Зарубіжна література 16-18 ст.

1. Б. Шалагінов. Класики і романтики. «Веймарський класицизм» чи «веймарська класика»?

1.

Серед українських та російських літературознавців-зарубіжників немає спільного погляду стосовно вживання термінів «веймарська класика» та «веймарський класицизм», що ними позначений окремий етап у творчості Ґете та Шиллера на зламі XVIII-XIX ст. Разом з тим, вибір того чи того терміна призводить або до розширення, або до звуження хронологічних рамок творчості обох поетів, а також до суттєво відмінної оцінки їхніх естетичних позицій та їхнього спільного внеску у розвиток європейської літератури.

Зауважимо, що обидва терміни з’явилися вже після того, як співдружність двох поетів розпалась у зв’язку зі смертю Шиллера у 1805 р. При цьому термін «класика» трохи старіший за «классицизм». Він був узаконений Гегелем у його лекціях з естетики, прочитаних у 1817-1821 рр. «Класицизм» же, згідно із загальною думкою вчених, запровадив у літературний дискурс Стендаль майже синхронно з цими лекціями («Расін та Шекспір», 1823).

Геґель, як відомо, виділяв у розвитку світового мистецтва три періоди: символічний (тобто стародавній), класичний (тобто античний) та романтичний, куди він включав середні віки і доводив його аж до сучасності. Творчість Ґете він відносив до «класичного періоду», де, за його поясненням, абсолютна ідея здобуває адекватне чуттєве відображення у мистецтві, а ідеал втілюється у ньому як справжня ідея прекрасного.

1. Класики

Оскільки розвиток німецької естетичної думки аж до кінця XIX ст. йшов під потужним впливом ідеалістичної філософії, то і оцінка художньої творчості виражалась у термінах ідеалістичної естетики, що їх часто-густо просто переносили до сфери літературної критики. Нині це ускладнює оцінку критичних позицій того часу, бо вимагає необхідності термінологічно трансформувати їхні поняття в дусі сучасного теоретичного мислення. Однак саме ця обставина дає нам змогу уздріти принципову різницю між «класикою», що виникла на гребені змістовно складного оновлення усієї філософсько-естетичної думки в Німеччині на зламі століть, та «класицизмом», котрий завдячує своєю появою і розвитком зовсім іншій епосі, іншим естетичним та філософським принципам.

Ті дослідники, які йменують Ґете та Шиллера «класицистами», розглядають їхню творчість переважно під кутом зору стильових трансформацій *минулого* і зараховують цих поетів до лави їхніх попередників. А ті, хто використовують стосовно доби Ґете та Шиллера термін «класика», мають на увазі здійснений ними новий естетичний прорив у майбутнє і відносять обох поетів до низки їхніх послідовників аж до самого Ніцше. Інакше кажучи, як «класицисти» Ґете та Шиллер покликані завершити попередню епоху, а як «класики» – відкрити нову добу. Як бачимо, різниця в інтерпретації досить суттєва.

Безперечно, у деяких творах Ґете ми знаходимо окремі елементи класицистичного стилю, а у своїх студіях з естетики він часом торкався тих самих проблем, що хвилювали і французьких класицистів. Але ж стильова різнобарвність поета – це характерна риса його творчості. Проте його естетичні міркування щодо художньої форми засновані на *кантіанському,* а не на картезіанському дискурсі. Таким чином, вивчення цього питання потребує системного підходу, а не просто констатації окремих аналогій.

Незайвим буде нагадати, що у німецькому літературознавстві ще з часів Геґеля побутує термін «веймарська класика», або просто «класика». Терміну ж «веймарський класицизм» надавали перевагу в радянському літературознавстві, а ось у дожовтневий період цього поняття не знали. Так, відомий дослідник Ґете О. О. Шахов (1850-1877) вживав слово «еллінство», яке він знайшов у самого поета. Доводиться зазначити, що встановилась хибна практика перекладати німецьке слово Klassik стосовно Ґете та Шиллера як «класицизм». Подібним чином, буває, діють і видавничі редактори. Г. М. Поспелов переконливо довів, що твори Ґете, що їх критики традиційно зближують з французьким класицизмом, (наприклад «Іфіґенія в Тавриді»), не мають нічого спільного ні з естетичними принципами, ані з художнім змістом цієї епохи.

Існує, на наш погляд, ще одна передумова щодо перегляду значень обох термінів. У нас на очах скінчилась доба під назвою модерн, і нині відбувається перехід до нової епохи. Це дає нам змогу внести корективи у розуміння загальної логіки історико-літературного розвитку, його періодизації, і краще роздивитися співвідношення епох під новим кутом зору. Завдання цієї студії полягає у тому, щоб акцентувати внесок веймарської класики у розвиток культури доби модерну, здійснений, як ми гадаємо, у переломний для неї момент, – а саме у момент його першої кризи. Це дозволило Ґете й Шиллеру не лише встановити діагноз модерну, а й також

окреслити його наступний розвиток.

**2**.

Для початку нагадаємо головні складові концепту «класицизм». Його загальне значення було окреслене в трактаті «Расін та Шекспір» (1823, 1825) Стендаля, котрий виходив з того, що «після відступу (Наполеона. - *Б. Ш.)* з Москви» та й взагалі після «тих змін, що відбулися починаючи з 1780 аж до 1823 року», вже неможливо було писати так, як раніше.

Подібно до Ф. Шлеґеля (погляди якого стали відомі у Франції завдяки книзі Ж. де Сталь «Про Німеччину», 1813), визначальним елементом «класицизму», на відміну від «романтизму», стала несвоєчасність його естетики, і найперше – сценічних правил («Наслідувати Софокла й Евріпіда в наш час і доводити, що ці наслідування не викличуть позіхи у француза XIX ст., – ось що таке класицизм»). Попри це, ім’я Расіна не мало у Стендаля такого негативного значення, якого, наприклад, у німців набуло ім’я Готшеда. Бо, на відміну від німецького драматурга, Расін не повставав проти сучасності на догоду минулому Вже це одне примушує замислитись, а чи не було принаймні два «класицизми»: автентичного («пристосованого до вимог французів 1670 року») та епігонського («з 1780 до 1823 року»)? Яке ж з цих двох явищ викликало критику Стендаля і дістало назву власне «класицизму»? Якщо врахувати його слова, що живий Расін у наш час творив би «як романтик », то відповідь очевидна: тільки епігонське!

Цей факт показує, що головна дефініція класицизму як буцімто «несучасного» мистецтва вже від початку була хисткою, а згодом ще й обросла цілим гроном теоретичних забобонів. Адже про «класицизм» не чули не лише Ґете та Шиллер у XVIII ст., але так само ніхто й у XVII ст. Вирішальні естетичні ідеї зосереджувались тоді навколо стилю бароко, самоназва якого використовувалась поруч з capriccioso, stravagante, bizzarro, nuovo, поки Я. Буркгард (1855) та Г. Вьольфлін (1888) не узаконили в науці саме цей термін. Нам лишається тільки тішитися з того, що Стендалю не спало на думку назвати «несучасними» яких-небудь інших письменників, бо це могло б парадоксальним чином вплинути на наші судження про XVII століття!

Попри це Ґ. Лансон у своїй фундаментальній «Історії французької літератури» (1894) та в інших працях («Буало», 1892; «Корнель», 1898 ; «Вольтер», 1906) керувався саме стендалівською кваліфікацією щодо цієї групи митців. Докори у «старомодності» всім тим, хто їх наслідував «аж до 1823 року», парадоксальним чином зачепили й самих письменників XVII ст.

Так згодом почали не зовсім обґрунтовано пов’язувати з поняттям «класицизм» і деякі інші особливості літературного та громадського життя того часу. Серед них, наприклад, запроваджену А. Ж. Рішельє державну підтримку мистецтва. Дійсно, кардинал уперше призначив субсидії та пожиттєві пенсії літераторам, розраховуючи у відповідь на підтримку своїх державницьких ідей.

У ролі колективного арбітра художнього смаку він заснував «Академію», важливим завданням якої стало реформування французької мови згідно з чіткою та ясною латинською граматикою. Інакше кажучи, кардинал запустив механізм «гуманітарної політики». Але ж точнісінько так само прагнув тоді сприяти мистецтву та науці папський Рим! Значно раніше від Стендаля картину взаємодії мистецтва, з одного боку, та католицької ідеології й церковної влади, з іншого, розкрив Шатобріан у своєму «Дусі християнства» (1802-1804). Втім, добре, що не зробилося традицією розглядати твори бароко під прагматичним кутом зору їхнього обслуговування панівної ідеології!

Рішуча вимога Академії наслідувати винятково античні зразки не завадила найбільш обдарованим митцям – Корнелю, Расіну – виявляти власну оригінальність. І навпаки, багато хто з сумлінних «копіїстів» був навіки забутий, і серед них Малерб, Бенсерад, Вуатюр, Жан Луї Бальзак, Ракан, Конрар, Вожеля, Шаплен...

Так само й не всі твори доби бароко витримали іспит часом. Певні труднощі пов’язані з осмисленням «теорії» класицизму, що примушує нас говорити про значну еклектику. Мабуть, це певного мірою ілюструє той факт, що після Стендаля класицизм вивчають окремо від бароко, не завжди беручи до уваги, що йдеться про одну загальну історико-літературну епоху.

Норматологічна спрямованість творів Шаплена, Обіньяка, Менардьєра, М. Скюдері, Саразена, Юе та ін. значно програє щодо глибини порівняно з теоретиками бароко того ж таки часу, з якими їх об’єднує схиляння перед авторитетом Аристотеля. «Академісти» (під цією назвою легше відокремити гроно теоретизуючих авторів, споріднених з «Академією») взяли в Аристотеля родову класифікацію поезії, котру вони перетворюють на правила, далі запозичують схему характерів, розписану ним у трактатах з етики, примат державного зиску з «Політики», тезу «про наслідування природі» й частково «катарсис», не зачіпаючи ідейного зв’язку його естетики та етики з фізикою та метафізикою.

Аристотелівську «фабулу» (цоЭос;, «міф») вони сприймають головним чином як сюжет з римської історії та лише інколи – з грецької міфології (бо її «фантастика» суперечить здоровому глузду!); психологію переживань персонажів вони повязують з філософією стоїцизму в знову ж таки римському переосмисленні; а головну внутрішню коллізію стихійного почуття й обов’язку – з «Енеїдою» Вергілія. Ця колізія зовсім не випадково для них відображає притаманне всій епосі барочну настанову на внутрішній конфлікт, на дуалізм особистості й світу. Сценічна статичність відбиває барочну схильність до рефлексії, а пафос роздумів заступає місце ренессансного пафосу дії. Як складова доби бароко, твір классицизму обов’язково містить елемент диспуту на моральну тематику (релігійну, громадянську, філософську тощо), тобто той елемент, що був успадкований потім літературою Просвітництва. Проте невдовзі почалася дифузія складових елементів класицизму, які, на наш погляд, і раніше перебували у нестійкій єдності.

У XVIII ст. Вольтер своїм твердженням «всі жанри непогані» фактично піддав сумніву класицистичну ієрархію жанрів, а у власних п’єсах на сюжети з історії європейського й східного середньовіччя – примат античних сюжетів.

Історична заслуга Вольтера полягала в тому, що він очистив «класицизм» від антикоцентризму і водночас дав можливість самостійно розвиватися античній тематиці в рамках тих чи тих стильових та естетичних умов. Віднині антична тематика, навіть міфологічна, зовсім не обов’язково свідчила про тяжіння твору до «класицизму» (2-гадія «Фауста-ІІ» Ґете, «Прометейрозкутий» П.-Б. Шеллі тощо). Завдяки Вольтеру місце античної історії посіла історія національна, що зрештою підштовхнуло процес трансформації «класицистичної» проблематики у просвітницьку (Шиллер, російські драматурги XVIII ст.) та в романтичну («Принц Фрідріх фон Гомбурґ» Г. Клейста, драми В. Гюґо...).

«Диспутарність», трагічне протистояння рівноцінних життєвих установок та психологічних мотивів, колізія почуття та обов’язку вервечкою проходять у різноманітних сюжетних варіаціях крізь добу Просвітництва (Вольтер), романтизм («Ваніна Ваніні» у згаданого Стендаля), вони пронизують усе XIX століття і побутують аж до XX ст. («Жан-Крістоф» Р. Роллана, «Чума» А. Камю, п’єси Сартра, Ануя тощо). Згадані сторони змісту спонукають говорити про них як про риси, «ментально» притаманні французькій літературі загалом, а не лише як про елементи классицизму.

Крім грецького, римського та барокового елементів ми нарешті мусимо константувати ще одну складову французького класицизму, що відображена у назві праці Ґ. Лансона «Вплив картезіанської філософії на французьку літературу» (1896). Це Рене Декарт. Однак Декарт сприймав людину в координатах *барокового* дуалізму думки (часу) й тяглості (простору). Наприклад, він переконував, що немає жодної стійкої ознаки, яка б давала змогу відрізнити стан спокою (сну) від активного стану, і аж ніяк не парадоксальним чином перегукується зі знаменитою бароковою драмою Кальдерона. Це: 1) головний літературний напрям XVII ст. в межах доби бароко; 2) рецептивний напрямок у XVIII - на початку XIX ст. в умовах якісно нових епох (критик французького абсолютизму Вольтер, апологет російського абсолютизму Ломоносов, Готшед, Поуп...); 3) ідеологічна нормативна функціональність, пов’язана з «Академією» (XVII ст.); 4) естетична рефлексія, що прагне базуєватися на поетиці, філософії; 5) використання античних сюжетів; 6) загальна сюжетно-тематична спрямованість, проблемно-колізійна неповторність; 7) поетичний стиль; 8) нарешті «університетська» естетика – класицизм як об’єкт університетського дослідження та викладання у XVIIIXIX ст.

При цьому не можна також скидати з рахунку індивідуальні авторські рішення та заперечувати новаторські художні підходи (наприклад, у «Федрі» Расіна – концептуалізація трагічного в дусі ідей янсенізму), у світлі чого сам факт віднесення твору до классицизму може видатися вже другорядним.

3.

Час виникнення «веймарської класики» тільки своїми зовнішніми (політичними) ознаками нагадував епоху розквіту французького абсолютизму. «Класика» відобразила вже зовсім інші історичні умови, аніж ті, що давали опертя французьким «класицистам». Це була криза цивілізації, котра, здавалося б, ще зовсім недавно переступила поріг нової світлої доби. Перші ознаки кризи були зафіксовані у другій половині XVIII ст. Жан-Жаком Руссо і далі ретельно осмислені у Німеччині представниками трансцендентально-критичної філософської традиції – спочатку на ґрунті кантіанства Шиллером у таких його працях, як « Про наївну та сентиментальну поезію» та «Листи про естетичне виховання» (1795-1796), а згодом Новалісом, Шеллінґом, Фіхте, Ґете, Геґелем та іншими. Усі ці мислителі сприймали сучасну собі дійсність як глибоко дисгармонійну і навіть трагічну. Новаліс характеризував її як «час культурного здичавіння», а Фіхте – як «час безумовної байдужості бодай до найменшої істини та і взагалі без провідної нитки, (час) загальної розгнузданості, [словом] стан закінченого гріхопадіння». Й. Геррес підсумував так: «Великий розкол проліг через усі починання людей». А Шиллер скрушно константував: «Нині запанували [плотські] потреби, що підкорили під своє деспотичне ярмо гріховне людство. [Прагматична] користь зробилась найбільшим ідолом доби, якому мусять слугувати усі сили і підкорятися усі обдарування. На таких грубих терезах духовні заслуги мистецтва не мають ваги і, позбавлене підтримки, воно поволі зникає з гомінкого базару століття». Ґете також поцінував свою добу скептично: «Наскільки жалюгідно все виглядає у нас, німців!»; «Ми, німці, люди вчорашнього дня»; «Усі ми, зрештою, провадимо

ізольоване примітивне життя» (3 травня 1827 р.). *«*Япрозираю, що настане той час, коли людство вже не буде радувати свого Творця. І Він примушений буде знову все зруйнувати, щоб обновити своє творіння. Не сумніваюсь, що все котиться до цього...» (23 жовтня 1828 р.).

Причину занепаду культури і всього суспільства німці шукали у слабких місцях раціонального мислення, що стрімко втрачало свої переваги у філософії англійського емпіризму та скептицизму і французького матеріалізму. Заслуга веймарських класиків Ґете та Шиллера полягала у тому, що вони заповзялись уявити, ментально сконструювати і художньо втілити ідеальний образ людини, обдарованої усією повнотою духовного та фізичного існування, котрої так бракувало у тогочасній реальності. Шиллер писав про «фрагментарну сутність індивіда» та «внутрішню непевність і хисткість» сучасної йому людини, котра «перебуває у розладі сама з собою, а суспільство викликає у неї лише невтішні враження». Поет вважав, що в історії була тільки одна епоха, коли людина почувалася щасливою вповні: це стародавняя Греція класичної доби. Тоді греки жили в гармонії з природою та суспільством, з космосом, богами і зі своїм внутрішнім світом. Сприймаючи космос (макрокосм) як втілення ідеальної гармонії та порядку, вони й своє реальне життя (мікрокосм) вважали закономірним його відбитком і навіть продовженням, або – говорячи їхніми термінами – «мімесисом», тобто «наслідуванням». На жаль, цей дивний стан гармонії до нас вже ніколи не вернеться. «Давні греки відчували природньо, а ми вже сприймаємо природне наче трохи збоку, відсторонено [...]. Наш потяг до природи подібний до туги хворого до здоров’я » [Шиллер Ф. Статьи по эстетике]. Взірцями такої духовно цільної особистості веймарські классики вважали не лише героїв Гомера та інших грецьких поетів, а й Шекспіра, творчий доробок якого французькі класицисти навпаки заперечували.

Суттєво вплинув на формування ідей веймарської класики також Руссо, антикласицист за своєю природою. Кажучи точніше, підмурівок нових поглядів склав синтез ідей Руссо, Канта (що, як відомо, спирався на Руссо у розробці не лише моральних, а й гносеологічних ідей), а також поглядів Вінкельмана, дискурс якого прийнято відносити до класицистичної теорії. Однак Вінкельман, досліджуючи помпеянські знахідки, побачив життя античної людини, на відміну від французьких класицистів, не як абстрактну естетичну проблему, а в розрізі її екзистенційних цінностей та проблем. Учений вказав на новий шлях до осмислення грецької культури – не через Аристотеля, а через Платона. Зокрема, поширений у Німеччині не без його впливу культ дружби (факт, що віддзеркалював жагу прямих, безпосередніх товариських стосунків за умов наростання буржуазної прагматизації життя) свідчить про перенос уваги цього мислителя з чистої естетики на духовну онтологію античного життя.

Прикметно, що сам Ґете в статті «Вінкельман та його час» (1805) оцінював не канонічний аспект теорій Вінкельмана-класициста, а вплив особи цього мислителя на культуру. Нечуваний факт в історії класицизму! Шиллер та Ґете прагнули втілити втрачену духовну повноту людини у своїх літературних персонажах. Для Ґете ним став Вільгельм Мейстер («Літа науки Вільгельма Мейстера», 1796) і особливо Фауст; саме ці два образи показали приклад для творчих та філософських пошуків ранніх романтиків. У Шиллера герой досягає повноти свого духовного буття тільки в момент смерті або ж розплачується за неї вигнанням з суспільства. Такі леді Мільфорд («Підступність і кохання»), Жанна дАрк, Марія Стюарт та інші. В дусі класичної античності, але зовсім не в дусі класицизму розкриває він образ Вільгельма Телля. Креативні сили історії шукають для свого втілення в реальності окрему людину, що, зовсім не обов’язково будучи історичною особою, стає героєм. Герой може навіть не здогадуватись про величні задуми історії. Такий Вільгельм Телль. Концепцією героїзму у цій драмі Шиллер угадав наперед філософію історії Геґеля; він вплинув також на романтиків – передовсім своїми естетичними трактатами. Не було бездонної прірви поміж веймарськими класиками та ієнськими романтиками, які об’єктивно стали духовними спадкоємцями класиків, бо їхні початкові естетичні позиції багато в чому збігалися. Ці особливості також спонукають нас провести чітку демаркаційну лінію між веймарськими класиками та класицистами XVIІ-XVI11 ст.

**4.**

Звичайно, уявлення про стародавнього грека як про взірець духовно досконалої людини, котра існувала в реальній історії, значною мірою було естетичним забобоном, відверто кажучи - утопією. Ф. Ніцше, який сам підпав під чари «веймарської утопії», додав суттєві корективи у розуміння грецької культури. Його грек, зберігаючи для сформованого європейця всю свою привабливість, виявився зовсім не таким уже й ідеальним, яким він здавався на зламі XVIII-XIXcт.

Слід віддати належне веймарським класикам, а також ієнським романтикам, – вони ніколи й не прагнули практично втілити свою утопію у реальне громадське життя. Так, Фіхте й Новаліс неодноразово висловлювалися про удосконалення відповідно до висунутого ідеалу, але тільки як про індивідуальне завдання, причому починали вони з себе. Ґете свідомо виховував в собі ці самі риси.

Згодом вони з легкої руки Г. Гейне були зневажливо потрактовані як своєрідне «олімпійство». Саме позитивістська критика XIX ст. всіляко акцентувала у творах Ґете так званий «класицизм», що в сукупності з «олімпійством» мало засвідчити байдужість поета до нагальних завдань сучасності, тоді як усе було якраз навпаки. Отже, з боку веймарців та ієнців зовсім не йшлося про те, щоб нав язувати ідеал нового еллінства всьому суспільству, як це зробили французи з соціальною утопією Руссо («Про громадянський договір»). Адже ще Шиллер, проаналізувавши усі можливі шляхи удосконалення людини, рішуче заперечував успішність у цьому місії

держави. Розраховувати на допомогу держави в духовному вишколі особистості — це така сама утопія, як розраховувати на те, що можливо відродити до нового життя стародавню Грецію, вважав він. Давній грек лишався для нього взірцем, історичним прецедентом, живим втіленням тої можливості, котру природа дарує людині на шляху її розвитку, але ніяк не конкретною кінцевою метою. Давній грек, його культура та мистецтво зберігали для веймарських класиків значення не взірця для наслідування, як для французьких класицистів, а мали «регулятивний принцип», вживаючи вислів Канта. Це було «повернення вперед». Бо й самий пафос XVIII ст. полягав не в поверненні до якогось ідеального минулого, а у поступальному рухові вперед. Це й становило зміст Модерну.

У період веймарської класики розпочинається міфотворчість у її сучасному (модерному) розумінні. І в цьому також полягала принципова відмінність від класицистів, які брали готові античні та інші міфи й відтворювали їх за нових умов, повертаючи до життя старі літературні схеми та кліше. Першим модерним міфом, на нашу думку, став міф про «втрачений та повернутий рай», що його сформулював Кант у своєму «Гаданому початку людської історії» (1786). Людина полишає рай, де вона досі перебувала в гармонії, хоча й у повній злютованості з природою, і таким чином здобуває себе як духовно й фізично вільне створіння. Віднині людина сама, лише силою свого духу, мусить створити собі новий рай.

Так твориться історія, котрої не могло бути в раю. Пізнавши сором, людина пізнає й почуття краси та піднесеного, чого вона не мала в раю. Вона сама керує розвитком своєї історії, яка перетворюється на культуру. Істотним для розуміння веймарської класики є поняття грецького мімесису. Симптоматичне те, що Ґете вживав це напрочуд ємке слово не у його грецькому звучанні (як це роблять зараз), а перекладав його як «наслідування природи». У своїй ієрархії творчості він відводив йому самий низ, далі йшла більш досконала ступінь – манера і, нарешті, *стиль* («Про просте наслідування природи, манеру та стиль», 1789). Вже в цьому намітився відхід

від позицій класицистів. При цьому і Ґете, і його сучасники прочитали це Аристотелеве слово інакше, глибше – у дусі Платонової філософії не як наслідування, а як *відновлення.* Це означає, що митець у своєму мистецтві прагне вгадати й продовжити наміри природи творити характери, котрі вона замислила, проте не встигла чи не зуміла реалізувати. Так звучить постулат Аристотеля у його «Фізиці» (II, 8): «Мистецтво (= творчість) до деякої міри завершує те, що природа не в змозі зробити, а певною мірою наслідує її» [Античные мыслители об искусстве: Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве / Общая ред., вводи, статья и ком. В. Ф. Асмуса.]. Але якщо природа чи ремісник діють за звичкою і самі не знають, чому вони так роблять, то для мистецтва головне те, що людина «володіє поняттями і знає причини» («Метафізика» І, 1). Отже, у мистецтві законодавцем виступає людина, яка розуміє причини та володіє поняттями. Ось чому «дякуючи мистецтвувиникають такі речі, форма яких перебуває в душі» (Метафізика, VII, 7); «творчою причиною [...] виникнення (об’єкта) завдяки мистецтву, буде форма, що перебуває в душі».

Дуже важливе для нас роз’яснення Аристотеля щодо форми, котра є «суттю буття кожної речі і першою сутністю», тобто дуже нагадує нам платонівські «ідеї». Ми спостерігаємо, що таке розуміння форми як *сутності* відрізняється від картезіанського розуміння форми як *тяглості.* Це друге, прочитане в дусі Декарта, лягло в основу естетики форми у класицистів; а перше, осягнуте в дусі Платона, стало основою Кантового і так само Ґетевого вчення про форму.

Та відмінність стає ще суттєвішою, якщо ми придивимося до розвитку цього платоно-аристотелевого поняття у «філософії тотожності» Шеллінґа. А саме: природа на новому витку еволюційної спіралі створює спеціальний «інструмент», людину, щоб за її допомогою продовжувати робити свою справу, тільки вже у вигляді *свідомого* процесу. І якщо спочатку природа обдарувала людину своїми благами, перший серед яких розум, то згодом людина мусить вже сама, користуючись цим розумом, творити оновлену природу, відповідно до її логіки та законів, тільки вже не ту колишню – заскорузлу, темну, несвідому, а навпаки, світлу, прояснену людською волею та свідомістю. Ця думка Шеллінґа була близькою Ґете. Тепер зрозуміло, чому Ґете намагався пізнати природу ще й як учений, чому він так наполегливо прагнув відкрити «пра-феномен», – для того, щоб використати його як певну загальну основу для художньої творчості й рівнозначно для вивчення природи. І в такій спрямованості науково-естетичної думки поета ми бачимо ще одну суттєву відмінність від нав’язуваного йому « класицизму».

Від класицистів Ґете докорінно відрізняло також його розуміння міфу. Замість естетики наслідування готових зразків, як це було у французьких класицистів, веймарські класики висунули ідею міфотворчості, в основу якої лягло свідоме втілення митцем незреалізованих природою її стихійних, несвідомих творчих імпульсів. Ґете разом з Шиллером розробляли людський характер – міфологічний й природний за своїми сутнісними силами, однак зв’язаний з соціумом та буденністю щодо форм їх існування. Невипадково 3. Фройд вважав, що він завдячує Ґете певні імпульси для свого вчення про несвідоме. Оскільки за основу людського характеру веймарці брали природу як частину грецького космосу, індиферентного до моралі, то відповідно й людське суспільство вони розуміли як боротьбу різноманітних і зовсім не обов’язково тільки моральних сил. Тут вони просунулись значно далі за класицистів, котрі відштовхувались від римської ідеї наслідування людських

установ і відтворювали характери, сформовані суспільством, яке вони розуміли головним чином як царство моралі, як своєрідне поле двобою моральних принципів.

Веймарська класика була у своїх загальноестетичних, культурологічних та екзистенційних постулатах відкритою системою, оскільки вона спиралася на фундаментальне поняття *розвитку* людини й культури, спрямованого на найповніше виявлення їхньої найвищої родової сутності.

Це яскраво засвідчує увесь творчий доробок «пізнього» Ґете, який, відмовившись від деяких елементів поетики веймарської класики, зберіг вірність її культурологічним та естетичним постулатам і безумовно її екзистенційній спрямованості. Таке розуміння форми та стилю, співзвучне кантівському, створювало для Ґете естетичні передумови прориву за межі відтворення лише давньогрецької поетичної техніки й відкривало простір для використання практично всіх можливих стильових систем та жанрових особливостей, зокрема і народонопоетичного середньовіччя, і бароко тощо. Особливо яскраво жанрово-стильовий універсалізм проявився у другій частині «Фауста». Звернення Ґете в середині 1810-х рр. у пошуках повноцінного людського буття до культури Сходу, що вилилося у «Західно-східний диван», також було заповідано естетикою веймарської класики і відповідало розвитку її головних тенденцій.

Таким чином, сутність веймарської класики полягала зовсім не в плеканні давньогрецького ідеалу, а у ствердженні таких тенденцій, котрі з часом відсунули б у тінь давньогрецьку культуру саме як *ідеал.* Тільки тоді її рецепція буде повного й чистою і відповідатиме здоровій естетичній свідомості людини, а не «сентиментально-хворобливому умліванню». Такий стан розкриє перед людиною можливість повноцінної рецепції усіх світових

культур, за чим тужив ще Гердер, і зніме, разом з проблемою ідеалу, проблему публіки, яка постійно хвилювала поета.

Ідеї веймарської класики зберігали свою привабливість протягом усього XIX ст. Р. Ваґнер писав мовою шиллерівських «Листів про естетичне виховання»: «У греків мистецтво існувало в громадській свідомості, тоді як зараз воно існує хіба що в уяві кількох індивідів» [Вагнер Р. Кольцо нибелунга: Избранные работы / Сост., подгот. текста и коммент. Кирилла Королева.]. І далі: «Ми знову здобудемо життєве начало греків, але цього разу на вищому щаблі: те, що у греків було наслідком природного розвитку, у нас стане результатом історичної боротьби; що для них було дарунком напівнесвідомим, у нас стане здобутим у боротьбі знанням» [Вагнер Р.].

У другій половині XIX ст. «веймарська» ідея культури стала дороговказом для усієї філософії Ніцше. Йому довелося стати свідком звульгаризування, змасовлення і (за його власним словом) «декаданса» буржуазної культури – того процесу, початкові ознаки якого так турбували Ґете й Шиллера. Соціальний скептицизм і гострий парадоксалізм Ніцше своєрідним чином доповнювалися поміркованим науковим гуманізмом його сучасника Вільгельма Дільтея.

З ідеями веймарської класики (зокрема з Шиллером) співзвучні висловлювання М. Гайдеґґера про культуруXX століття, що «втратила зв’язок з буттям» і перетворилась на «метафізичну культуру ». Митець у давнину цікавився не самим актом творчості, і тим більше не рефлексією щодо нього, а творінням, не способом переживання світу, а всесвітом як таким. Ідеалом мистецтва для Гайдеґґера був такий його стан, коли творець затягнутий у круговерть буття, у «відкритість сущого» і демонструє його сам. Зрозуміти художній твір означає збагнути швидкоплинний образ самого буття, затриманий художником, а не просто самоцінний твір, як акт суб’єктивного «схоплення». Цьому близьке судження Т. Манна в дусі німецького утопізму, що «прикметною рисою післябуржуазного світу буде звільнення ним мистецтва від урочистої ізоляції...», коли воно «знову впізнає в собі служницю спільноти і охоплюватиме щось далеко ширше, ніж звичайну “освіченість”. Світ не матиме культури, а напевне сам буде цією культурою» [Манн Т. Письма / Изд. подгот. С. К. Апт.]. Таким чином, веймарській класиці судилося зберігати своє непроминуще значення в європейській культурі, доки в якості фундаментальних зберігаються поняття розвитку й поняття людини як суб’єкта прогресу.