразно з'єднались одна з одною, щоб його самодіяльність більше проникала в його відчуття, а його сприйнятливість — в його мислення. Ось чому в ідеалі, котрий він виставляє перед людством, надто багато уваги приділено його обмеженості і надто мало — його можливостям, і повсюди відчувається там більше потреба фізичного

[1] Почитай, наприклад, чудового вірша під заголовком «Карсон» *.

спокою, ніж моральної гармонії. Його пристрасна чутливість є причиною того, що він воліє вести людськість назад до бездушної одноманітності первісного стану— аби чимдуж позбутися в ній розбрату — ніж чекати на кінець цього розбрату в духовній гармонії повністю завершеного розвитку, воліє, щоб мистецтво не розпочиналось взагалі, аби тільки не дожидатися його завершення, словом, він воліє поставити перед собою невисоку мету й принизити ідеал, щоб тільки якомога швидше й певніше його осягнути.

З-поміж німецьких поетів такого роду згадую тут лише Галлера, Клейста й Клопштока. Характер їхньої поезії — сентиментальний; вони зворушують нас ідеями, а не чуттєвою правдою, не тим, що вони самі — природа, а тим, що вміють захопити нас природою. Наші слова, справедливі відносно характеру цих і всіх сентиментальних поетів у цілому, не виключають, звичайно, можливості того, що в окремих випадках вони зворушують нас і наївною красою: в противному разі вони взагалі не були б поетами. Їхньому характерові тільки невластива (не є у ньому панівною) риса, що дає змогу спокійно, просто й легкодумно сприймати дійсність і в такий же спосіб зображати сприйняте. Споглядання мимоволі випереджаються у них фантазією, а відчуття — силою думки, і вони затулюють очі і вуха, аби тільки замкнутись у собі і там спостерігати. Душа не може сприймати враження, щоб водночас не стежити за своєю власною грою і з допомогою рефлексії не протиставити й не виявити того, що в ній є. Таким чином, ми ніколи не отримуємо предмет, а тільки те, що зробив з нього думаючий розсудок поета; і навіть коли цим предметом є сам поет, коли він прагне представити нам свої відчуття, ми дізнаємося про його стан не безпосередньо і не з перших рук,

а з того, як відбився він сам у своїй душі і що думав він, споглядаючи себе самого. Коли Галлер, сумуючи з приводу смерті своєї дружини (ця гарна пісня загальновідома), починає так:

Я пісню складати маю
На смерть твою, Маріанно!
А думка від думки тікає
І слово конає в зітханні і т. д.,

то ми констатуємо, що опис доволі вірний, проте відчуваємо також, що поет передає нам, власне, не свої відчуття, а свої думки відносно цього. Ось чому він зворушує нас набагато менше, бо, щоб стати глядачем свого ж зворушення, він мусив би спершу дуже охолонути.

Вже сам матеріал Галлерових і частково Клопштокових поезій, будучи здебільшого надчуттєвим виключає себе з наївного роду; якщо такий матеріал взагалі мав стати предметом поетичної обробки, то, оскільки він не міг набути тілесної природи і, таким чином, перетворитися на предмет чуттєвого споглядання, його необхідно було перевести у нескінченне й підняти до предмета духовного споглядання. Загалом кажучи, повчальна поезія без внутрішньої суперечності мислима тільки в цьому одному сенсі; бо, повторюю ще раз, поетичне мистецтво володіє лише згаданими двома ділянками: воно мусить перебувати або у світі чуттів, або у світі ідей, бо цілком зрозуміло, що у сфері понять чи у світі розсудку воно не дозріє. Признаюся, я не знаю в цьому роді жодного вірша ні в даній, ні в новій літературі, в якому опрацьовуване поняття цілком і повністю зводилося б до індивідуальності чи підносилося б до ідеї. Здебільшого буває так — і то лише тоді, коли щастить,— що одне чергується з дру-

гим, причому абстрактне поняття домінує, а уяві, яка має бути володарем на поетичній ниві, лише дозволяється обслуговувати розсудок. Ще не написаний такий дидактичний вірш, де сама думка була б поетичною і залишалася б такою до кінця.

Те, що тут сказано про всю повчальну поезію взагалі, стосується зокрема Галлерових віршів. Думка їх сама по собі не є поетичною думкою, але її виклад буває іноді таким то внаслідок користування образами, то завдяки злетові до ідей. Тільки остання з цих властивостей дає змогу віднести їх сюди. Сила, глибина й патетична серйозність характеризують цього поета. Його душа запалена ідеалом, його полум'яне почуття правди шукає в тихих альпійських долинах невинність, що зникла зі світу. Нас глибоко зворушує його плач; енергійно, майже з гіркотою малює він сатиричні картини помилок розсудку й серця і з любов'ю — чудову простоту природи. От тільки в усіх його картинах надто переважає поняття—так само, як у ньому самому розсудок бере верх над відчуттям. Ось чому він, як правило, більше повчає, ніж змальовує, і зображає він, в основному, не стільки привабливими, скільки сильними рисами. Він — величавий, сміливий, палкий, піднесений; та до краси він піднімався рідко, а може й ніколи.

Щодо ідейного змісту і глибини духу Клейст значною мірою поступається цьому поетові; він перевершив би його, мабуть, принадністю, коли б ми, як це іноді робиться, компенсували слабість в одному силою в іншому. Чутлива душа Клейста найохочіше розкошує у спогляданні сільських сцен і звичаїв. Він залюбки тікає од світської пустоти й гамору і знаходить на лоні неживої природи гармонію й мир, що їх він не бачить у моральному світі. Скільки зворушливості в його

«Тузі за спокоєм»! [1]. Як правдиво й схвильовано звучать слова:

Ти для життя, о світе, домовина.
Я до чеснот жагучий потяг маю,
Скорботні сльози ллються без упину.
Та молодість і приклад все долають.
І скоро зникне смуток із очей.
Шляхетним людям краще без людей.

Хоч поетичний порив і веде його із тісного кола стосунків до натхненної самотності природи, але навіть туди поспішають за ним страхітливий образ епохи і, на жаль, його власні кайдани. Те, від чого він тікає, міститься в ньому, а те, що він шукає, завжди залишається поза ним; він ніколи не зможе подолати негативний вплив своєї доби. Коли в його серці вистачає полум'я, а в його фантазії вистачає енергії, щоб, зображаючи, одушевити мертві витвори розсудку, то холодна думка тут же умертвляє живе творіння поетичної сили і рефлексія руйнує таємну працю відчуття. Його поезія, правда, така ж барвиста й чарівна, як весна, що її він оспівував, а його фантазія жвава й діяльна; однак ми назвали б її скоріше мінливою, ніж багатою, скоріше грайливою, ніж творчою, і такою, яка більш метушиться і поспішає вперед аніж збирає й будує. Швидко й розкішно одні риси змінюються другими, проте вони не переходять в індивідуальність, не сповнюються життям і не стають постаттю. Ще поки він висловлюється як лірик і поки затримується біля пейзажних картин, то більша свобода ліричної форми й свавільний характер його матеріалу змушують нас непомічати цієї хиби, бо в такому випад-

[1] Див. у його творах вірш під цим заголовком.

ку нам взагалі хотілося б, щоб поет зображав не свій предмет, а свої почуття. Та недолік цей тут же впадає в очі, коли він, як у «Кассідесі й Пахесі» * або в «Сенеці» *, насмілюється зображати людей і людські вчинки; адже уява бачить себе тут в оточенні постійних і необхідних меж, і поетичний ефект може поставати лише з предмета. Тут він убогий, нудний і нестерпно холодний; приклад, що має остерегти всіх, хто без внутрішнього покликання зухвало переходить з ниви музикальної поезії до галузі поезії образотворчої. Подібне трапилося також із спорідненим йому генієм— Томсоном.

У сентиментальному роді і, зокрема, в його елегійній частині з нашим Клопштоком може зрівнятися мало нових поетів, а ще менше давніх. Цей музикальний поет [1] зробив усе, чого можна було досягти за межами живих форм і поза сферою індивідуальності на ниві ідеального. Ми були б дуже несправедливі, стверджуючи, ніби взагалі йому бракує тої індивідуальної правдивості й жвавості, за допомогою яких наївний поет зображає свій об'єкт. У багатьох його одах, у різних місцях його драм, а також в його «Месіаді» * предмет представлено з разючою правдивістю і прекрасно зображено; особливо там, де предметом є його

[1] Я говорю «музикальний», щоб нагадати тут про подвійну спорідненість поезії з музикою і образотворчим мистецтвом. Залежно від того, чи поезія наслідує певний предмет, як це роблять образотворчі мистецтва, чи, на зразок мистецтва звуків, відтворює певний стан душі, не потребуючи для цього якогось певного предмета, її можна назвати образотворчою (пластичною) або музикальною. Останній вислів, отже, стосується не тільки того, що справді і за своїм матеріалом є музикою в поезії, а взагалі всіх тих поетичних ефектів, які вона здатна викликати, не опановуючи уяви за допомогою певного об'єкта; і в цьому розумінні я називаю Клопштока передусім музикальним поетом.

власне серце, він нерідко виявляє велику природу і чарівну наївність. Та сила його не в цьому, і властивість ця не пронизує все коло його поезії. Хоч яким прекрасним твором у музикально-поетичному відношенні і з точки зору наведеної вище дефініції є його «Месіада», проте вона не зовсім задовольняє нас з пластично-поетичного боку, тобто там, де ми чекаємо виразних, призначених для споглядання форм. Фігури в цьому творі ще, мабуть, можна було б назвати виразними, але не для споглядання; їх породила абстракція, і тільки абстракція здатна їх розрізняти. Вони добрі приклади для понять, але це не індивідуальності, не живі постаті. Уяві, що до неї повинен звертатися поет і яку він має опановувати через суцільну визначеність своїх форм, дано тут надто велику свободу щодо способу символізації цих людей і ангелів, цих богів і дияволів, цього неба й пекла. Тут дано обрис, у рамках якого розсудок повинен їх собі уявляти, але не прокладено чіткої межі, всередині якої фантазія доконче має їх зображати. Те, що я сказав про характери, стосується всього, що у Клопштоковій епопеї є чи повинне бути життям і дією, і не тільки в епопеї, а й у драматичних поемах нашого поета. Для розсудку тут все прекрасно визначено й розмежовано (згадаймо хоча б його Іуду, Пілата, Філона, його Соломона в однойменній трагедії), та воно надто безформне для уяви, і тут, одверто кажучи, я бачу поета в зовсім чужій для нього сфері.

Його сферою є завжди світ ідей, і все, що б він не опрацьовував, він уміє трансформувати в безконечне. Можна б сказати, що він, зображаючи те чи інше, знімає з нього тілесну оболонку, прагнучи перетворити на духовне, тим часом як інші поети все духовне огортають плоттю. Майже кожну насолоду, що її дають нам його поезії, необхідно здобувати шляхом інтелектуаль-

них вправ; усі почуття, які він з такою задушевністю й силою здатен у нас розбудити, випливають із надчуттєвих джерел. Звідси і ця серйозність, ця сила, цей порив, ця глибина, що ними позначені всі його твори; звідси і неослабна духовна напруга, в якій перебуваємо ми під час читання. Жоден поет (за винятком, можливо, Юнга, який вимагає ще більшої напруги, хоч і не відшкодовує нас, як той) не годився менше, ніж Клопшток, на роль любимця і супутника в житті, адже він завжди віддаляє нас од життя, завжди кличе до зброї тільки дух, не освіжаючи чуття спокійним спогляданням об'єкта. Його поетична муза цнотлива, надземна, свята, як його релігія, і треба з подивом визнати, що він, хоч і заблудиться іноді на цих висотах, однак, ніколи з них не спадає. Проте, скажу прямо, я боявся б за голову того, хто дійсно й щиро зробив би цього поета своїм улюбленим автором, таким автором, що від нього можна було б наснажитися для кожного випадку, і до якого можна було б повернутися з кожного становища; мені здається також, що Німеччина вже вдосталь надивилася на плоди його небезпечного панування *. До нього можна звертатися за духовною поживою тільки при певних екзальтованих настроях; тому-то він і став кумиром молоді, хоч такий вибір важко назвати щасливим. Молодь, яка вічно прагне одірватися від життя, цурається будь-яких форм і не допускає жодних обмежень, з любов'ю й радістю ширяє в безконечних просторах, що їх відкриває перед нею цей поет. Коли ж юнак стає мужем і зі сфери ідей повертає до рамок досвіду, від цієї сповненої ентузіазмом любові залишається мало, дуже мало, зате ніскільки не втрачається та повага, що її німець зобов'язаний виявляти до такого рідкісного феномена, до такого небувалого генія, до таких над-

звичайно благородних почуттів і, зокрема, до таких великих заслуг.

Я назвав Клопштока великим передусім в елегійному роді, і навряд чи потрібно спеціально доводити правильність мого судження. Маючи невичерпну енергію і будучи майстром на цілій ниві сентиментальної поезії, він здатен вражати нас найвищим пафосом або ж заколисувати небесно-солодкими відчуттями; однак його серце схильне найбільше до високого, натхненного суму; і хоч як піднесено звучить його арфа, його ліра,— ніжні тони його голосу завжди бринітимуть правдивіше, глибше, зворушливіше. Я пошлюся на кожне чисто настроєне почуття: чи не віддало б воно все мужнє, сильне, всі вимисли, всі величаві описи, всі зразки ораторського красномовства в «Месіаді», всі блискучі метафори, до яких поет мав винятковий хист, за ніжні відчуття, що ними дихають елегія «До Еберта», чудовий вірш «Бардал», «Передчасні могили», «Літня ніч», «Цюріхське озеро» і багато інших творів цього роду. Я дорожу «Месіадою» як скарбницею елегійних почуттів, ідеальних картин, але вона мало задовольняє мене як зображення дії і як твір епічний.

Можливо, перш ніж покинути цю сферу, я повинен би нагадати про заслуги таких, як Уц, Деніс, Гесснер (в його творі «Смерть Авеля»), Якобі, фон Герстенберг, як Гельті, фон Гекінг і багато інших із цього роду, що також хвилюють нас ідеями і писали в сентиментальному дусі, якщо розуміти це слово в усталеному вище значенні. Однак я не збираюсь укладати історію німецької поезії, а хочу тільки пояснити сказане вище кількома прикладами з нашої літератури. Мені хотілося показати відмінність шляхів, якими давні й сучасні, наївні й сентиментальні поети крокують до

одної мети; якщо перші зворушують нас природою, індивідуальністю і живою чуттєвістю, то другі домагаються такого ж великого, хоч і не такого широкого впливу на нашу душу за допомогою ідей та високої духовності.

З наведених вище прикладів ми дізналися, як сентиментальний поетичний дух трактує свій природний матеріал; та нас може зацікавити й те, як наївний поет ставиться до сентиментального матеріалу. Це завдання, здається, зовсім нове і пов'язане з однією цілком своєрідною трудністю: адже в давньому й наївному світі не було такого матеріалу, а в новому світі для нього не добрали б поета. Проте геній поставив собі і таке завдання і розв'язав його в напрочуд щасливий спосіб. Характер, який з палким відчуттям обіймає ідеал і цурається дійсності, аби тільки здобути абстрактну нескінченність, який ненастанно шукає поза собою те, що невпинно в собі руйнує, для якого реальними є тільки його мрії, а власний досвід сприймається вічно лише як обмеження, характер, що вбачає обмеження навіть у своєму власному існуванні і, цілком справедливо, руйнує і цю останню заваду, аби осягнути істинну реальність — отака небезпечна крайність сентиментального характеру і стала матеріалом поета, в якому природа діє відданіше й чистіше, ніж у будь-кому іншому, і який з-поміж сучасних поетів найменше, можливо, віддаляється од чуттєвої правди речей.

Цікаво подивитися, з яким влучним чуттям у «Вертері» зібрано все, що править за поживу для сентиментального характеру: замріяне й нещасне кохання, чутливість до природи, релігійні почуття, філософський споглядальний дух і, врешті, щоб не забути нічого, похмурий, безформний, тужливий світ Оссі-

ана. Додаймо до цього, як неприхильно, навіть вороже ставиться до нього дійсність, як усе у зовнішньому світі згуртовується для того, щоб відтіснити страдника до його ідеального світу, то ми побачимо, що такий характер дійсно не мав найменшої змоги вирятуватися з цього кола. В «Тассо», другому творі Гете, виникає та сама протилежність, хоч і в інших характерах; навіть у його останньому романі *, як і в тому першому, поетичний дух опирається — але зовсім інакше! — тверезій буденності, ідеальне — реальному, суб'єктивний спосіб уявлення — об'єктивному; навіть у «Фаусті» ми знову маємо ту саму суперечність, правда, в дуже спрощеному й матеріалізованому вигляді з обох боків, як цього вимагав даний матеріал; варто було б не пожалкувати праці і дослідити психологічний розвиток цього характеру, що відокремився в чотирьох різних напрямах.

Ми зауважили вище, що тільки легкого й веселого темпераменту замало, коли він не грунтується на внутрішньому ідейному багатстві, щоб говорити про покликання до жартівливої сатири, хоч повсякденні судженння охоче приписують йому таку властивість; з однаковим правом можна стверджувати, що ніжне м'якосердя і сум ще не засвідчують покликання до елегійної поезії. В обох випадках для справжнього поетичного таланту бракує енергійного принципу, що має оживити матеріал і створити прекрасне. Витвори такого ніжного роду здатні тільки знесилювати й лестити нашій почуттєвості, а не наснажувати серце й активізувати дух. Зрештою, тривалий нахил до цього способу сприймання неодмінно ослабляє характер, занурюючи його у стан пасивності, з якого не може постати жодна реальність ні для зовнішнього, ні для внутрішнього життя. Отож, мали повну рацію ті, хто

безжальним глузуванням переслідував пошесть розчуленості [1] і плаксивості, яка вісімнадцять років тому стала поширюватися в Німеччині внаслідок неправильного тлумачення і сліпого наслідування кількох прекрасних творів,— хоч поступливість, яку схильні виявляти супроти блазенства, безсердечної сатири й бездушного капризу [2], що є небагато кращою протилежністю до тої карикатурної елегійності,— доволі переконливо доводить, що до останньої присікувалися з не зовсім чистих мотивів. На терезах справжнього смаку не може переважити ні одне, ні друге, бо їм обом бракує естетичного змісту, який з'являється лише завдяки внутрішній сполуці духу з матеріалом і сукупній дії продукту як на почуттєву, так і на інтелектуальну здатність.

Із Зігварта і його монастирської історії глузували, а «Подорожами до південної Франції» * захоплювалися, проте обидва твори мають однакове право на певний ступінь визнання і водночас мізерне право на неодмінну похвалу. Правдиве, хоч і перебільшене відчуття визначає цінність першого роману, а легкий гумор і кмітливий, тонкий розсудок — другого; та якщо

[1] Пан Аделунг визначає її як «потяг до зворушливих, ніжних почуттів без розумної мети і понад належну міру». Пан Аделунг — щаслива людина, коли в своїх почуттях керується тільки метою і до того ж розумною метою.

[2] Проте не варто певного роду читачам псувати їхню жалюгідну втіху,— і, зрештою, критику не повинно обходити, що існують люди, яких задовольняють і розважають брудні дотепи пана Блюмауера. Однак принаймні мистецтвознавці повинні утримуватися від того, щоб не говорити з певною шанобливістю про твори, наявність яких мала б, по справедливості, залишатися таємницею для хорошого смаку. Правда, там помітні і талант, і настрій, і тим прикріше, що ні одне, ні друге не визначається чистотою. Я не торкаюся тут наших німецьких комедій: поети малюють добу, в котрій живуть.

першому зовсім бракує належної тверезості, то другий позбавлений естетичних достоїнств. Перший — трохи смішний з позиції досвіду, другий майже вартий зневаги з позиції ідеалу. Оскільки ж дійсно красиве має, з одного боку, узгоджуватися з природою, з другого— з ідеалом, то ні один, ні другий роман не може претендувати на назву художнього твору. Проте справедливо й природно, і я знаю це з власного досвіду, що роман Тюммеля читається з великим задоволенням. Він не відповідає лише тим вимогам, які виникають з ідеалу і, таким чином, або зовсім не ставляться більшістю читачів, або ж ставляться кращими з них і то не тоді, коли читаються романи; що ж до інших вимог духу, а також тіла, то їх вони задовольняють більш ніж звичайною мірою і тому мусять стати й залишатися по справедливості улюбленою книгою нашого й усіх часів, поки естетичні твори писатимуться тільки для того, щоб подобатися, а читання служитиме тільки для розваги.

Та хіба в поетичній літературі не трапляються навіть класичні твори, які в подібний же спосіб ображають високу чистоту ідеалу й з огляду на матеріальність свого змісту ще дуже далекі, як нам здається, від тої духовності, що її ми домагаємося тут од кожного естетичного твору мистецтва? Чому те, що дозволяє собі навіть поет, цнотливий учень музи, вважається недопустимим для романіста, який є тільки зведеним братом поета і ще дуже прив'язаний до землі? Я не смію ухилятися тут од відповіді на це запитання тим більше, що і в елегійному, і в сатиричному роді є шедеври, які шукають і вихваляють цілком іншу природу, ніж та, про яку йдеться в нашому трактаті, і насмілюються захищати її не стільки супроти поганих, скільки супроти добрих звичаїв. Ми повинні, та-

кість в її повному обсязі, а в творі, в якому дозволено подібні вільності,— вираз усіх людських реальностей, ми не маємо більше приводу до незадоволення і можемо з неотруєною радістю втішатися наївним виразом істинної і прекрасної природи. Словом, поет, що насмілюється робити нас співучасниками вульгарних людських почуттів, повинен уміти, з другого боку, піднести нас до всього великого, прекрасного й високолюдського.

Таким чином, ми дістали б той масштаб, що його з упевненістю можна було б застосувати до кожного поета, який, дещо порушуючи пристойність, доходить у зображенні природи до цієї крайньої межі. Якщо його твір холодний і пустий, то він—вульгарний, ниций і ні до чого непридатний, бо засвідчує, що написаний умисно і породжений буденною потребою, прагненням згубно вплинути на нашу похіть. І навпаки: він прекрасний, шляхетний і — всупереч усім закидам холодної пристойності — заслуговує на похвалу, якщо він наївний і об'єднує дух із серцем [1].

Коли мені скажуть, що запропонований тут масштаб ставить під сумнів більшість французьких оповідань цього роду, а також найвлучніші наслідування їх у Німеччині, що це стосується певною мірою і окремих творів наших найпринадніших і найдотепніших поетів, не виключаючи навіть їхніх шедеврів, то я змушений буду промовчати. Такий погляд зовсім не новий,

[1] Із серцем: бо лише чуттєвою жагучістю малюнка і розкішною повнотою уяви цього не можна осягнути. Ось чому «Ардінгелло» *, попри всю його чуттєву енергію і всю полум'яність колориту, завжди залишатиметься тільки чуттєвою карикатурою без правди й естетичної гідності. Однак цей незвичайний твір завжди викликатиме наш подив як зразок майже поетичного злету, до якого здатна пристрасть сама собою.

і я тільки обгрунтовую висновок, якого дійшли відносно цих предметів усі, хто обдарований тонким почуттям. Ті самі принципи, що можуть здатися надто суворими у застосуванні до згаданих творів, будуть, можливо, надто ліберальними в застосуванні до деяких інших речей; адже я не заперечую, що ті самі аргументи, спираючись на які я зовсім не можу виправдати спокусливі картини римського й німецького Овідіїв, а також Кребійона, Вольтера, Мармонтеля (хоч він і називає себе моральним повістярем), Лакло й багатьох інших,— примиряють мене з елегіями римських і німецьких Проперціїв і навіть з окремими знеславленими творами Дідро; тому що перші тільки дотепні, тільки прозаїчні, тільки хтиві, а ці — поетичні, людяні й наївні [1].

[1] Хоч я і згадав безсмертного автора «Агатона» й «Оберона» * разом з такими письменниками, я змушений категорично заявити, що не маю найменшого бажання ототожнювати його з ними. Його зображення, навіть найризикованіші з цього боку, позбавлені матеріальної тенденції (як насмілився заявити нещодавно один молодий і трохи необачний критик); адже автор твору «Любов за любов» і багатьох інших наївних і геніальних речей, на кожному з яких виразно позначилася його прекрасна й шляхетна душа, і не міг її мати. Мені здається, однак, що його переслідувало одне дуже своєрідне лихо: до подібних картин змушував автора план його поезій. Їх вимагав од нього холодний розсудок, що накреслював план, і його почуття, здається, симпатизувало їм так мало, що холодний розсудок я помічаю навіть у самому виконанні. Якраз ця холодність у зображенні і шкодить їм в очах критики, бо тільки наївне сприймання спроможне виправдати подібні картини в естетичному й моральному відношеннях. Та чи дозволено поетові, накреслюючи план, наражати себе на таку небезпеку у виконанні, і чи взагалі можна назвати поетичним план, який — підкреслюємо — не може бути виконаний, не обурюючи цнотливого сприймання і поета і читача і не приковуючи їхньої уваги до картин, від яких так радо тікає облагороджене почуття — ось у чому я сумніваюся і про що дуже прагнув би почути розумне судження.

Ідилія

Мені залишилося сказати ще декілька слів про третій вид сентиментальної поезії, тільки декілька, бо докладний розгляд, який тут потрібен особливо, я відкладаю на пізніше [1].

Поетичне зображення невинного й щасливого людства — ось загальне поняття цього виду поезії. Оскільки ж така невинність і таке щастя здавалися несумісними із штучними стосунками у великій громаді і з певним ступенем розвитку й вдосконалення, поети перенесли місце дії ідилії з метушні міського життя до простого побуту пастухів, у добу людського дитинства,

[1] Мушу ще раз нагадати, що сатира, елегія та ідилія — у значенні трьох єдино можливих родів сентиментальної поезії, котрі ми тут визначили,— не мають з трьома особливими поетичними видами, відомими під цією назвою, нічого спільного, окрім способу сприймання, що притаманний і одним, і другим. Те, що поза межами наївної поезії можуть існувати тільки ці три способи сприймання і поетичної творчості і що ними ділянка сентиментальної поезії остаточно вичерпується, можна легко виснувати із самого поняття цієї поезії.

Сентиментальна поезія відрізняється од наївної головним чином тим, що дійсний стан, яким обмежується остання, вона співвідносить з ідеями, а ідеї застосовує до дійсності. А тому, як ми вже зазначали, вона завжди має справу з двома протилежними об'єктами: одночасно з ідеалом і досвідом, між якими мислимі — не більше й не менше — тільки три наступних стосунки. Душа може займатися переважно або суперечністю або узгодженістю дійсного стану з ідеалом, або ж він поділяється між ними. В першому випадку він задовольняється силою внутрішньої боротьби, енергією руху, в другому — гармонією внутрішнього життя, енергією спокою, в третьому — боротьба чергується з гармонією, а спокій — з рухом. З цього троякого стану відчуття виникають три різних види поезії, яким цілком відповідають загальновживані назви: сатира, ідилія, елегія, якщо брати до уваги тільки настрій, що його збуджують у нашій душі пойменовані цими словами види поезії, і не зважати на засоби, якими вони його досягають.

коли на світі ще не було культури. Проте цілком зрозуміло, що такі визначення—випадкові, їх не можна розглядати як мету ідилії, а тільки як природний засіб, що допомагає її досягнути. Мета ж усюди полягатиме в тому, щоб зображати людей у стані невинності, тобто в стані гармонії і миру з самим собою і з оточенням.

А такий стан можливий не тільки в докультурну добу; до нього, як до своєї кінцевої мети, прямує і культура, якщо тільки всюди їй притаманна певна тенденція. Вже сама ідея такого стану і віра у можливість її реалізації здатні примирити людину з усяким лихом, що чигає на неї на шляху культури; навіть коли б ішлося тільки про ілюзію, то й тоді цілком виправданим було б ремствування тих, хто проклинає суспільство і розвиток розсудку як абсолютне зло, вважаючи

Отож, той, хто запитав би мене зараз, до якого з тих трьох родів я зараховую епопею, роман, трагедію і т. ін., викаже цим, що зовсім мене не зрозумів. Адже поняття цих останніх особливих видів поезії зовсім не залежить од способу сприймання, або ж зумовлюється ним тільки частково; ба навіть відомо, що вони постають не з одного, а з кількох способів сприймання, отже, також можуть бути виконані в кількох поетичних видах, котрі ми окреслили.

Зауважу ще на закінчення, що коли ми схильні, і зовсім слушно, вважати сентиментальну поезію справжнім видом (а не лише різновидом) і розширенням дійсного поетичного мистецтва, то необхідно рахуватися з нею і під час визначення поетичних видів і взагалі під час формулювання законів поетики, яка все ще грунтується на однобічних спостереженнях над давніми й наївними поетами. Сентиментальний поет відрізняється од наївного надто суттєвими ознаками, щоб міг усюди й невимушено користуватися формами, які той запровадив. Тут важко, звичайно, завжди точно відрізнити винятки, зумовлені відмінністю виду, од викрутів, до яких вдається бездарність: та досвід засвідчує принаймні те, що в руках сентиментальних поетів (навіть найкращих) жоден поетичний вид не залишився зовсім таким, яким він був у древніх, і що під стародавніми назвами створювалися дуже часто цілком нові роди.

істинною метою людини втрачений нею природний стан. Тому для людини, що перебуває в процесі культури, так безмірно важливо, щоб дістати чуттєве підтвердження здійсненності цієї ідеї в чуттєвому світі, доказ реальної можливості такого стану; а оскільки дійсний досвід дуже далекий від того, щоб підтримувати цю віру, якраз навпаки: він без упину її підриває, то тут, як і в багатьох інших випадках, поетична здатність поспішає на допомогу розумові, щоб зробити ті ідеї наочними, і здійснити в певному окремому випадку.

Правда, невинність пастушого стану — теж поетичний образ, і уява змушена також і в ньому засвідчити свою творчу здатність; все ж таке завдання є незрівнянно простішим і легшим, до того ж у самому досвіді траплялися поодинокі риси, які треба лише відібрати й з'єднати в цілість. Під щасливим небом, у простих стосунках первісного стану, при обмежених знаннях природу неважко задовольнити, і людина дичавіє лише тоді, коли її тривожить потреба. Всі народи, що мають історію, мають також рай, стан невинності, золотий вік; і навіть кожна людина має свій власний рай, свою золоту добу, що її вона — залежно від того, наскільки поетичною є її натура,— згадує з більшим чи меншим захопленням. Таким чином, уже сам досвід дає нам достатню кількість рис для образу, що його малює пастуша ідилія. Ось чому вона є завжди прекрасним, облагороджуючим продуктом, і поетична сила, створюючи його, працює дійсно на користь ідеалу. Бо для людини, що відвернулася від природної простоти і була полишена на небезпечне керівництво свого розуму, надзвичайно важливо знову побачити законодавство природи в якомусь чистому зразкові і, дивлячись у це вірне дзеркало, мати змогу очистити себе від згубного

впливу мистецтва. Та є одна обставина, що зменшує значною мірою естетичну вартість таких творів. Виростаючи з докультурної епохи, вони разом з недоліками культури заперечують і всі її переваги, і своєю суттю неодмінно вступають у суперечність із нею. Відкидаючи нас у теорії назад, вони на практиці ведуть нас уперед і облагороджують. Мету, до якої нам необхідно прямувати, вони переносять, на жаль, у минуле і, таким чином, можуть сповнювати нас лише сумним почуттям втрати, а не радістю надії. Осягаючи свою мету тільки через заперечення всякого мистецтва і спрощення людської природи, вони, маючи багатющий зміст для серця, дають надто мало нашому духові, і їхнє одноманітне коло надто скоро кінчається. Тому-то ми любимо й шукаємо їх лише тоді, коли потребуємо спокою, а не тоді, коли наші сили прагнуть руху й діяльності. Вони можуть зціляти лише душу хвору, здорова ж не знаходить собі там поживи; вони нездатні оживляти, а тільки втихомирювати. Такого недоліку, зумовленого самою суттю пастушої ідилії, не могло компенсувати і найвище мистецтво поетів. Правда, цьому виду поезії теж не бракує захоплених аматорів, і є чимало читачів, які «Амінті» * або «Дафнісу» * віддають перевагу над найбільшими шедеврами епічної і драматургічної музи; у своєму ставленні до творів мистецтва такі читачі керуються не стільки смаком, скільки особистою потребою, тому з їхньою думкою ми не можемо тут рахуватися. Читач з умом і відчуттям не заперечуватиме цінності таких поезій, проте він рідше до них звертається і скоріше ними пересичується. У відповідну хвилину, правда, вони діють на нас з особливою силою, але справді прекрасному ніколи не доводиться чекати на таку хвилину, бо воно само спроможне її створити.

Те, щó я ганю в ідилії пастушій, стосується тільки її сентиментального різновиду; що ж до наївної ідилії, то змісту їй ніколи не могло бракувати, бо він закладений уже в самій її формі. Всяка поезія, звичайно, повинна мати нескінченний зміст, бо тільки завдяки йому вона і є поезією; але цю вимогу можна виконати двома різними способами. Поезія може бути безконечністю за своєю формою, зображаючи свій предмет з усіма його обмеженнями, індивідуалізуючи його; вона може бути безконечністю за своєю матерією, звільняючи свій предмет від усіх обмежень, ідеалізуючи його; йдеться, отже, або про абсолютне зображення, або про зображення абсолюту. Першим шляхом іде поет наївний, другим — сентиментальний. Перший не може загубити свій зміст, коли він вірно дотримується природи, яка завжди й скрізь обмежена, тобто нескінченна своєю формою. Другий же повинен надати предметові абсолютного змісту, тому бачить у природі з її загальною обмеженістю лише перешкоду. Отож, сентиментальний поет не розуміє своєї переваги, запозичаючи в наївного його предмети, які самі по собі цілком байдужі і стають поетичними тільки завдяки трактовці. Цим він без усякої потреби обмежує себе так само, як його суперник, хоч і не в силі довести це обмеження до завершеності і змагатися з ним щодо абсолютної визначеності зображення; а втім, він мав би саме в предметі віддалятися од поета наївного, бо тільки через предмет він може виграти те, чим той перевищив його в галузі форми.

Застосовуючи сказане до пасторальних ідилій сентиментальних поетів, можна пояснити, чому ці поезії, скільки б генія й мистецтва на них не витрачено, не задовольняють повністю ні серця, ні духу. Вони малюють ідеал, проте зберігають вузький і вбогий пастуший

світ, замість того, щоб обрати для ідеалу інший світ, або для пастушого світу — інше зображення. Вони ідеальні рівно настільки, щоб позбавити зображення індивідуальної правди, і знову ж настільки індивідуальні, щоб завдати шкоди ідеальності змісту. Пастух Гесснера, наприклад, не може захопити нас ні як природа, ні як правдиве наслідування, бо для цього він надто ідеальна істота; так само він мало здатний задовольнити нас як ідеал нескінченністю думки, бо для цього він надто жалюгідне створіння. До певного ступеня він, правда, подобатиметься всім без винятку класам читачів саме тим, що прагне поєднати наївне із сентиментальним і, таким чином, задовольнити певною мірою дві протилежні вимоги, що їх ми ставимо до поетичного твору; та, намагаючись з'єднати одне з другим, поет зачіпає інтереси обох. Та не будучи ні цілковитою природою, ні цілковитим ідеалом, він нездатний витримати екзамен перед суворим смаком, бо в естетичних спробах смак не пробачає жодної половинчатості. Цікаво, що половинчатість ця поширюється навіть на мову згаданого поета; він нерішучий, вагається між поезією й прозою, наче боїться, що віршована мова надто віддалить його від істинної природи, а прозова гальмуватиме його поетичний злет. Більше вдоволення черпаємо ми з Мільтонового чудового зображення першої людської пари і стану райської невинності; це — найкраща з відомих мені сентиментальних ідилій. Природа тут благородна, натхненна і глибока; найвищий людський зміст зодягнений тут у найпривабливішу форму.

Отож в ідилії, як і в усіх інших поетичних родах, необхідно раз назавжди зробити вибір між індивідуальністю та ідеальністю; бо, поки ми не наблизилися до досконалості як нашої кінцевої мети, прагнення

задовольнити водночас обидві вимоги неодмінно призводить до того, що нам не вдається ні одне, ні друге. Якщо сучасний поет відчуває, що достатньою мірою пройнявся грецьким духом і зможе змагатися з греками на їх власному полі, тобто на полі наївної поезії, то хай доводить усе до кінця і хай діє з усією винятковістю, нехтуючи всякими вимогами сентиментального смаку своєї епохи. Із своїми взірцями він навряд чи зможе зрівнятися; між оригіналом і навіть найщасливішим наслідувачем завжди залишатиметься помітна дистанція, проте він все-таки створить справді поетичний твір [1]. Та коли ж до ідеалу його штовхає дух сентиментальної поезії, то хай і до нього прямує він цілком і повністю, в абсолютній чистоті, хай зупиняється тільки на найвищому досягненні і хай не оглядається назад, аби переконатися, чи наздоганяє його дійсність. Хай нехтує негідними викрутасами і не погіршує змісту свого ідеалу, пристосовуючи його до людських потреб, хай не виключає духу, аби полегшити собі підхід до серця. Хай не веде нас назад до нашого дитинства й не змушує найкоштовнішими здобутками розсудку оплачувати спокій, що може тривати лише доти, поки сплять наші духовні сили, а нехай веде нас уперед до нашої зрілості, щоб ми змогли відчути ту вищу гармонію, яка винагороджує борця й ущасливлює пе-

[1] У своїй «Луїзі» пан Фосс не тільки збагатив нещодавно нашу німецьку літературу подібним твором, а й насправді розширив її. Хоч ця ідилія і не зовсім вільна од сентиментальних впливів, проте вона цілком належить до наївного роду й з рідким успіхом змагається з найкращими грецькими зразками своєю індивідуальною правдивістю і чистою природою. Тому — і це робить їй велику честь — її не можна порівнювати з жодним сучасним твором такого роду, а тільки з грецькими зразками, з якими вона має і ту спільну перевагу, що дає нам чисту, визначену й завжди однакову втіху.

реможця. Хай завданням його буде ідилія, що змальовує пастушу невинність і серед носіїв культури, у повсякденному вирі найбурхливішого й найпалкішого життя, у період найрозвиненішого мислення, найвитонченішого мистецтва, найвищої суспільної завершеності, словом, ідилія, що веде людину до Елізіуму, бо повернення до Аркадії для неї вже неможливе *.

Поняття такої ідилії є поняттям завершення боротьби як в окремій людині, так і в цілому суспільстві, вільного поєднання нахилів із законом, є поняттям природи, що завдяки ненастанному очищенню домоглася найвищої моральної гідності, коротко кажучи— це не що інше, як ідеал краси у застосуванні до реального життя. Її характер, таким чином, полягає в тому, що зовсім усунено всяку суперечність між ідеалом і дійсністю, яка постачала матеріал для сатиричної і елегійної поезії, а разом з тим припинилася всяка боротьба відчуттів. Отже, спокій — панівне враження цього поетичного роду, але спокій завершеності, а не лінощів; спокій, що виникає з рівноваги, а не з бездіяльності сил, з повноти, а не з порожнечі, і супроводиться він почуттям нескінченної здатності. Та саме через відсутність опору тут набагато важче, ніж у попередніх двох родах поезії, викликати рух, без якого, однак, поетичне враження зовсім немислиме. Тут має бути найвища єдність, проте вона ніскільки не повинна спрощувати різноманітність; душу необхідно задовольнити, але при цьому не повинно зникати прагнення. Ось проблема, розв'язання якої ми доручаємо теоретикам ідилії.

Що ж до відношення цих двох родів поезії один до одного, а також до поетичного ідеалу, то ми з'ясували таке:

Наївному поетові доброзичлива природа дала змогу

діяти завжди як неподільній єдності, в кожну мить бути самостійним і завершеним цілим і зображати людськість з усією повнотою її змісту в дійсності. А сентиментального поета вона обдарувала силою, вірніше вдихнула в нього живий потяг до того, щоб відновлювати з себе самого ту єдність, що її знищило в ньому абстрактне мислення, вдосконалювати свою власну людськість і з обмеженого стану перейти до безконечного[1]. Надати людській природі її повного виразу — спільне завдання їх обох, без цього вони взагалі не мали б права називатися поетами; однак наївний поет завжди переважає сентиментального чуттєвою реальністю, бо змальовує як існуючий факт те, до чого другий тільки прагне наблизитися. В цьому пересвідчується кожен, хто спостерігає себе під час насолоди наївною поезією. В таку мить він відчуває, як діють усі сили його людськості, йому непотрібне ніщо, він є цілістю у самому собі; не розрізняючи нічого в своєму почутті, він втішається водночас і своєю духовною діяльністю, і своїм чуттєвим життям. Зовсім інший настрій збуджує в ньому сентиментальний поет. Тут ним опановує лише прагнення того, щоб створити у со-

[1] Для читача-дослідника зазначу, що обидва способи сприймання, коли мати на увазі їх найвище поняття, відносяться один до одного як перша і третя категорія, причому остання виникає завжди внаслідок поєднання першої з її прямою протилежністю. А протилежністю наївного відчуття є розмірковуючий розсудок, і сентиментальний настрій зумовлюється прагненням до відновлення — щодо змісту — наївного відчуття і за умови рефлексії. Це сталося б завдяки здійсненому ідеалу, в якому мистецтво знову стрічає природу. Якщо простежити всі три поняття згідно з категоріями, то ми побачимо природу і стосовний до неї наївний настрій у першій, мистецтво як заперечення природи вільно діючим розсудком — завжди у другій, і, врешті, ідеал, в якому завершене мистецтво повертається до природи,— у третій категорії.

бі ту гармонію, яку він там дійсно відчував, стати цілістю і надати своїй людськості завершеного виразу. Тому душа перебуває тут у русі, вона напружена, вагається між ворожими почуттями, тоді як там — вона спокійна, вільна, згідна із собою і цілком задоволена.

Та коли наївний поет, з одного боку, переважає сентиментального щодо реальності і надихає дійсним життя те, до чого той лише здатний збудити живий порив, то сентиментальний, з другого боку, має ту велику перевагу над першим, що може дати цьому пориву предмет набагато більший, ніж той, що його давав і в силі дати поет наївний. Всяка дійсність, як нам відомо, відстає од ідеалу; все існуюче має свої межі, зате думка безмежна. Від цього обмеження, яке властиве всій чуттєвій природі, терпить і наївний поет, тим часом як безумовна свобода ідейної здатності стає набутком сентиментального. Перший, правда, виконує своє завдання, але завдання це обмежене; другий виконує його лише частково, але у нього воно безконечне. Наш власний досвід може бути повчальним для всіх нас і тут. Від поета наївного ми легко й охоче переходимо до живої дійсності, а сентиментальний завжди, хай на кілька хвилин, настроює нас проти реального життя. Це означає, що нескінченність ідеї розширила нашу душу понад її природний обсяг, і тому ніщо реальне нездатне виповнити її. Ми воліємо, споглядаючи, поринути у самих себе і наситити збуджений порив у світі ідей, аніж пориватися із себе самих до предметів чуттєвих. Сентиментальна поезія є продуктом самотності й тиші, і сюди вона нас запрошує; наївна поезія — дитина життя і веде нас назад до життя.

Я назвав наївну поезію ласкавим даром природи, щоб нагадати, що рефлексія не бере тут ніякої участі.

Вона — щаслива спроба. Коли вона вдалася — не потрібне жодне поліпшення, коли ж ні, то ці поліпшення й неможливі. Увесь твір наївного поета грунтується на відчутті; в цьому його сила і його обмеженість. Коли він уже з самого початку не мав поетичного, тобто цілком людського відчуття, то цей недолік не можна компенсувати жодним мистецтвом. Критика здатна лише довести йому ваду його твору, але вона неспроможна замінити її чимсь прекрасним. Наївний геній змушений в усьому спиратися на природу, зі своєї свободи він має мало користі; він виконує своє поняття тільки тоді, коли природа діє в ньому в силу внутрішньої необхідності. Певна річ, необхідним є все, що здійснюється завдяки природі, і таким є кожен, навіть найневдаліший твір наївного генія, який найбільше не любить сваволі; та одна річ—миттєва спонука, інша—внутрішня необхідність цілого. Коли на природу дивитись як на ціле, то вона самостійна й нескінченна; та в кожній окремій дії вона, навпаки, залежна й обмежена. Це стосується і природи поета. Навіть найщасливіша для нього мить залежить від попередньої; йому притаманна, таким чином, тільки умовна необхідність. Аж ось перед поетом постає завдання — зробити окремий стан аналогічним людському цілому, отже обгрунтувати його абсолютно й неодмінно самим собою. Для цього треба звільнити мить натхнення від будь-яких ознак часової потреби, і предмет, яким би обмеженим він не був, не повинен сковувати поета. Цілком зрозуміло, що таке можливе лише тоді, коли сам поет вносить у предмет абсолютну свободу і повноту здатностей і коли він уже навчився охоплювати все своєю людськістю. А набути цієї вправності він може лише завдяки світу, в якому живе і з яким має безпосередній зв'язок. Словом, наївний геній перебуває в залежності

від досвіду, чого не можна сказати про поета сентиментального. Останній, як нам відомо, розпочинає свою діяльність там, де закінчилася діяльність першого; його міць полягає в тому, щоб знайти в собі те, чого бракує предметові, і доповнити його, щоб завдяки власній силі перейти від стану обмеженого до стану свободи. Отже, наївному генієві потрібна допомога ззовні, тоді як сентиментальний живиться й очищується сам собою; той перший мусить бачити навколо себе багату на форми природу, поетичний світ, наївну людськість, бо має завершити свій твір уже в почуттєвій сфері. Коли ж цієї допомоги ззовні немає і він констатує, що оточений бездушним матеріалом, то можуть статися лише дві речі. Якщо в ньому переважає родова основа, то він покидає свій вид і стає сентиментальним, аби тільки зостатися поетом, або — якщо гору візьме видовий принцип — він покине свій рід і стане буденною природою, аби тільки залишитися природою. Перше могло б спіткати найзнатніших сентиментальних поетів давнього римського світу і сучасної епохи. Народившись в іншому віці і будучи пересадженими на інший грунт, вони, хто сьогодні зворушує нас ідеями, зачаровували б нас індивідуальною правдою та наївною красою. Другого не зміг би, мабуть, уникнути жоден поет, якщо йому важко позбутися природи в буденному світі.

Тут ідеться про реальну природу; її необхідно з максимальною точністю відмежувати од справжньої природи, що є суб'єктом наївної поезії. Реальна природа існує всюди, тим рідше натрапляємо на природу справжню, бо тут потрібна внутрішня необхідність буття. Реальною природою є кожний, навіть найвульгарніший вибух пристрасті; він може бути й справжньою природою, але не справжньою людською при-

родою, котра вимагає, щоб у кожному вияві брала участь самостійна здатність, яка завжди супроводиться гідністю. Реальною людською природою є кожна моральна підлість, але ніхто, сподіваюся, не вважатиме її справжньою людською природою, бо остання обов'язково мусить бути благородною. Ми й не уявляємо собі, до яких банальностей призводить ототожнення реальної природи зі справжньою людською природою як у критиці, так і в художній практиці: поетам дозволяють всяку тривіальність, і навіть вихваляють її, бо вона, на жаль, являє собою реальну природу; а як радіють, побачивши карикатури, що лякають нас у реальному світі, дбайливо збереженими у світі поетичному і відтвореними з життя! Поет, звичайно, має право наслідувати й огидну природу, а сатиричний навіть зобов'язаний до цього з огляду на своє поняття; але в такому разі його власна гарна природа повинна підносити предмет і не дозволяти, щоб вульгарний матеріал тягнув наслідувача додолу. Коли він сам, — принаймні в хвилину творчості—є справжньою людською природою, то зовсім байдуже, що він нам зображає; але, підкреслюю, тільки такий поет може зробити стерпною для нас вірну картину дійсності. Горе нам, читачам, коли потворність віддзеркалюється в потворності, коли бич сатири потрапляє до рук того, кого природа покликала орудувати набагато поважнішим батогом, коли люди позбавлені всього, що називається поетичним духом, володіють лише мавп'ячим талантом механічного наслідування і шмагають цим батогом огидно й жахливо, незважаючи на наш смак!

Вульгарна природа, стверджував я, може пошкодити і справді наївному поетові; адже, врешті-решт, прекрасна узгодженість між відчуттям і мисленням, що становить характер поета, є лише ідеєю, котру

в дійсності повністю ніколи осягнути не можна; отож, навіть у найщасливіших геніїв із цього класу сприйнятливість завжди дещо переважатиме їхню самодіяльність. А сприйнятливість, більшою чи меншою мірою, завжди залежить від зовнішнього враження, і лише тривала активність творчої здатності, якої від людської природи і чекати не слід, могла б перешкодити тому, щоб матеріал іноді не підпорядковував сприйнятливість своїй сліпій владі. Бо як тільки це станеться, поетичне почуття робиться буденним [1],

Жоден геній наївної поезії, від Гомера аж до Бодмера, не уникнув повністю цієї небезпеки; вона, звичайно, ще більша для тих, кому доводиться захищати себе від буденної природи ззовні, і тих, хто через брак дисципліни згрубів внутрішньо. Перше призводить до того, що навіть освічені письменники не завжди вільні од банальностей, а друге перешкодило вже не одному прекрасному талантові зайняти місце, що його призначила для нього природа. Небезпека стати вульгарним чигає передусім на комедіографа, геній

[1] Якою мірою наївний поет залежить від свого об'єкта і як багато, навіть усе, зумовлюється тут його відчуттям, видно найкраще на прикладі давнього поетичного мистецтва. Твори стародавніх поетів прекрасні доти, поки прекрасна природа в них самих і навколо; як тільки вона стає вульгарною, їх поезія тут же втрачає свою одухотвореність. Кожен обдарований тонким смаком читач неодмінно відчуває, наприклад, в їх описах жіночої природи, стосунків між обома статями й, зокрема, кохання, певну порожнечу й пересиченість, котрі зберігаються, незважаючи на всю правдивість і наївність зображення. Не обстоюючи екзальтації, яка, звичайно, не облагороджує природу, а тільки зрікається її, можна, здається, припускати, що відносно стосунків між мужчиною й жінкою та любовного афекту природа може бути благороднішою, ніж її зображали древні; відомі також і ті випадкові обставини, що заважали ошляхетненню цих відчуттів. Обмеженість, а не внутрішня необхідність затримувала тут древніх на

якого найбільше черпає з реального життя. Це видно на прикладі Арістофана, Плавта і майже всіх наступних поетів, що наслідували їх. Як іноді низько змушує падати нас піднесений Шекспір, якими тривіальностями не дошкулюють нам Лопе де Вега, Мольєр, Реньяр, Гольдоні, в яке болото не заволікає нас Гольберг! Шлегель — один із найдотепніших поетів нашої батьківщини, якому вистачило б генія, щоб пишатися серед перших поетів цього роду, Геллерт, справді наївний поет, як і Рабенер і сам Лессінг, якщо мені тут дозволено його назвати, Лессінг, вишколений вихованець критики і вельми пильний суддя щодо самого себе,— всі вони, хто більше, а хто менше, розкаювалися в тому, що обрали позбавлену духовності природу матеріалом своєї сатири. З новітніх письменників у цьому роді я не згадую нікого, бо не бачу тут жодного винятку.

Мало того, що надмірне зближення з буденною дійсністю небезпечне для наївного поетичного духу,— легкість, з якою він себе виражає, і та його велика

низькому ступені — це засвідчує приклад сучасних поетів, які, не порушуючи природи, пішли набагато далі від своїх попередників. Мовиться не про те, щó із свого предмета зуміли зробити поети сентиментальні, бо вони піднімаються над природою у сферу ідеального, отже, порівнювати з древніми їх не можна; ми говоримо про те, як той самий предмет по-різному трактується дійсно наївними поетами,— приміром, у «Сакунталі» *, у мінезінгерів, в окремих рицарських романах і епопеях, у Шекспіра, Фільдінга і багатьох інших, навіть німецьких поетів. Древні мали тут змогу одухотворити надто грубий зовні матеріал зсередини, через суб'єкт, підсилити рефлексією поетичний зміст, що його бракувало зовнішньому відчуттю, доповнити природу ідеєю, одним словом, за допомогою сентиментального опрацювання обмежений об'єкт перетворити на безконечний. Та це були наївні, не сентиментальні поетичні генії; сприйманням зовнішнього й завершувалась їхня творчість.

близькість до реального життя підбадьорюють посереднього наслідувача до того, щоб і собі спробувати щастя на поетичній ниві. Сентиментальна поезія,—хоч також, як буде показано далі, наражена на велику небезпеку з другого боку,—принаймні тримає цей народ на відстані, бо не кожному дано піднестися до ідей; наївна ж поезія вселяє віру, ніби для того, щоб стати поетом, досить мати відчуття, гумор і наслідувати реальну природу. Та нема нічого огиднішого від примітивного характеру, якому раптом закортіло бути ласкавим і наївним,— хоч для того, щоб заховати свою гидку природу, він повинен би напнути на себе всі покриви мистецтва. Ось що породжує невимовні банальності, що їх німці вислуховують під назвою наївних і жартівливих пісень і якими вони без кінця і залюбки втішаються за щедрим обіднім столом. Цю нікчемність терплять під вивіскою «настрою», «сентиментальності», але йдеться про такий настрій і таку сентиментальність, яких необхідно позбуватися будь-якою ціною. Музи з-над Плейсе * утворили тут винятково жалюгідний хор, а Камени з-над Лейне й Ельби акомпанують йому з таким же хистом [1]. Подібні жарти настільки

[1] Ці добрі хлопці дуже образилися, за що кілька років тому рецензент «Загальної літературної газети» ганив Бюргерові вірші *; лють, з якою вони зустріли цей закид, говорить, здається, про те, що, обстоюючи справу поета, вони прагнуть захистити й себе. На жаль, вони дуже помиляються. Такий осуд міг адресуватися тільки справжньому поетичному генієві, щедро обдарованому природою, якому не хотілося лише вдосконалити цей рідкісний дар власною культурою. До такого індивіда можна й необхідно було підходити з найвищою мистецькою міркою, бо в ньому було вдосталь сили, аби, як тільки він цього серйозно захоче, виправдати якнайвищі вимоги; проте було б смішно й водночас жорстоко поводитися в такий же спосіб з людьми, про яких природа й не думала й котрі кожним своїм продуктом, що вони його виносять на базар, засвідчують своє убозтво.

вульгарні і афект на наших трагічних сценах звучить так жалюгідно,— замість того, щоб наслідувати природу справжню, він не йде далі бездушного й неблагородного вияву реальної,— що, побувавши на такому слізливому бенкеті, нам здається, ніби навідувалися до шпиталю або читали Зальцманову книгу «Людські злидні». Ще набагато гірше стоять справи з сатиричною поезією і, зокрема, з комічним романом, які вже за своєю природою дуже близькі до буденного життя, а тому повинні, як кожен прикордонний пост, перебувати в якнайкращих руках. Той, хто сам є творінням і карикатурою своєї епохи, найменше покликаний до того, щоб стати її портретистом; та оскільки в колі знайомих надзвичайно легко помітити якийсь смішний характер, хай це буде лише звичайнісінький товстун, і грубими штрихами обрисувати його пику, то навіть заклятим ворогам всякого поетичного духу іноді забажається наляпати що-небудь і розважити достойних друзів своїм гарним витвором. Певна річ, чисто настроєне почуття ніколи не переплутає продукти буденної природи з дійсно дотепними творами наївного генія. Однак саме цього чисто настроєного почуття й бракує найчастіше, і в більшості випадків йдеться лише про задоволення потреби, а не про виконання вимоги духу. Хоч сама по собі думка, що художні твори дають нам відпочинок, цілком справедлива, але її, на жаль, хибно розуміють, і цим частково зумовлена та поблажливість — якщо її справді можна назвати поблажливістю — коли при абсолютній відсутності уявлення про щось вище читач і письменник однаковою мірою задоволені один одним. Справа в тому, що буденна натура, яка зазнала напруження, може відпочити тільки на беззмістовному, і навіть високорозвинутий розсудок, якщо його не підтримує рівна йому культура відчуттів,

відпочиває од своїх занять тільки в бездушній чуттєвій втісі.

Завдяки вільній самодіяльності поетичний геній повинен підніматися над усякими випадковими обмеженнями, невід'ємними від кожного визначеного стану, щоб осягнути людську природу в її абсолютній здатності; однак, з другого боку, він не повинен переступати ті межі, необхідність яких випливає із самого поняття людської природи: його завданням і сферою є абсолютне, але тільки в рамках людськості. Ми бачили: наївний геній може не боятися, що вийде з цієї сфери, однак він не зуміє виповнити її всю, якщо зовнішня необхідність чи випадкова миттєва потреба здобудуть перевагу над необхідністю внутрішньою. Що ж до сентиментального генія, то йому загрожує протилежне: прагнучи звільнити природу від будь-яких обмежень, він може знищити її зовсім і не тільки піднестися над певною й обмеженою дійсністю до абсолютної здатності, тобто до ідеалізації, що йому, безперечно, дозволено, а й перейти границі можливого і поринути у мрії. Небезпека перенапруження зумовлена специфічною своєрідністю його методу, як небезпека млявості—своєрідною поведінкою поета наївного. Словом, у наївному генієві природа діє без будь-яких обмежень, а оскільки природа в своїх окремих, часових виявах завжди залежна й недостатня, то наївному почуттю завжди бракує екзальтації, щоб протистояти випадковим покликанням миті. Сентиментальний геній, навпаки, покидає дійсність для того, щоб піднятися до ідей і опанувати свій матеріал через вільну самодіяльність; та оскільки розум, в силу свого закону, вічно прагне до безумовного, то сентиментальний геній не завжди буває достатньо тверезим, щоб безнастанно й рівномірно утримуватися в рамках умов, які випли-

вають з поняття людської природи і від яких розум не повинен відриватися навіть у хвилини своєї найсвободнішої діяльності. Цього можна було б домогтися лише через відповідний ступінь сприйнятливості, але в сентиментальному поетичному дусі її переважає самодіяльність, тим часом як у наївному остання посідає другорядне місце. Якщо в творах наївного генія ми відчуваємо іноді відсутність духу, то в продуктах сентиментального часто даремно шукаємо предмет. І один, і другий, як бачимо, скочуються до беззмістовності, хоч відбувається це в зовсім протилежний спосіб, бо предмет без духу і безпредметна гра духу не становлять для естетичного судження ніякої цінності.

Небезпека збитися на цей манівець чигає на всіх тих поетів, котрі надто однобічно черпають свій матеріал із світу думок і творять більше завдяки внутрішній повноті ідей, ніж під натиском відчуття. В їхніх творах розум надто мало зважає на межі чуттєвого світу, і досвід неспроможний наздогнати думку. Та коли думка злетіла надто високо і суперечить не тільки певному досвідові (ідеально прекрасне має право і мусить підніматися до цього ступеня), а й умовам усіх можливих досвідів взагалі, і для здійснення її необхідно цілком і повністю позбутися людської природи, тоді вона перестане бути поетичною і перетвориться на екзальтовану думку,— ми припускаємо тут, звичайно, що вона справді була поетичною і піддавалася зображенню; в противному разі вистачає і того, що вона не суперечить сама собі. А коли суперечить, то це вже не екзальтація, а явна нісенітниця, бо те, що не існує взагалі, не може перевищити свою міру. Якщо ж думка взагалі не зарекомендувала себе як об'єкт уяви, вона також не є екзальтованою, бо чисте мислення безмежне, а те, що не має меж, не в силі їх

переступити. Екзальтованим слід вважати тільки те, що порушує не логічну, а чуттєву правду, хоч і претендує на неї. Отож, коли в поета сяйнула нещасна думка обрати матеріалом свого зображення натури, які можна представити лише як надлюдські, а не інакше, то від екзальтації він урятується тільки тоді, коли зречеться поетичності і не пориватиметься змальовувати свій предмет за допомогою уяви. Бо коли все ж він так учинить, остання накине предметові свої межі, перетворюючи абсолютний об'єкт на обмежений людський (такими є і повинні бути, приміром, усі грецькі божества), або ж предмет позбавить уяву властивих їй меж, тобто усуне їх зовсім, в чому й полягає екзальтація.

Однак екзальтоване відчуття не слід ототожнювати з екзальтацією в зображенні; тут мається на увазі те перше. Об'єкт відчуття може бути неприродним, але воно само є природою і повинне говорити її мовою. Екзальтація у відчутті може зумовлюватися спалахом серця і справді поетичним хистом, тим часом як екзальтація в зображенні є завжди ознакою холодного серця і дуже часто засвідчує поетичну неспроможність. Отож, сентиментального поетичного генія і не потрібно оберігати від цієї помилки, бо вона загрожує тільки його непроханому наслідувачеві, який тому й не гребує жодною банальністю, бездушністю, навіть ницістю. Екзальтоване відчуття не позбавлене правди і, будучи дійсним відчуттям, повинне мати обов'язково реальний предмет. Тому воно, будучи природою, прагне простоти вислову і, йдучи від серця, неодмінно до нього доходить. Та оскільки предмет його не почерпнутий з природи, а є тільки однобічним і штучним продуктом розсудку, то має він лише реальність логічну, і відчуття, таким чином, уже не є чисто людським. Почуття

Елоїзи до Абеляра, Петрарки до своєї Лаури, Сен-Пре до своєї Юлії, Вертера до своєї Лотти, а також ставлення Агатона, Фанія, Перегріна Протея (маю на увазі героїв Віланда) * до своїх ідеалів—не омана; це відчуття правдиве, але його предмет штучний і перебуває поза людською природою. Та коли б їхні почуття дотримувалися лише чуттєвої правди предмета, вони не мали б такого розмаху; і навпаки, чиста й свавільна гра фантазії, зовсім позбавлена внутрішнього змісту, не змогла б зворушувати серце, бо тільки розум здатний його хвилювати. Отже, подібну екзальтацію треба ганити, а не зневажати, а хто її висміює, повинен замислитися над тим, чи не безсердя робить його таким розумним або брак розуму — таким розсудливим. Таким чином, і екзальтована ніжність у справах галантності й честі, притаманна рицарським романам, зокрема іспанським, і скрупульозна делікатність, що стала найбільшою коштовністю у французьких і англійських сентиментальних романах (найкращого гатунку), є не тільки суб'єктивно правдивими, а й не беззмістовними з об'єктивного погляду; це щирі відчуття, що дійсно випливають з морального джерела, і ми гудимо їх лише за те, що вони виходять за межі правди людської. Не маючи моральної реальності, вони не вражали б читача тією силою й задушевністю, що їх засвідчує наш досвід. Це стосується однаковою мірою морального й релігійного фанатизму, а також екзальтованого волелюбства й патріотизму. Оскільки предмети таких відчуттів — завжди ідеї, отже, недоступні для зовнішнього досвіду (бо політичного ентузіаста, наприклад, зворушує не те, що він бачить, а те, що він мислить), перед самодіяльною уявою розкривається небезпечна свобода, і чуттєва реальність об'єкта нездатна, як це має місце в інших випадках, вка-

зати уяві на її границі. Однак ні людина взагалі, ні поет зокрема не повинні порушувати закони природи, не підкорившись водночас протилежним законам розуму; кидати дійсність можна тільки заради ідеалу, бо свободу завжди необхідно прикріплювати до одного з цих двох якорів. Але шлях від досвіду до ідеалу дуже далекий, а між ними міститься фантазія з її невгамовною сваволею. Ось чому людина взагалі і поет зокрема стають неодмінно жертвою фантазерства, коли завдяки свободі свого розсудку звільняються з-під влади почуттів, хоч закони розуму й не спонукають їх до цього, тобто, коли покидають природу тільки заради свободи і протягом певного часу обходяться без закону.

Досвід повчає, що як цілі народи, так і окремі люди, відмовившись од надійного керівництва природи, справді перебувають у такому стані; є чимало прикладів, що засвідчують подібну помилку й в галузі поетичного мистецтва. Саме тому, що справжній сентиментально-поетичний порив, піднімаючись до ідеалу, змушений виходити за межі реальної природи, несправжній переходить усякі межі взагалі, переконуючи себе в тому, що вже буяння фантазії є поетичним натхненням. Із справжнім поетичним генієм, що полишає дійсність тільки заради ідеї, такого не буває майже ніколи; це трапляється з ним лише тоді, коли він заблудився, бо сама його природа може спокусити до екзальтованого способу сприймання. Однак його приклад здатний спонукати до фантазерства інших, бо читачі з живою уявою і слабким розсудком бачать у ньому лише свободи, що їх він протиставляє дійсній природі, і неспроможні супроводжувати його до високої внутрішньої необхідності. Між сентиментальним генієм і наївним маємо тут, як бачимо, повну аналогію. Оскільки природа зумовлює всю його діяльність, примітив-

ному наслідувачеві здається, що його власна природа керуватиме ним не гірше. Ось чому шедеври наївної поезії породжують здебільшого найбанальніші й найбрудніші відбитки буденної природи, а видатні твори сентиментальної — численну армію фантастичних підробок. Це можна легко довести на прикладі літератури кожного народу.

Відносно поезії користуються двома принципами, які самі собою цілком справедливі, але в тому значенні, якого їм звичайно надають, якраз суперечать один одному. Торкаючись першого: «поетичне мистецтво покликане втішати й розважати», ми вже зазначали вище, що він значною мірою зумовлює порожнечу й тривіальність у поетичних зображеннях; другим принципом: «воно служить моральному облагородженню людини» прикривається всяка екзальтація. Не буде зайвим докладніше зупинитися на обох цих принципах, про які так часто говорять і які вкрай невірно інтерпретують і зовсім невміло застосовують.

Відпочинком називаємо перехід від насильного стану до такого, що є для нас природним. Отож, усе залежить тут від того, що ми вважаємо своїм природним станом і що розуміємо під насильним. Якщо природність ми бачитимемо тільки в невгамовній грі наших фізичних сил, то всяка розумова діяльність—адже вона постійно чинить опір чуттєвості — буде насильством супроти нас, і духовний спокій у поєднанні з чуттєвим рухом становитиме істинний ідеал відпочинку. І навпаки: коли вбачати наш природний стан у необмеженій здатності виявляти постійно нашу людськість і в спроможності завжди вільно розпоряджатися всіма нашими силами, то будь-яке роз'єднання й відокремлення цих сил буде для нас станом насильства, а ідеал відпочинку полягатиме у відновленні нашої природ-

ної цілісності після однобічної напруги. Отже, перший ідеал висуває перед нами тільки потреба чуттєвої природи, другий—самостійність людської природи. Котрий із цих двох родів відпочинку може й повинне давати поетичне мистецтво? Теорія навряд чи стане з'ясовувати таке питання: хто ж захоче вихвалятися тим, що тваринному ідеалові віддає перевагу над ідеалом людським. Проте вимоги, що їх ми в дійсному житті ставимо, як правило, до поетичних творів, походять переважно від чуттєвого ідеалу і саме ним здебільшого зумовлені читацький смак і вибір улюблених творів, хоч він і неспроможний викликати нашу повагу до них. Духовний стан більшості людей — це, з одного боку, напружена й виснажлива праця, з другого—втіха, що розслабляє. Перша, як нам відомо, домагається чуттєвого спокою духу і бездіяльності з більшою необхідністю, ніж моральної гармонії і абсолютної свободи дії, бо спершу слід задовольнити передусім природу, і тільки тоді дух має змогу висувати свої вимоги; друга сковує й паралізує саме ті моральні сили, котрим доручено ці вимоги формулювати. Отож, ніщо не заподіює сприйнятливості до прекрасного такої шкоди, як ті обидва, надто звичні для людей, настрої, і цим пояснюється, чому в естетичних справах навіть кращі з нас висловлюють хибні погляди. Краса — продукт узгодженості духу і чуттів; він зачіпає одночасно всі здібності людини й може сприйматися і високо оцінюватися тільки за умови повного й вільного застосування всіх наших сил. Для цього треба мати жваве відчуття, відкрите серце, свіжий і неослаблений дух, словом, мобілізувати всю свою природу, що, звичайно, зовсім не під силу тим, чия внутрішня цілісність порушена абстрактним мисленням, скована дріб'язковими практичними формулами, виснажена напруженою ува-

гою. Такі люди, правда, також домагаються чуттєвого матеріалу, але не для того, щоб продовжувати завдяки йому гру розумових сил, а для того, щоб її припинити. Вони хочуть звільнитися, але тільки від тягаря, що стомлює їхні лінощі, а не від обмеження, що гальмує їхню діяльність.

Хіба після цього можна дивуватися, що естетично посереднім творам щастить і що слабкі уми мстять істинній і енергійній красі? Вони сподівалися знайти тут відпочинок, але такий відпочинок, який їм потрібен і відповідає їхньому вбогому поняттю, тому досадують, що тепер од них чекають виявлення сил, на яке вони нездатні навіть у свої найкращі хвилини. Зате там їх запрошують у гостину такими, якими вони є; бо хоч як мало у них сил, але на те, щоб збагнути дух свого письменника, вони витратять ще значно менше. Тут їх звільняють раптом од тягаря мислення, і розгнуздана природа може блаженно втішатися нікчемством на м'якій перині банальності. В храмі Талії і Мельпомени, в тому вигляді, якого він набув у нас, сидить на троні улюблена богиня і приймає до свого неосяжного лона і тупоумного вченого, і стомленого комерсанта і, зогріваючи закляклі чуття і ніжно гойдаючи уяву, спонукає дух до магнетичного сну.

А чому не ставитися поблажливо до звичайних людей, коли й з найкращими таке дуже часто трапляється? Перепочинок, що його після кожного тривалого напруження вимагає або й сама собі влаштовує природа (а втіху мистецькими творами приберігають тільки для таких моментів), не сприяє естетичній здатності судження, і тому в трудових класах дуже мало людей, котрі в питаннях смаку мали б вірні й послідовні судження, від яких тут так багато залежить. Вже стало звичним явищем, що вчені, полемізуючи з осві-

ченими світськими людьми про красу, роблять вкрай смішні промахи. Зокрема критики-професіонали — предмет глузувань усіх знавців. Їх занедбане, то перенапружене, то грубе почуття здебільшого дає їм хибні поради, а той дрібок, який вони для свого захисту почерпнули з теорії, може підтвердити лише їхні технічні (що стосуються доцільності твору), а не естетичні судження; адже останні завжди повинні охоплювати цілість, і відчуття повинне мати тут вирішальне значення. Коли б вони, нарешті, з власної волі зреклися естетичних суджень і обмежилися технічними, то могли б, звичайно, приносити певну користь, бо і поет у своєму натхненні, і читач у хвилину втіхи легко забувають про деталі. Видовище стає ще комічнішим, коли ці грубі натури, яким жорстокою працею вдалося розвинути в собі лише одну якусь здатність, у поті чола судять про прекрасне, прагнучи, щоб їх жалюгідну особу визнали представником загального почуття.

Поняття відпочинку, що його повинна давати нам поезія, ставлять звичайно у надто вузькі рамки, звикнувши співвідносити його однобічно з однією тільки чуттєвою потребою. І навпаки: поняття облагородження, що має бути метою поета, інтерпретується звичайно надто широко в силу однобічного співвідношення з однією тільки ідеєю.

Справа в тому, що облагородження, згідно з його ідеєю, веде нас у нескінченне, бо розум не зв'язаний у своїх вимогах з необхідними межами чуттєвого світу і задовольняється тільки абсолютною досконалістю. Те, що може бути перевершене, абсолютно його не влаштовує; його суворий суд не зважає на жодну потребу конечної природи: він не визнає жодних меж, окрім меж думки, а остання, як нам відомо, нехтує кордонами часу й простору. Таким чином, ні ідеал

облагородження, що його розум висуває у своїх чистих законах, ні ідеал відпочинку, який диктується нам чуттєвістю, не мають правити поетові за мету, бо він, хоч і повинен звільняти людськість од всіляких випадкових обмежень, проте не сміє скасовувати її поняття і руйнувати притаманні їй необхідні межі. Те, що він учинить, переступаючи ці лінії, буде екзальтацією, і найчастіше спокушає до неї хибно тлумачене поняття облагородження. Все ускладнюється тим, що поет неспроможний піднестися до справжнього ідеалу людської шляхетності, якщо хоч трохи не вийде за його межі. А для цього він змушений покинути дійсність, бо ідеал цей, як і всякий інший, він може почерпнути тільки з внутрішніх і моральних джерел. Не у навколишньому світі, не в метушні діяльного життя, а тільки в своєму серці зустрічає він його, а своє серце він знаходить лише в тиші самотніх споглядань. Та відриваючись од життя, він заплющує очі не тільки на випадкові границі людськості, але дуже часто і на необхідні, нездоланні, і в пошуках чистої форми наражає себе на небезпеку цілковитої втрати змісту. Розум, виконуючи свою роботу, занадто нехтуватиме досвідом, і те, що споглядальний дух здобуде в процесі спокійного мислення, людина діяльна не зможе здійснити в бурхливому процесі життя. Ось чому те єдине, що здатне було виховати мудреця, породжує, як правило, мрійника, і перевага першого полягає не стільки в тому, що він не став фантазером, скільки в тому, що він ним не залишився.

Таким чином, трудящій частині людства не слід доручати визначення поняття відпочинку відповідно до своїх потреб, а споглядальній частині — поняття облагородження відповідно до свого умоглядного мислення, якщо ми не хочемо, щоб перше було надто

тілесним і недостойним поезії, а друге — надто абстрактним і неосяжним для неї; проте обидва ці поняття, як засвідчує досвід, керують загальним судженням про поезію і поетичні твори: отож, необхідно доручити їх інтерпретацію такому класові людей, котрий був би діяльним, не працюючи, і міг би ідеалізувати, не поринаючи у мрії, який поєднував би у собі всі реальності життя з щонайменшими обмеженнями його і, пливучи рікою подій, не став би її здобиччю. Лише такий клас здатний зберегти прекрасну цілісність людської природи, що її будь-яка праця знищує на певний час, а тривале трудове життя — назавжди, і своїми почуттями узаконити загальне судження про все, що являє собою чисту людськість. Чи такий клас існує взагалі або, вірніше, чи клас, який за таких зовнішніх умов існує насправді, відповідає цьому поняттю своїм внутрішнім змістом,— питання іншого роду, і я тут не збираюся його порушувати. Якщо він не відповідає цьому поняттю, то хай винуватить самого себе; протилежний, трудовий клас має принаймні ту перевагу, що може вважати себе жертвою своєї професії. В такому класі народу (я говорю тут про нього як про ідею і зовсім не збираюся називати це фактом) наївний характер так поєднався б із сентиментальним, що обидва оберігали б один одного від властивої кожному крайності; перший захищав би душу від екзальтації, другий — од розслаблення. Адже, врешті-решт, необхідно визнати, що ні наївний, ні сентиментальний характери, коли розглядати їх окремо, не вичерпують до кінця ідеалу прекрасної людськості, що може постати лише з їхнього нерозривного взаємного поєднання.

Правда, коли доводити ці обидва характери до поетичної екзальтації, а саме в такому аспекті ми розглядали їх досі, то вони втратять чимало властивих

їм обмежень, і з кожним вищим ступенем поетичності помітно зменшуватиметься протилежність між ними; адже поетичний настрій — самостійна цілість, вільна од будь-яких розрізнень, будь-яких вад. Та саме тому, що обидва способи відчуття можуть з'єднатися тільки у понятті поетичного, їхня обопільна відмінність і недостатність збільшуватимуться в міру втрачання поетичного характеру; це й є у буденному житті. Чим нижче спускаються вони до нього, тим більше втрачають свій родовий характер, що зближує їх, аж поки, врешті, ставши карикатурами, виявлятимуть тільки видові ознаки, що перетворюють їх на протилежності.

Це наводить мене на думку про дивовижний психологічний антагонізм між людьми епохи, що перебуває у процесі культурного розвитку: антагонізм, який, будучи радикальним і зумовленим внутрішньою формою душі, роз'єднує людей гірше, ніж це робила будь-коли випадкова боротьба інтересів; він зовсім позбавляє митця й поета надії подобатися всім і хвилювати всіх, тобто виконувати своє основне завдання; він не дозволяє філософові, при всіх його стараннях, переконувати всіх, хоч у цьому й полягає поняття філософії; нарешті, він перешкоджає людині в практичному житті домогтися загального схвалення свого способу дій,— словом, ідеться про таку суперечність, через яку жоден твір духу і жодна дія серця не можуть розраховувати на успіх в одному класі, не стягаючи на себе прокляття іншого класу. Ця суперечність, без сумніву, виникла на початку культури, і до самого її кінця навряд чи може бути усунена, хіба що в окремих рідкісних суб'єктах, які, сподіваємося, завжди були й завжди будуть; та хоч однією з дій такої суперечності є те, що вона зводить нанівець будь-яку спробу усунути її, бо ми неспроможні присилувати той чи інший клас до то-

го, щоб на своєму боці він побачив хиби, а на боці протилежного класу — реальні переваги, та все ж нам буде корисно простежити цей важливий спір аж до його першоджерела і, таким чином, звести головний пункт суперечки принаймні до простішої форми.

До істинного поняття зазначеної суперечності ми наблизимося найшвидше, виділивши, як я тільки-но сказав, із наївного й сентиментального характерів усе поетичне. Тоді від першого не залишиться в теоретичному відношенні нічого, крім тверезого духу спостережливості і тісного зв'язку з одноманітним свідченням чуттів, а в практичному відношенні — крім пасивного підкорення необхідності (тільки не сліпому примусові) природи: словом, нічого — опріч покори перед тим, що є і що повинно бути. В сентиментальному характері не залишиться в теоретичному відношенні нічого, крім умоглядного духу, що в пізнанні поривається до безумовного, а в практичному відношенні— крім морального ригоризму, що домагається безумовного в діях волі. Хто залічує себе до першого класу, може називатися реалістом, а хто до другого — ідеалістом, якщо не згадувати при цьому ні позитивних, ні негативних епітетів, якими обдаровує їх метафізика [1].

[1] Щоб запобігти будь-яким перекрученням, зауважу, що, даючи таку класифікацію, я зовсім не маю наміру спонукати до вибору, хвалити одне й гудити друге. Якраз навпаки: я виступаю проти будь-якої дискримінації, про яку нам говорить досвід; в результаті цих міркувань хочу довести, що тільки цілком рівноправний союз одного й другого може відповідати розумній ідеї людськості. Крім того, я беру обидва класи в їхньому найдостойнішому значенні і в усій повноті їхнього поняття, що цілком і повністю залежить од їх чистоти й збереження їх специфічних відмінностей. Потім ще з'ясується, що високий ступінь людської правди притаманний обом класам і що їх взаємні відхилення викликають зміни в частковостях, а не в цілості, у формі, а не у змісті.

Оскільки реаліст підкоряється необхідності природи, а ідеаліст — необхідності розуму, між ними повинно бути те саме співвідношення, що його ми констатуємо між діями природи і вчинками розуму. Хоч природа як цілість є нескінченною величиною, проте в кожній окремій дії вона засвідчує свою залежність і недостатність; самостійний і величний характер природи помітний тільки в сукупності її явищ. Все індивідуальне існує в ній остільки, оскільки існує щось інше; ніщо не постає само із себе, а все виникає з попереднього моменту, щоб вести до наступного. І саме таке всебічне взаємовідношення явищ забезпечує існування кожного з них через існування іншого, і сталість та необхідність явищ невіддільні од взаємозалежності їх дій. Ніщо не є вільним у природі, але тут немає й нічого свавільного.

Так само виявляє себе і реаліст як у своєму пізнанні, так і в своїй діяльності. Коло його пізнання й діяльності простягається на все, що існує зумовлено; проте він ніколи не виходить за межі умовного пізнання, і правила, які він висновує з поодиноких досвідів, діють, якщо підходити до них з усією суворістю, лише один раз; намагаючись миттєве правило звести до загального закону, він неминуче допускається помилки. Отож, прагнучи в своєму пізнанні осягнути щось безумовне, реаліст змушений стати на той самий шлях, яким природа наближається до своєї безконечності, тобто на шлях цілості і загальності досвіду. А раз досвід не може скінчитися, найвищим досягненням реаліста в його пізнанні буде тільки відносна загальність. Він грунтує своє пізнання на повторюваності подібних випадків і тому може вірно судити про все, що підлягає порядкові; зате в усьому, що бачить уперше, його мудрість повертається до вихідної точки.

Між знаннями й вчинками (моральними) реаліста існує повна аналогія. Його характерові притаманна моральність, але вона, згідно з її чистим поняттям, полягає не в якійсь окремій дії, а в усій сумі його життя. В кожному окремому випадку він підкоряється зовнішнім причинам і зовнішнім цілям. Але причини ці не випадкові, а цілі — не миттєві: вони суб'єктивно випливають із природного цілого і об'єктивно відносяться до нього. Отож спонуки його волі в точному значенні слова ні достатньо вільні, ні достатньо чисті морально, бо зумовлюються не просто волею, а чимось іншим, і предмет їх — не просто закон, а щось інше; проте — це не сліпі й матеріалістичні спонуки, бо те «інше» є абсолютним цілим природи, отже, чимось самостійним і необхідним. Так дуже часто у мисленні та поведінці виявляє себе пересічний людський розсудок, що становить головну прикмету реаліста. Правило для свого судження він черпає з поодинокого випадку, а правило для своїх дій — з внутрішнього відчуття; та щасливий інстинкт дозволяє йому відокремити од них усе миттєве й випадкове. Завдяки цьому методові він загалом чудово робить свою справу, і йому навряд чи доведеться докоряти собі за якусь важливу помилку; от тільки хай не претендує на велич і гідність у жодному окремому випадку. Вони — нагорода тільки за свободу й самостійність, а в його поодиноких діях ми дуже рідко помічаємо їх.

Зовсім інакше стоять справи з ідеалістом, який свої пізнання й мотиви черпає із себе самого й чистого розуму. Якщо природа завжди у своїх поодиноких діях виявляє залежність і обмеженість, то розум однаковою мірою обдаровує характером самостійності й довершеності кожну окрему дію. Він черпає все із себе самого і все співвідносить із самим собою. Все, що від-

бувається завдяки йому, відбувається тільки заради нього; кожне поняття, яке він висуває, і кожне рішення, що його він формулює,— абсолютні величини. Саме так виявляє себе ідеаліст, котрий дійсно заслуговує на це ім'я, у своєму знанні і в своїй діяльності. Не вдовольняючись пізнаннями, що зберігають свою вартість тільки за певних умов, він прагне збагнути істини, що нічим не зумовлюються і самі є передумовою всього іншого. Йому до вподоби тільки філософська свідомість, яка кожне умовне знання зводить до безумовного, а всякий досвід усталює на необхідності, притаманній людському духові; речі, яким реаліст підпорядковує своє мислення, він повинен підпорядкувати собі, своїй здатності мислення. І чинить він це з повним правом, бо, коли б закони людського духу не були водночас законами світу і коли б, врешті, розум підлягав тільки досвідові, то був би неможливий і сам досвід.

Але ідеаліст може осягнути абсолютні істини, і все ж нездатен збагатити завдяки цьому свої знання. Бо хоч усе, звичайно, підкоряється, кінець кінцем, необхідним і загальним законам, проте кожним одиничним явищем керують випадкові й окремі правила, а в природі все є одиничним. Таким чином, він може своїм філософським знанням опанувати цілість, але він не досягне нічого для особливого, для практики; більше того, прагнучи зрозуміти скрізь найвищі причини, завдяки яким усе стає можливим, він легко може випустити з уваги найближчі причини, в силу яких усе стає дійсним; постійно зосереджуючи погляд на загальному, що уподібнює найрізноманітніші випадки один одному, він легко може знехтувати особливим, котре відрізняє їх одне від одного. Отож, здатний охопити своїм знанням дуже багато, він саме тому, можливо, збагне

дуже мало і, осягаючи далекоглядність, втрачатиме проникливість. І коли спекулятивний розсудок зневажає буденний розсудок за його обмеженість, останній висміює спекулятивний за беззмістовність; адже пізнання, збільшуючи свій обсяг, втрачає завжди конкретність змісту.

У моральному судженні ідеаліста знаходимо чистішу моральність в одиничному, зате набагато меншу моральну рівномірність у цілому. Оскільки ідеалістом він називається лише тому, що свої визначальні принципи черпає виключно з чистого розуму, а розум у кожному своєму прояві засвідчує абсолютність, то всі його окремі вчинки, якщо тільки вони є моральними взагалі, мають цілісний характер моральної самостійності й свободи; і коли в реальному житті існують справді моральні діяння, і вони залишаться такими і в очах суворого судді, то виконати їх може лише ідеаліст. Проте, чим чистіша моральність його окремих вчинків, тим вона випадковіша; бо сталість і необхідність є, правда, характером природи, але вони не притаманні свободі. Не тому, звичайно, що ідеалізм ворогує з моральністю,— це було б внутрішньою суперечністю,— а тому, що людська природа взагалі нездатна до послідовного ідеалізму. Коли реаліст, навіть у своїй моральній поведінці, спокійно й одноманітно підкоряється фізичній необхідності, ідеалісту потрібен зліт, він мусить на деяку мить довести свою природу до екзальтації і може творити лише під час натхнення. Певна річ, що в такі хвилини його сила досягає кульмінації, а в його поведінці бачимо характер високості й величі, що їх ми даремно шукали б у вчинках реаліста. Однак реальне життя не збуджує в ньому захоплення, а тим більше неспроможне рівномірно підтримувати його. Абсолютно велике, з якого він кожного

разу виходить, надто суперечить абсолютно малому одиничних випадків, що до них він повинен його застосовувати. А оскільки його воля, за формою, завжди скерована на ціле, він не бажає спрямовувати її, за змістом, на уламки,— і все ж свої моральні переконання він здатний виявити здебільшого тільки у маловажних вчинках. І тому нерідко трапляється, що через необмежений ідеал він не бачить обмеженого випадку застосування і, захопившись максимумом, забуває про мінімум, хоч саме з останнього й виникає все велике в дійсності.

Отож, прагнучи бути справедливим до реаліста, необхідно оцінювати його за всіма обставинами його життя, а прагнучи бути справедливим до ідеаліста, мусимо брати до уваги тільки окремі його прояви, але спершу їх необхідно відібрати. Буденне судження, залюбки спираючись на одиничності, обминатиме реаліста мовчки й байдуже,— адже окремі дії його життя дають надто мало підстав як для похвали, так і для докорів; що ж до ідеаліста, то судження про нього ніколи не буде одностайним, роздвоюючись між осудом і захопленням, бо саме в окремому полягає і його сила, і його слабкість.

З огляду на великі розбіжності у принципах важко уникнути того, щоб судження обох партій не набували дуже часто прямо протилежного характеру; збігаючись щодо об'єктів і результатів, вони розходяться відносно причин. Реаліст запитуватиме, для чого корисне те чи інше, і оцінюватиме речі залежно від їхньої корисності; ідеаліст запитуватиме, чи взагалі варте чогось те чи інше, і оцінюватиме речі залежно від їхньої гідності. Реаліст мало знає і не дуже-то дорожить тим, що свою вартість і ціль зберігає у самому собі (за винятком, звичайно, цілого); в питаннях смаку він об-

стоює втіху, в питаннях моралі — блаженство, або ж взагалі трактує одне й друге як умову моральної поведінки; навіть у своїй релігії він неохоче відмовляється од прибутку, він тільки облагороджує й освячує його в ідеалі найвищого блага. Реаліст намагається ощасливити те, що любить, ідеаліст — ушляхетнити. Метою політичних тенденцій реаліста є добробут, навіть коли б народ утратив при цьому частку своєї моральної самостійності, тим часом як ідеаліст домагатиметься передусім свободи, ніскільки не дбаючи про добробут. Найвища мета реаліста — незалежність становища, ідеаліста — незалежність од будь-якого становища, і цю характерну відмінність можна простежити як у мисленні, так і в діяльності кожного з них. Тому реаліст завжди виявляє свою прихильність тим, що дає, а ідеаліст — тим, що отримує; і той, і другий цінують найбільше те, чим ладні пожертвувати в хвилину великодушності. Ідеаліст розплачується за вади своєї системи своєю індивідуальністю і своїм тимчасовим станом, але це не турбує його ніскільки; реаліст же надолужує недоліки своєї системи власною гідністю, проте він не відчуває цієї жертви. Його система придатна до всього, про що він знає й чого потребує — навіщо здалися йому блага, про які він навіть не догадується і в які не вірить? З нього досить, що він усвідомлює свої володіння; йому належить земля, в його голові ясно, а груди сповнені радістю. Доля ідеаліста зовсім не така ласкава. Мало того, що він дуже розминається із своїм щастям, забувши скористатися з доброї нагоди, він затіває сварку навіть із самим собою; його не задовольняють ні його знання, ні діяльність. Він домагається від себе нескінченного, але всі його вчинки — обмежені. Будучи суворим до себе, він залишається таким і в ставленні до людей. Він, прав-

да, великодушний, бо у взаєминах з людьми менше думає про свою особу; зате він часто несправедливий, бо з такою ж неуважністю ставиться і до інших. Реаліст навпаки: менш великодушний, зате справедливіший, бо, оцінюючи речі, зважає на їхню обмеженість. Він може пробачити буденне, навіть ганебне у мисленні й вчинках, засуджуючи тільки сваволю й ексцентричність. Ідеаліст, на противагу йому,— заклятий ворог усього дріб'язкового й банального, і навіть ладен миритись із чудернацтвом і потворністю, аби тільки вчувалася там велика сила. Перший виявляє себе другом людей, хоч він не дуже-то високої думки як про людину, так і про людськість; другий має про людськість настільки високе поняття, що йому загрожує небезпека пройнятися до людей зневагою.

Реаліст сам собою ніколи б не розширив коло людськості поза межі чуттєвого світу, ніколи б не відкрив людському духові його самостійної величі й свободи; все абсолютне в людськості є для нього лише красивою химерою, а віра в абсолютне — не що інше, як фантазерство, бо він ніколи не бачить людину в її чистій здатності, а тільки у визначеній, а тому й обмеженій діяльності. Ідеаліст сам собою також не зміг би культивувати чуттєві сили й розвивати людину як природну істоту, хоч це також є суттєвою частиною її покликання і передумовою всякого морального облагородження. Прагнення ідеаліста піднімаються надто високо над чуттєвим життям і дійсністю; він хоче сіяти й саджати лише для цілого, для вічності, забуваючи при цьому, що ціле — не що інше, як завершене коло індивідуального, що вічність — лише сума хвилинок. Світ, який реаліст хотів би створити і справді творить навколо себе, схожий на виплеканий сад, де все приносить користь, усе заслуговує на відведене йому

місце, а те, що не родить, викорчовується; світ у руках ідеаліста — природа, яку використано меншою мірою, але оброблено набагато великодушніше. Перший ні на мить не сумнівається, що єдина мета людини — жити щасливо й в достатках, і пускати коріння їй дано лише для того, щоб її стовбур піднявся якомога вище. Другий же зовсім забуває, що необхідно передусім добре жити, щоб завжди бути здатним добре й благородно мислити, і що без коріння пропаде й стовбур.

Коли в певній системі чогось бракує, а природа відчуває в цьому настійну й доконечну потребу, то задовольнити природу можна тільки через непослідовність супроти самої системи. Такої непослідовності допускаються обидві партії, і вона засвідчує — якщо досі відносно цього були ще якісь сумніви — однобічність обох систем і багатство змісту людської природи. Щодо ідеаліста, то мені не треба спеціально доводити, що він, маючи на меті якусь визначену дію, мусить неодмінно вийти із своєї системи, бо все конкретне буття підпорядковане часовим умовам і залежить від емпіричних законів. Говорячи про реаліста, також можна було б сумніватися, чи він здатний у рамках своєї системи задовольнити всі необхідні вимоги людськості. Коли запитати реаліста: «Чому ти чиниш те, що потрібно, і страждаєш стільки, скільки необхідно?»— то він згідно з духом своєї системи відкаже: «Так вимагає природа, і так воно мусить бути». Однак питання ніскільки не вичерпується такою відповіддю, бо тут ідеться не про веління природи, а про бажання людини; адже вона може й не хотіти того, що повинно бути. Далі ми спитали б його: «А чому ти хочеш того, що має бути? Чому твоя свободна воля підкоряється цій необхідності, хоча могла б (хай і без успіху, який тут нас ніскільки не цікавить) опиратися і справді опира-

ється їй у мільйонах твоїх братів? Ти не можеш сказати: тому що їй підкоряються всі інші природні істоти,— бо тільки ти один маєш волю і відчуваєш, що підкорення твоє повинно бути добровільним. Таким чином, коли це відбувається добровільно, ти підкоряєшся не природній необхідності як такій, а тільки ідеї цієї необхідності, бо перша примушує тебе так само сліпо, як примушує черв'яка; однак твоїй волі вона неспроможна протистояти, бо навіть тоді, коли вона тебе розчавить, твоя воля може бути іншою. Звідки ж тоді взялася в тебе ідея необхідності? Звичайно, не з досвіду, бо він відкриває тобі лише окремі дії природи, а не природу (як ціле), тільки окремі явища дійсності, а не необхідність. Отже, ти, як тільки захочеш морально діяти або хоча б не сліпо страждати, виходиш за рамки природи і стаєш ідеалістом». З цього випливає, що реаліст поводиться достойніше, ніж він це визнає на підставі своєї теорії, а ідеаліст мислить благородніше, ніж діє. Не признаючись самому собі, перший усім ладом свого життя доводить самостійність людської природи, другий поодинокими своїми вчинками — її убозтво.

Після того, що ми тут сказали (а погодитися з нами може й той, для кого результат буде неприйнятним), навряд чи потрібно доводити, що ідеал людської природи поділений між обома системами і жодна з них не досягає його повністю. Досвід і розум мають свої окремі права й привілеї і не сміють переступати покладені їм межі, бо це позначається негативно або на внутрішньому, або на зовнішньому стані людини. Тільки досвід здатний інформувати нас, щó існує за певних обставин, щó відбувається за певних передумов і щó має статися задля певної мети. Розум натомість повчає нас, щó є значущим без усяких застережень і щó

доконче мусить відбутися. І наважуючись одним тільки розумом збагнути що-небудь відносно зовнішнього буття речей, ми затіваємо пусту гру без найменшої надії на успіх, бо всяке буття підпорядковане умовам, а розум вимагає безумовного. Дозволивши ж випадковій події вирішувати те, що міститься вже в самому понятті нашого власного буття, ми самі робимося грою пустого випадку, і наша особа буде зведена нанівець. Отож, у першому разі ми важимо цінністю (тимчасовим змістом) нашого життя, в другому — гідністю (моральним змістом) нашого життя.

У попередньому викладі ми визнавали, що реалістові притаманна і моральна вартість, а ідеалістові — і набутий досвідом зміст, однак це буває лише тоді, коли обидва поводяться не зовсім послідовно і природа діє у них сильніше, ніж система. Хоч ні перший, ні другий не відповідають повною мірою ідеалові досконалої людськості, між ними є та важлива різниця, що реаліст, не задовольняючи в кожному окремому випадку розумове поняття людськості, не суперечить ніколи її розсудковому поняттю, а ідеаліст, більше наближаючись в окремих випадках до найвищого поняття людськості, дуже часто опускається до найнижчого поняття про неї. Однак у практичному житті йдеться більше про те, щоб цілість була рівномірно людяною й доброю, аніж про те, щоб одиничне було випадково божественним; отож, коли ідеаліст — суб'єкт, здатний прищепити високе поняття того, що доступне людству, збуджуючи повагу до його покликання, то тільки реаліст може повсякчасно виявляти людськість у досвіді, зберігаючи рід в його одвічних границях. Перший, правда, шляхетніший, але незрівнянно менш довершена істота; другий видається взагалі менш благородним, зате він набагато досконаліший, бо шляхетне мі-

ститься вже в доказі великої спроможності, а довершеність — у витриманій єдності цілого, а також у реальному діянні.

...Є чимало людей, і навіть народів, що живуть у такому огидному стані, що існують лише з ласки природних законів, без усякого «я», а тому здатні тільки для чогось; однак те, що вони все-таки живуть і існують, засвідчує, що й цей стан не зовсім беззмістовний.

Якщо справжній ідеалізм ненадійний у своїх вчинках і нерідко буває небезпечним, то вчинки фальшивого — жахливі. Справжній ідеаліст полишає природу й досвід лише тому, що не знаходить тут незмінного й безумовно необхідного, а розум велить йому їх домагатися; фантаст же покидає природу із чистої сваволі, щоб тим свободніше віддаватися себелюбним пристрастям і химерній уяві. Свою свободу він бачить не у незалежності від фізичних примусів, а у звільненні од моральних. Фантаст, таким чином, заперечує не тільки людський, а всякий характер, він зовсім не має законів, словом, він — ніщо і непридатний ні до чого. Та саме через те, що фантазерство — надуживання не природи, а свободи, тобто зумовлене схильністю, яка сама по собі достойна поваги і здатна до безконечного вдосконалення, то й веде воно до безконечного падіння в бездонну глибочінь і може закінчитися тільки цілковитим спустошенням.

КОМЕНТАРІ

Каллій, або про красу

Трактат складається з шести листів, адресованих Г. Кернеру — батькові німецького поета Карла-Теодора Кернера, волелюбними й патріотичними віршами якого захоплювався Тарас Григорович Шевченко. (Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів, т. 6. К., вид-во АН УРСР, стор. 88). 21 грудня 1792 року Шіллер писав своєму другові: «Здається, я знайшов об'єктивне поняття краси, що є водночас об'єктивною основою смаку й пошуки котрого Кант уважає даремними. Я впорядковую свої думки стосовно цього і опублікую їх на великдень у формі діалога під заголовком «Каллій, або про красу» (Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 томах. М., 1957, т. 7, стор. 274). Шіллер не здійснив свого наміру. Найважливіші ідеї запланованої ним статті він виклав у листах, що вийшли друком лише 1847 року в першому виданні його епістолярної спадщини. Окремі думки з «Листів до Готфріда Кернера» — трактат фігурує іноді й під такою назвою — Шіллер розвинув опісля в «Листах про естетичне виховання людини» й у статті «Про принадність і гідність».

Стор. 32. У трактаті «Каллій, або про красу», як і в інших філософсько-естетичних працях Шіллера, термін «мистецтво» вживається у двох значеннях: як збірна назва творів літератури, живопису, скульптури і т. д. і як синонім культури взагалі, матеріальної і духовної.

Стор. 32 ...він висуває досить дивне твердження, ніби всяка краса, підпорядкована поняттю мети, не є чистою красою...— Шіллер має на увазі головну тезу ідеалістичної естетики Канта, який ізолював утіху, що її дає нам естетичний предмет, од будь-якої доцільності.

Стор. 35. Гетерономія, гетерономна етика — термін, запроваджений Кантом для позначення системи моралі, яка запозичує свої основні принципи ззовні, зі сфер життя, відмінних від самої моралі. Кант і слідом за ним Шіллер обстоюють автономність моралі, її зумовленість виключно внутрішніми духовними факторами.

Стор. 36. Телеологія — ідеалістичне вчення, згідно з яким усе в природі є доцільним і всякий розвиток являє собою здійснення наперед визначених цілей.

Стор. 47. Геавтономія — цим словом Ф. Шіллер окреслює єдність форми і змісту.

Стор. 49. Доцільність, порядок, пропорція, досконалість... Арістотель і за ним уся класична естетика вбачали в цих прикметах суть, основні форми вияву краси.

Про принадність і гідність

Над цією статтею Ф. Шіллер працював у травні та червні 1793 року. Вона з'явилася в другій частині третього номера журналу «Нова Талія», що почав виходити 1792 року під редакцією Шіллера. В тому ж році він випустив її окремим виданням із присвяченням коад'юторові міста Ерфурта — Карлові фон Дальбергу, котрий у своїх «Основах естетики» (1791) обстоював подібні ж погляди. Втретє трактат був надрукований 1800 року в «Дрібних прозових творах» Ф. Шіллера, частина 2.

Продовжуючи свою полеміку з Кантом і критикуючи його за абстрактність та аскетизм, Ф. Шіллер викладає тут своє вчення про «прекрасну душу» (shcöne Seele) — гармонійно розвиненого індивіда, благородна поведінка якого зумовлюється його природними схильностями. Вислів «прекрасна душа» запозичений у Платона.

Стор. 61. Богиня Кнідська — Афродіта (Венера), храм якої стояв у місті Кніді (Мала Азія).

Стор. 75. ...дику охлократію...— Позначаючи цим словом владу натовпу, Ф. Шіллер виражає негативне ставлення до анархічної боротьби, до сваволі неорганізованих мас, що її він рішуче засудив, зокрема, у своїй «Думі про дзвін».

Стор. 76. Латитудинарій — прихильник релігійної віротерпимості (від лат. latitudo — ширина). У праці Канта «Релігія в межах тільки розуму» латитудинарій протиставляється ригористові, що суворо й безоглядно дотримується моральних, релігійних чи якихось інших правил.

Стор. 76. ...доброчесність, що є не чим іншим, як «схильністю до обов'язку».— На противагу Кантові, котрий розглядав моральний обов'язок і людську чуттєвість як дві непримиренні, антагоністичні сили, Шіллер, солідаризуючись із Гете, обстоює думку про гармонійне поєднання духовного й тілесного в людині.

Стор. 77. ...принцип удосконалення...— найважливіший принцип філософії Лейбніца.

Стор. 85. Пафос і етос — слова грецького походження; перше означає пристрасний захват, піднесення, друге — моральну засаду, загальну моральність характеру. Від них утворені слова: патетика (вияв страждання, сильних почуттів і пристрастей) і етика (самовладання, підкорення егоїстичних поривів і жадань розумові та громадському благу). Етичним називали класичне мистецтво, розквіт якого припадає на I сторіччя до н. е., патетичним — мистецтво докласичної доби (початок IV сторіччя до н. е.).

Про патетичне

У третьому й четвертому номерах «Нової Талії» були надруковані дві статті: «Про піднесене» й «Про патетичне». До своїх «Дрібних прозових творів» (частина 3, 1801) Шіллер включив лише другу статтю.

Спираючись на етику Канта, Шіллер протиставить моральну свободу людській чуттєвості, вбачаючи суть трагедії в драматичній невідповідності фізичного й духовного. Він розрізняє «піднесених» і «реальних» героїв, що протистоять один одному як ідеальне — матеріальному, високе — буденному й нікчемному. Колізії «прекрасної душі» з егоїзмом та іншими пороками, на його думку, головна пружина драматичної дії, як це ми бачимо в його «Марії Стюарт», «Валленштейні», «Мессінській нареченій». Високе, патетичне мистецтво, за Шіллером, грунтується на тому, що крізь усяку свободу душі завжди прозирає стражденна людина, а крізь усяке людське страждання має просвічувати самостійний чи здатний до самостійності дух.

Трактат «Про патетичне» — наукове обгрунтування естетики «веймарського класицизму», що орієнтував сучасників не на революційне подолання антигуманної дійсності, а на втечу до «царства чистого розуму», на пошуки гармонії і краси в далекому минулому, в історії та культурі Стародавньої Греції. Тут відбилася зневіра Шіллера в морально-виховну місію мистецтва, нехіть до тематики з національного життя.

Стор. 95. ...ті із сучасних письменників... Шіллер має на увазі Шекспіра й Гете.

Стор. 104. ...говорить Сенека...— у трактаті «Про провидіння» («De providentia»).

Стор. 104. Подібним видовищем був римський сенат після поразки під Каннами.— В «Історії Риму від заснування міста» Тіла Лівія (59 р. до н. е.— 17 р. н. е.) розповідається, що після поразки римлян у битві під Каннами (216 р. до н. е.) сенат зумів

згуртувати населення і дати відсіч Ганнібалові, виявивши при цьому неабияке самовладання і героїзм.

Стор. 104. Я вітаю вас, страхи...— слова із славнозвісної поеми Джона Мільтона «Утрачений рай» (пісня I).

Стор. 104. Відповідь Медеї...— в трагедії П'єра Корнеля «Медея» (дія I, сцена 5).

Стор. 105. Зразком... є для нас Регул...— карфагеняни змусили полоненого Регула податися до Риму з пропозицією припинити воєнні дії. Умови карфагенян були образливі для римлян, і Регул відрадив своїх співвітчизників укладати мир, хоч знав, що карфагеняни, до котрих мусив повернути (бо дав слово), скарають його на смерть.

Стор. 106. Згадаймо... самопожертву Леоніда...— Леонід загинув зі своїм загоном у період грецько-перських війн (480 р. до н. е.), захищаючи від персів Фермопільське міжгір'я.

Стор. 108. Перегрін Протей — персонаж твору древньогрецького письменника-сатирика Лукіана. На Олімпійських іграх учинив самоспалення, щоб прославитися незвичною смертю.

Стор. 112. Зульцер і його послідовники...— Шіллер має на увазі Бланкенбурга, що написав «Літературні додатки», і Діка та Шульце — авторів тритомних «Доповнень» до «Загальної теорії прекрасних мистецтв».

Листи про естетичне виховання людини

У листі до герцога Фрідріха Крістіана Августенбурзького і графа Ернста фон Шіммельмана від 19 грудня 1791 року Шіллер писав: «... Те, як ви поставилися до мене, знову повертає мені віру в чисту й благородну людськість, потоптану стількома прикладами протилежного в реальному житті. Невимовне блаженство для зображувача людства — побачити в дійсному житті риси тієї картини, котра повинна сяяти в його душі і бути основою того, про що він пише» (Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 томах. М., 1957, стор. 270).

У 1791 році, дізнавшись про важке матеріальне становище й невиліковну хворобу Шіллера, герцог Фрідріх Крістіан Августенбурзький подає йому незначну грошову допомогу; з почуття вдячності Шіллер вирішує присвятити герцогу свій новий трактат у формі листів, в якому хоче викласти роздуми, навіяні творами І. Канта, дати філософське визначення прекрасного.

Перший лист послано 13 червня 1793 року. Протягом шести місяців написано ще п'ять листів. Листи не дійшли до адресата,

бо загубилися під час пожежі копенгагенського палацу в лютому 1794 року. Їх основний зміст Шіллер відновив згодом за своїми чернетками. Восени 1794 року він почав готувати листи до друку, додавши до них ряд нових листів, і в 1795 році вони з'явилися на сторінках журналу «Ори» (перша, друга та шоста книги), що його Шіллер видавав разом із Гете. Вдруге автор опублікував їх у третій частині своїх «Дрібних прозових творів» (1801).

«Листи про естетичне виховання людини» і трактат «Про наївну й сентиментальну поезію» — найкращі й найоригінальніші філософсько-естетичні праці Шіллера. Перші одинадцять листів стисло, вичерпно й влучно характеризують соціально-політичне життя Західної Європи кінця XVIII століття, викривають ворожість буржуазно-капіталістичного устрою розвиткові мистецтва. Решта — шістнадцять листів — містять роздуми про суть краси і про методи естетичного перевиховання людства.

Стор. 126. Не пригадую вже, хто із давніх чи нових філософів...— Платон у своєму творі «Держава».

Стор. 131. Венера-Кіферея — богиня земного кохання, Венера-Уранія — богиня небесного кохання. Шіллер хоче сказати, що державі миліші ті люди, котрих принаджують почуттєві втіхи, ніж ті, котрі цікавляться духовними проблемами.

Стор. 141. ...щоб наче син Агамемнона, нещадно очистити її.— Герой трагедій Софокла, Есхіла та Евріпіда Орест повертається на батьківщину, щоб помститись за смерть батька й «очистити» рідну оселю від огидного перелюбства й мужевбивства.

Стор. 145. Уже в стародавні часи траплялися люди...— Платон не дозволяв письменникам і митцям оселятися в його «ідеальній державі».

Стор. 168. Юнона Людовізі.— Широковідома скульптура Юнони, що перебувала в галереї вілли Людовізі в Римі.

Стор. 191. ...пісні на зразок Анакреонта чи Катулла...— ідеться, мабуть, про «Римські елегії» Гете, опубліковані одночасно з 22-м листом.

Стор. 225. ...де їй непотрібно, обстоюючи свою свободу, порушувати свободу інших, чи, прагнучи бути приємною, принижувати свою гідність.— Журнальний варіант 27-го листа закінчувався так: «Оскільки в досконалій державі не може бракувати конституції, то ми маємо право домагатися її і від естетичної держави. Поки що я не знаю такої, а тому хочу сподіватися, що перший проект її, призначений мною для цього журналу, буде зустрінутий з поблажливістю (F. Schiller. Gesammelte Werke. Berlin, 1959, S. 643).

Про піднесене

Стаття написана, мабуть, у 1792—1794 роках одночасно з листами до герцога Фрідріха Крістіана Августенбурзького. Опублікована вперше 1801 року в 3-й частині «Дрібних прозових творів» Шіллера.

«Жодна людина не мусить себе змушувати» (Kein Mensch muß müssen) — цей вислів, узятий з філософської драми Лессінга «Натан Мудрий» (дія I, сцена 3), виступає лейтмотивом усього трактату, окреслює соціально-політичну позицію Шіллера-поета й мислителя взагалі, що вважав насильство запереченням людськості, найганебнішою прикметою особистих і громадських взаємин.

Якщо в попередніх теоретичних працях Шіллера краса переважала всі інші естетичні категорії, то в новому трактаті він підпорядковує її поняттю піднесеного, робить мораль володаркою над чуттєвістю.

Стор. 242. ...читаючи про завзяту й усе ж даремну боротьбу Мітрідата...— Мітрідат підкорив грецькі колонії в Північному Причорномор'ї, а також численні племена Приазов'я, Колхіди, Малої Вірменії. Прагнучи прогнати римлян з Малої Азії, намагався створити коаліцію східних народів проти експансії Риму. В 66 році Помпей розгромив армію Мітрідата, і той незабаром заподіяв собі смерть.

Про наївну і сентиментальну поезію

Проблема наївного зацікавила Шіллера ще в 1793 році, але своїми роздумами на цю тему він поділився з читачем тільки восени 1795, опублікувавши три статті: «Про наївне», «Сентиментальні поети», «Заключні міркування про наївних і сентиментальних поетів з додатком деяких зауважень стосовно однієї характерної різниці між людьми» (11 та 12 номери «Ор» за 1795 рік та 1 номер цього ж журналу за 1796 рік). У «Дрібних прозових творах» (частина 2, 1801 р.) Шіллер об'єднав ці статті під спільною назвою «Про наївну і сентиментальну поезію», внісши до тексту декілька несуттєвих поправок і викресливши наступну примітку: «Одним словом, індивідуальне — характер грека, ідеальне— сила сучасника. Отож природно, що в усьому, що має набрати безпосередньої чуттєвої споглядальності і діяти як індивід, перший здобуде перемогу над другим. Так само природно, з другого боку, що там, де йдеться про духовні погляди, де людина повинна й може вийти за межі чуттєвого світу, перший неодмінно терпітиме від обмежень матерії, а саме тому, що міцно прив'язує себе до неї, і відставатиме від другого, що позбувся цих обмежень.

У зв'язку з цим постає цілком законне питання (найважливіше з усіх, що їх висуває філософія мистецтва взагалі): чи можна в одному творі мистецтва поєднати індивідуальне й ідеальне та в якій мірі нам удалося б це зробити, тобто (що зводиться до одного), чи можна уявляти собі сполуку давнього поетичного характеру із сучасним, яка, коли б вона справді відбулася, вважалася б найвищою вершиною всякого мистецтва. Знавці стверджують, що в галузі пластичного мистецтва античні художники домоглися певною мірою такого поєднання: в їхніх творах індивід— насправді ідеальний, а ідеал втілюється в індивіді. Що ж до поезії, то цілком очевидно, що до такої вершини тут іще дуже далеко, бо надзвичайно важко домогтися того, щоб найдосконаліший за формою твір був таким самим і за своїм змістом, аби він був не лише істинною й гарною цілістю, а й щоб остання була якомога багатшою. Та незалежно від того, наскільки це здійсненне і чи воно буде, чи не буде здійснене, перед поетичним мистецтвом, безперечно, також стоїть завдання індивідуалізувати ідеальне й ідеалізувати індивідуальне. Сучасний поет мусить замислюватися над цим питанням, якщо він повсякчас бачить перед собою найвищу й кінцеву мету своїх устремлінь. Бо, з одного боку, ідеї змушують поета покинути дійсність, з другого — спонука до зображення безнастанно штовхає його в обійми останньої, і він, таким чином, переживає розбрат із самим собою і позбувається його лише тоді, коли можливість зобразити ідеал визнає регулятивно» (F. Schiller. Gesammelte Werke. Berlin, 1959, s. 645).

Стор. 245. Кант... був першим, хто почав...— Шіллер має на увазі Кантову «Критику здатності судження» (ч. I, § 42), яку він навмисно називає тут і в інших місцях «Критикою естетичної здатності судження».

Стор. 247. ...з моменту появи певних творів, у сентиментальних подорожах...— Ідеться про вельми популярний у той час роман Лоренса Стерна «Сентиментальна подорож по Франції та Італії», що дав привід до численних наслідувань як у Німеччині, так і в інших країнах.

Стор. 254. У 35-томній «Історії християнської церкви» І. М. Шрека докладно описана діяльність римського папи Адріана VI в 1522—1523 роках, який гостро й рішуче засуджував пороки духовенства і стверджував, на противагу середньовічному вченню про непогрішність папи, що намісник римського престолу може помилятися в релігійних питаннях.

Стор. 265. Та нація... мусила першою і найсильніше захопитися явищем наївного і найменувати його.— «Шіллер має на увазі

твори Ж.-Ж. Руссо, що доводив згубний вплив цивілізації на людину та людські взаємини, захоплюючись життям на лоні природи, «простими» і «природними» звичаями в доцивілізовану добу.

Стор. 265. Тібур (тепер Тіволі) — улюблений курорт давньоримської аристократії. Горацій оспівав його у своїх віршах.

Стор. 267. Проте я не соромлюся цього дитячого судження, бо «літня» критика твердила те саме...— Натяк на німецького мовознавця й теоретика літератури И. Готшеда (1700—1766 рр.) та його послідовників, що популяризували в Німеччині твори французьких класицистів.

Стор. 268. «О лицарська шляхетносте минулих літ» і т. д.— Строфа з 1-ї пісні «Шаленого Роланда» Аріосто в перекладі Ф. Шіллера.

Стор. 268. «Віднині ти гостем станеш для мене в Аргосі» і т. д.— Шіллер цитує «Іліаду» (6-а пісня) в перекладі И. Г. Фосса.

Стор. 270. ...усі так звані твори дотепу цілком несправедливо називаються поетичними...— Шіллер має на увазі, головним чином, твори Вольтера.

Стор. 273. Мольєр... мав... право радитися з своєю наймичкою...— Стверджують, ніби великий драматург полюбляв читати своїй економці написані ним п'єси, щоб пересвідчитися, чи вони зрозумілі народу.

Стор. 282. Навіть у злісних жартах, за допомогою яких Лукіян і Арістофан збиткуються над Сократом...— Арістофан висміює Сократа в комедії «Хмари».

Стор. 283. Том Джонс, Софія — дійові особи роману Г. Фільдінга «Історія Тома Джонса-знайди» (1749 р.)

Стор. 283. ...жартівник Йорік...— персонаж «Сентиментальної подорожі» Л. Стерна.

Стор. 283. «Простодушний» (1767 р.), «Кандід, чи Оптимізм» (1759 р.) — філософські повісті Вольтера.

Стор. 284. «Пори року» Дж. Томсона — описово-елегійна поема, де метушні міста протиставлена ідилія сільського життя; твір характерний для раннього етапу англійського сентименталізму.

Стор. 287. «Карсон» — вірш шотландського поета Джеймса Макферсона, перекладений на німецьку мову Говеном — другом молодого Шіллера.

Стор. 292. «Кассідес і Пахес», «Сенека» — твори німецького поета Евальда фон Клейста.

Стор. 292. «Месіада» — релігійна поема Ф. Г. Клопштока, яку Шіллер критикував за абстрактність, недостатню епічність і статичність. Найцікавішою є 18-а пісня поеми — сцена судного дня,

в котрій автор засуджує «жителів позолочених палаців», «ганьбу людства — злочинних монархів».

Стор. 294. ...Німеччина вже вдосталь надивилася на плоди його небезпечного панування.— Йдеться про надмірне захоплення Клопштоком у колах «бурхливих геніїв».

Стор. 297. ...в його останньому романі...— «Роки навчання Вільгельма Мейстера» (1795—1796) Гете.

Стор. 298. Із Зігварта і його монастирської історії глузували, а «Подорожами до південної Франції» захоплювалися...— Шіллер має на увазі вельми популярні в Німеччині 70—80 років XVIII століття сентиментальні романи І. М. Міллера та М. А. Тюммеля.

Стор. 302. Ось чому «Ардінгелло», попри всю його чуттєву енергію...— «Ардінгелло, або Блаженні острови» — роман В. Гейнзе (1787), що знаменує собою перехідний етап у німецькій літературі від Бурі й Натиску до романтизму.

Стор. 303. Хоч я і згадав безсмертного автора «Агатона» і «Оберона»...— Крістофа Мартіна Віланда.

Стор. 307. Амінта, Дафніс — ці імена вживаються часто в пасторалях та ідиліях XVIII століття; Шіллер має на увазі передусім твори німецьких анакреонтиків Гесснера, Клейста, Глейма.

Стор. 311. Хай завданням його буде ідилія... що веде людину до Елізіуму, бо повернення до Аркадії для неї вже неможливе.— Елізіум — у грецькій міфології — місце вічного спочинку померлих; Аркадія — в ідилічній поезії — фантастична країна, заселена щасливими пастухами й пастушками.

Стор. 318. «Сакунтала» («Шакунтала») — твір великого поета й драматурга стародавньої Індії Калідаси (IV—V) ст.).

Стор. 319. Музи з-над Плейссе утворили тут винятково жалюгідний хор, а камени з-над Лейне й Ельби акомпанують йому з таким же хистом.— Музи з-над Плейссе — лейпцігські поети, співавтори «Лейпцігського альманаху муз», «Нової бібліотеки мистецтв» та інших поетичних збірок. Камени з-над Лейне й Ельби — поети Геттінгена та Гамбурга, що друкувалися в «Альманасі муз», редагованому Фоссом. Камени — в римській міфології богині-покровительки мистецтв і наук, музи.

Стор. 319. ...рецензент «Загальної літературної газети...» — сам Шіллер, якому належала рецензія на вірші Бюргера, опублікована анонімно 11 січня 1791 року.

Стор. 324. Агатон, Фаній, Перегрін Протей — персонажі Віландових романів.

Покажчик імен

ЗМІСТ

ШИЛЛЕР ФРИДРИХ
ЭСТЕТИКА
(На украинском языке)

Редактор *Л. П. Косолапова*
Художник *Б. Л. Тулін*
Художній редактор *П. Х. Андрощук*
Технічний редактор *Н. Г. Орлова*
Коректор *П. Г. Гаврилець*

Тем. план 1974 р. Поз. № 693. Здано на виробництво 22/I 1974 р. Підписано до друку 27/VI 1974 р. Папір друк. № 1. Формат 70×108 1/32. Фіз. друк. арк. 11,37 (в т. ч. 0,06 прикл.). Умовн. друк. арк. 15,82. Обл.-вид. арк. 16,16. Зам. 347. Тираж 6000. Ціна 1 крб. 62 коп.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19.

Книжкова фабрика «Жовтень» республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, вул. Артема, 23а.