



БОРИС
ШАЛАГІНОВ

КЛАСИКИ і
РОМАНТИКИ

ШТУДІЇ З ІСТОРІЇ
НІМЕЦЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ
XVIII-XIX СТОЛІТЬ

БОРИС
ШАЛАГІНОВ



КЛАСИКИ і РОМАНТИКИ

ШТУДІЇ З ІСТОРІЇ
НІМЕЦЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ
XVIII-XIX СТОЛІТЬ



НБ ПНУС



788318



Веймарські класики Гете і Шиллер, ранні романтики Новалис, Ф. Шлегель, Тік, Гельдерлін, Клейст, Гофман та ін. розглядаються як фундатори «модерністичного проекту», суть якого – кардинальне оновлення літератури і всього мистецького життя, а також створення нового суб'єкта культури, нової інтелектуальної раси в Європі. Простежується доля «модерністичного проекту» в естетичному житті XIX і XX ст., розкриваються у романтичному мисленні витоки модерних і постмодерних теорій.

Для студентів-філологів, викладачів зарубіжної літератури.

Рецензенти:

Михед Тетяна Василівна,

доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Няму Анатолій Євгенович,

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича

В оформленні обкладинки використано картину Кастира Давида Фрідріха «Гавань ульчі» (1821)

ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕЦЬКА

код 02125266

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

ІНВ. №

78 83 18

- © Шалагінов Б. Б., 2013
- © Остапов О. Я., художнє оформлення, 2013
- © Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2013

Вступ	7
-------------	---

1. КЛАСИКИ

«Веймарський класицизм» чи «веймарська класика»? (Біля витоків модерності)	12
Й. В. Гете та його «Фауст»	26
«Фауст» Й. В. Гете як центр новоєвропейського літературного канону	47
Драматургічні засоби створення театральності у «Фаусті» Й. В. Гете	58
«Казка» Й. В. Гете: екзегетика і герменевтика	73
Образ дитинства в автобіографічному творі Й. В. Гете «Поезія і правда»	90
Стихотворение И. В. Гёте «Блаженное томление»	100
Монолог Фауста из «Фауста» И. В. Гёте	116
Філософсько-поетичний спадок Фрідріха Шиллера і наш час	123
Вірш Фрідріха Шиллера «Дівчина з чужини» («Das Mädchen aus der fremde»)	135

2. РОМАНТИКИ


Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму	142
Ф. В. фон Шеллінг: міфотворець на перепуттях Модерну	150
Німецький романтизм і містичне	166
«Магічний ідеалізм» Новаліса: спроба реконструкції	203

«Люцінда» Фрідріха Шлегеля як роман-концепт	226
«Кіт у чоботях» Людвіга Тіка як твір романтичного авангардизму.....	239
«Смерть Емпедокла» Ф. Гельдерліна і проблема «німецької утопії»	264
«Поток в оковах» Фридриха Гельдерліна: своєобразие романтического мифологизма	285
Генріх фон Клейст і кінець німецького романтичного авангардизму.....	298
«Блошиний король» Е. Т. А. Гофмана: романтична казка як гра з містичним	319
Вірш Генріха Гейне «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...»	341
Ріхард Вагнер: шлях до нового міфу.....	346
Про таємницю імені Лоенгріна: Ріхард Вагнер між романтизмом і символізмом.....	361
Монолог Зігмунда з «Валькірії» Ріхарда Вагнера: спроба міфопоетичного аналізу.....	370

3. КЛАСИКИ І РОМАНТИКИ В РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНИКІВ ТА НАЩАДКІВ

В. А. Моцарт і В. Шекспір у німецькому романтичному каноні	380
Карнавал і містерія: історичні долі двох метаформ європейського мистецтва.....	387
Соцреалізм як нереалізований проєкт (погляд германіста)	396
Німецький романтизм і літературний мейнстрім ХХІ ст. ...	413
Список цитованої літератури	423
Показчик імен	432

ВСТУП

нашій праці ми прагнемо показати, як на рубежі XVIII–XIX ст. виник у літературі й філософії Німеччини модерний проєкт оновлення всієї європейської культури. Нині, коли цей проєкт, здається, остаточно вичерпав свої ресурси, історик може оцінити всі його плюси і мінуси. Це необхідно зробити, бо, на нашу думку, потенціал модерного проєкту виявив себе в історії не повністю. Сьогодні, на новому історичному витку «глобалізації», коли європейська культура розкриває свої об'єми культурам позаєвропейським, щоби вкотре збагатити себе новим духовним досвідом і продовжити власне існування на якісно новому, вищому рівні, ми відчуваємо певне сум'яття і розгубленість, бо не можемо передбачити всіх наслідків цього процесу. Проте саме такі почуття переживали німецькі романтики, період творчості яких збігся з важливими суспільно-політичними потрясіннями, що почалися як революція у Франції і закінчилися наполеонівськими війнами. В них Європа, мабуть, як ніколи досі (після торгово-економічних експансій Відродження) відчула себе як єдиний культурно-політичний організм. Це був черговий етап входження культурної ойкумени в глобалізований простір, що розширявся від епохи до епохи. Не випадково Й. В. Гете повів тоді мову про народження нового етапу літератури, яка має вийти за межі тільки європейської і стати *світовою*.

Німці вступили в цей етап у всеозброєнні *ідеалістичної* філософії, яка допомогла їм по-новому після середніх віків зрозуміти світ як системну цільність. І в цьому полягала світоперетворювальна

суть їхнього проекту, енергія якого відчувалася аж до середини ХХ століття, коли нові мислителі піддали критичному перегляду ідею цільності і єдності реальності.

Ми не розводимо веймарських класиків Гете і Шиллера та ранніх романтиків по різні боки філософсько-естетичних барикад, як це часто трапляється в науці й сьогодні, а об'єднуємо їх як спільників. І класики, і романтики зрозуміли, що суть історичного процесу полягає не у поверненні до багаторазово апробованих естетичних зразків минулого, а у рішучому оновленні всіх основ людського існування. У своїх творах вони прагнули створити образ нового героя або в утопійній формі змодельувати нові обставини, за яких можливе таке оновлення.

Як і тисячу років до цього, вони вважали реальність, що існувала навколо них, приреченою на знищення і на докорінне перетворення. Але дух перетворення був для них уже *людський дух*. Звідси пафос духовного максималізму, граничного напруження всіх внутрішніх сил, віри в успіх особистого дерзання, що й становило суть *романтичного індивідуалізму*.

В основі грандіозної соціально-магічної утопії класиків і романтиків лежить, як уже було сказано, ідеалістичне розуміння людини, яку вони розглядали в її невідривних зв'язках з усією цілістю власного існування: з безмежною і різноманітною природою, в якій не тільки таяться могутні й небезпечні катаклізми, а й закорінені найвитонченіші форми духовності; з таким самим безмежним історичним часом, що розкривався для них як у минуле, так і в майбутнє; з нескінченністю власної духовної екзистенції – інтелектом, уявою, фантазією, жадобою одухотворювати творчою силою темну матерію, надавати продуктивного змісту сліпій випадковості. В центрі їхньої естетичної уваги – *людина* як представник роду людського, що прагне активно захищати себе, свою індивідуальність, креативну силу, духовність, внутрішню автономність.

Веймарські класики і ранні романтики обстоювали ідею фізичної і духовної повноти існування людини. Виплескане ними уявлення про *належне буття людини*, пройшовши крізь горнило філософських, естетичних і соціально-політичних теорій, виявило у першій половині ХХ століття свій небезпечний суспільно-перетворювальний потенціал у цілій низці штучно створених режимів. Але його відгомін став напередодні «постмодерної» епохи також «європейський концерт» незалежних держав – як останнє

слово привіту всій епосі Модерн, що після Другої світової війни стримко відходила в минуле. Чи не повторить Євросоюз долю тоталітарних режимів, що були побудовані надмірним напруженням людської волі, але з огляду не на *природну* необхідність, про яку писали класики і романтики, а на політичний прагматизм, проти якого вони якраз рішуче виступали? Історія має дати свою відповідь...

Проте коротка й інтенсивна історія веймарської класики і ранньої романтики в Німеччині містила в собі певні перестороги нащадкам, які захотіли б реалізувати в житті її полум'яні мрії і утопії. Проблема полягала у неоднозначності та змінності самої людини. Людська природа виявилася не такою раціональною і психологічно прозорою, як це уявляли просвітники у XVIII ст., – переконання, яке успадкували від тої епохи і класики, і романтики. Німцям поступово розкрився небезпечний потенціал *масової* свідомості (Клейст, Гофман, Вагнер). У психології вони виявили підступні тайники несвідомого (Шиллер, Гете); воно переходить у *підсвідоме*, тож ерос може бути джерелом не лише радісних, а й болісних і деструктивних переживань (Клейст). Вони розкрили трагедію індивіда, що в прагненні власного самоствердження стримко відривається від тлуму, але існувати зовсім без опори на нього не може, як окреме без цілого, а ціле – без свого окремого (Гельдерлін). Розкрили трагедію митця, сенс існування якого не тільки в служінні високому мистецтву, а й у суспільному покликанні; проте «філістерськи» налаштоване суспільство відмовляється визнавати цінності високого мистецтва. Вони вважали, що закони художнього смаку має диктувати геній – особистість, через яку до людей говорить сама Природа; але передбачали вже той час, коли законодавцем «смаку» ставав вульгарний тлум (Гофман, Гейне, Вагнер). Прагнучи повернути мистецтво народу, наснажити його енергією воїстину народного духу, вони спостерігали, як поступово мистецтво ставало «штучним», замикалося в клановості, починало обслуговувати вузькі «смакові групи» (Л. Сабанєєв) і втрачало свою універсальність і всеохопність, що була притаманна йому в часи грецької античності чи Відродження. Артур Шопенгауер зробив останню спробу філософськи обґрунтувати, як може людина протиставити сліпій «світовій волі» (по суті – непрогнозованості мистифіковано представленого буржуазного буття) власну волю, що возвеличує людину, але возвеличує в момент смерті, в останньому напруженні індивідуальної непокори. Це був останній апофеоз

романтичного індивідуалізму, спроба обстояти достоїнство людського, але уже перед лицем неминучого самознищення. Ф. Ніцше уже марно закликав до нового життя цю живлящу силу як «волю до влади», звертався до молоді та її життєперетворювальної енергії; але гармонія фізичного і духовного існування людини в нових умовах, коли всі ключові позиції в житті захопила прагматично налаштована буржуазія, поставала в його писаннях уже як далека, давно зжита мрія...

Невикористаний потенціал полягає у відкритій класиками і романтиками універсальній *цільності і єдності* природи, що виявляється у всьому людському житті. Соціальне, культурне, конфесійне та інше розшарування людської спільноти на Землі викликає тривогу в сучасних філософів; проте їхнє завдання могло б полягати у віднайденні нової універсальності – тої точки узагальнення, яка б зрозуміла цю хаотичну, на перший погляд, реальність як закономірний вияв багатоманітності й універсальності людської природи, що ні в минулому, ні в майбутньому ніколи не може втиснути себе у вузькі, тим більше передусталені людською владою форми. Саме так ми розуміємо ніцшеанську «волю до сили» (*Wille zur Macht*), яка полягає не в упокоренні життєвої сили, а у вивільненні її заради безкінечного розвитку людини. Самі німці розглядуваної нами епохи шукали історичний прецедент «належного буття людини» в різних народах, епохах, культурах, серед яких були греки, індуси, іранці, середньовічні католики, українці (Гердер). Питання полягає у тому, щоб показати сучасній людині реальні можливості, як використати цю багатоманітність з користю для власного духовного самовдосконалення. Шлях до цього ми бачимо в коректному поєднанні екзистенціалізму з класичною ідеалістичною філософією, з ідеєю високого *трагізму* людського буття, що спонукає людину до нових творчих проривів.



Классики

«ВЕЙМАРСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ» ЧИ «ВЕЙМАРСЬКА КЛАСИКА»? (БІЛЯ ВИТОКІВ МОДЕРНОСТІ)

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 Гете 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 «класицизм». 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). Гегель, 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 Гете 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.

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 душі сучасного теоретичного мислення. Однак саме ця обставина дає нам змогу уздріти принципову різницю між «класикою», що виникла на гребені змістовно складного оновлення усїєї 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 Гете 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 Гете 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» Гете та Шиллер покликані завершити попередню епоху, а як «класики» – відкрити нову добу. Як бачимо, різниця в інтерпретації досить суттєва.

Безперечно, у деяких творах Гете 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 [див.: 87, с. 85–86]. Таким чином, вивчення цього питання потребує системного підходу, а не просто констатації окремих аналогій.

Незайвим буде нагадати, що у німецькому літературознавстві ще з часів Гегеля 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 Гете 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 Гете та Шиллера як «класицизм». Подібним чином, буває, діють і видавничі редактори. Г. М. Поспелов переконливо довів, що твори Гете, що їх критики традиційно зближують з французьким класицизмом, (наприклад «Іфігенія в Тавриді»), не мають нічого спільного ні з естетичними принципами, ані з художнім змістом цієї епохи [62, с. 136–139].

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 Гете 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. Шлегеля (погляди якого стали відомі у Франції завдяки книзі Ж. де Сталь «Про Німеччину», 1813), визначальним елементом «класицизму», на відміну від «романтизму», стала несвоечасність його естетики, і найперше – сценічних правил («Наслідувати Софокла й Евріпіда в наш час і доводити, що ці наслідування не викличуть позіхи у француза ХІХ 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 («приспосованого 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 Гете 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* [8, с. 12], поки Я. Буркгард (1855) та Г. Вольфлін (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 Г. 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 граматиною. 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 певною 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, Менард'єра, М. Скюдєрі, Саразена, Ює та ін. значно програє щодо глибини порівняно з теоретиками бароко того ж таки часу, з якими їх об'єднує схилення 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 характеристик, 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» (μυθος, «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 пов'язують з філософією стоїцизму в знову ж таки римському переосмисленні; а головну внутрішню колізію 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 ренесансного пафосу дії. Як складова доби бароко, твір класицизму 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-га дія «Фауста-II» Гете, «Прометей розкутий» 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 Гомбург» Г. Клейста, драми В. Гюго...).

«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 класицизму.

Крім грецького, римського та барокового елементів ми нарешті мусимо константувати ще одну складову французького класицизму, що відображена у назві праці Г. Лансона «Вплив картезіанської філософії на французьку літературу» (1896). Це Рене Декарт. Однак Декарт сприймав людину в координатах *барокового* дуалізму думки (часу) й тягlosti (простору). Наприклад, він переконував, що немає жодної стійкої ознаки, яка б давала змогу відрізнити стан спокою (сну) від активного стану [див.: 65, с. 83], і аж ніяк не парадоксальним чином перегукується зі знаменитою бароковою драмою Кальдерона. Отже, згадуючи класицизм, можна говорити про наставницьку доктрину, про численні та різновекторні спроби створити естетичне вчення (що загалом притаманне бароко на ві-

Примітка: цей текст є частиною наукової роботи, опублікованої в журналі «Українська класика» № 7, 2023 року. Автор: [немає].

міну від попереднього ренесансу) та про певну, хоча й не практичну, де відхилення від «доктрини» могло бути суцільним, а цільне місце теорії заступали набагато менше, ніж в інших випадках, успіху (Мольєр, музичний театр та ін.).

Зрештою, класицизм вимагає розгляду в координатах таких різнопланових дефініцій, що не завжди складаються в переконливу цілість. 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 базуватися на поетиці, філософії [див.: 49, с. 139–140]; 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 XVIII–XIX ст.

При цьому не можна також скидати з рахунку індивідуальні авторські рішення та заперечувати новаторські художні підходи (наприклад, у «Федрі» Расіна – концептуалізація трагічного в душі ідей янсенізму), у світлі чого сам факт віднесення твору до класицизму 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, Шеллінгом, Фіхте, Гете, Гегелем та іншими. Усі ці мислителі сприймали сучасну собі дійсність як глибоко дисгармонійну і навіть трагічну. Новаліс характеризував її як «час культурного здичавіння» [цит. за: 106, с. 248], а Фіхте – як «час безумовної байдужості бодай до найменшої істини та і взагалі без провідної нитки, (час) загальної розгнуданості, [словом] стан закінченого гріхопадіння» [74, с. 228–229]. Й. Геррес підсумував так: «Великий розкол проліг через усі починання людей» [20, с. 59]. 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» [98, с. 202]. Гете 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.) [107]. «Я прозираю, 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.) [107].

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 Гете 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 [98, с. 213], котра «перебуває у розладі сама з собою, а суспільство викликає у неї лише невтішні враження» [98, с. 333]. Поет вважав, що в історії була тільки одна епоха, коли людина почувалася щасливою вповні: це стародавня 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 троху збоку, відсторонено [...]. Наш потяг до природи подібний до туги хворого до здоров'я» [98, с. 333].

Взірцями такої духовно цільної особистості веймарські класики 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 Гете 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 Гете прагнули втілити втрачену духовну повноту людини у своїх літературних персонажах. Для Гете ним став Вільгельм Мейстер («Літа науки Вільгельма Мейстера», 1796) і особливо Фауст; саме ці два образи показали приклад для творчих та філософських пошуків раннях 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 д'Арк, Марія Стюарт та інші. В душі класичної античності, але зовсім не в душі 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 Гегеля; він вплинув також на романтиків – передовсім своїми естетичними трактатами. Не було бездонної прірви між веймарськими класиками та ієнськими романтиками*, які об'єктивно стали духо-

* Діяльність класиків і романтиків проходить синхронно в другій половині 1790-х – на самому початку 1800-х рр.

вними 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 XVII–XVIII ст.

4.

Звичайно, уявлення про стародавнього грека як про взірця 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–XIX ст.

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. Гете 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. всіяко акцентувала у творах Гете 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 еллінізму 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» [докладніше про це в: 81, с. 122]. 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 Гете вживав це напрочуд емке 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 Гете, і його сучасники прочитали це Аристотелеве слово інакше, глибше – у душі Платонові 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» [2, с. 141]. 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» I, 1) [2, с. 132]. Отже, у мистецтві законодавцем виступає людина, яка ро-

зуміє причини та володіє поняттями. Ось чому «дякуючи мистецтву виникають такі речі, форма яких перебуває в душі» (Метафізика, VII, 7) [2, с. 133]; «творчою причиною [...] виникнення (об'єкта) завдяки мистецтву, буде форма, що перебуває в душі» [2, с. 134].

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 душі Декарта, лягло в основу естетики форми у класицистів; а перше, осягнуте в душі Платона, стало основою Кантового і так само Гетевого вчення про форму.

Та відмінність стає ще суттєвішою, якщо ми придивимося до розвитку цього платоно-аристотелевого поняття у «філософії тотожності» Шеллінга. 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 [див.: 89, с. 83–84]. Ця думка Шеллінга була близькою Гете. Тепер зрозуміло, чому Гете 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 Гете 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.

Гете 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 З. Фройд вважав, що він завдячує Гете певні імпульси для

свого вчення про невідоме. Оскільки за основу людського характеру веймарці брали природу як частину грецького космосу, індіферентного 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» Гете, який, відмовившись від деяких елементів поезики веймарської класики, зберіг вірність її культурологічним та естетичним постулатам і безумовно її екзистенційній спрямованості. Таке розуміння форми та стилю, співзвучне кантівському, створювало для Гете 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 народнопоетичного середньовіччя, і бароко тощо. Особливо яскраво жанрово-стильовий універсалізм проявився у другій частині «Фауста». Звернення Гете 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 повною й чистою і відповідатиме здоровій естетичній свідомості людини, а не «сентиментально-хворобливому умліванню» [129, т. 2, с. 298]. 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 ХІХ ст. Р. Вагнер 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» [6, с. 690]. І далі: «Ми знову здобудемо життєве начало греків, але цього разу на вищому шаблі: 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» [6, с. 696].

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

З ідеями веймарської класики (зокрема з Шиллером) співзвучні висловлювання М. Гайдеггера про культуру ХХ 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 Гайдеггера був такий його стан, коли творець затягнутий у круговерт 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» [див.: 12, с. 336–337]. 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» [52, с. 195].

Таким чином, веймарській класиці судилося зберігати своє непроминуше значення в європейській культурі, доки в якості фундаментальних зберігаються поняття розвитку й поняття людини як суб'єкта прогресу.

Й. В. ГЕТЕ ТА ЙОГО «ФАУСТ»

1.

Сликий німецький поет Йоганн Вольфганг Гете (1749–1832) народився в родовитій бюргерській сім'ї у місті Франкфурт-на-Майні. З дитинства батьки створили для нього всі умови для всебічного духовного розвитку. Гете вчився в двох університетах: у Лейпцізькому, а потім у Страсбурзькому, по закінченні якого одержав диплом ліценціата права. Однак адвокатська діяльність його не приваблювала.

Студентські роки поета минули під знаком бурхливої творчої активності. Ліричні вірші, драма «Гец фон Берліхінген із залізною рукою» (1773) і роман «Страждання молодого Вертера» (1774) зробили ім'я Гете надзвичайно популярним. Серед шанувальників його творчості виявився юний герцог Саксен-Веймарський Карл-Август, який запросив 26-літнього поета до себе на службу. До кінця днів свого сюзерена (той помер у 1828 році) Гете зберіг з ним дружні довірливі стосунки. Правда, становище високопоставленої особи наклало відбиток на характер поета. У Веймарі, населення якого тоді становило 6 тис. осіб, Гете обертався у досить тісному колі придворних і бюргерства і часто не міг не зважати на інтриги та поговори, які супроводжують життя людини «на видноті». Йому доводилося «миритися з необхідністю», часом іти на внутрішні компроміси.

Енергія і оптимізм юності спочатку допомагали поетові боротися з бездуховністю оточення. Він плакає мрію в душі Вольтера і Дідро сприяти процвітанню «освіченого абсолютизму» в герцогстві, допомогти герцогу здійснити соціальні і господарчі реформи. До свого 30-ліття Гете приймає як належне посвячення у дворянство, частку «von» віднині він постійно пише при своєму імені. Проте не обминула його і жорстока моральна криза. Поет їде з осоружного Веймара до Італії, де проводить спочатку два роки (1786–1788). Безпосереднім поштовхом для від'їзду стало ускладнення особистих стосунків з придворною дамою Шарлотою фон Штейн. Поет веде спостереження як природознавець, знайомиться з пам'ятками античного мистецтва, вивчає культуру італійського Ренесансу і Бароко. Захоплений колосальними естетичними враженнями, Гете переживає небачений підйом творчих сил.

Серед написаного в Італії – трагедія в античному стилі «Іфігенія в Тавриді», трагедія в стилі Шекспіра «Егмонт»; тривала робота над «Торквато Тассо», «Фаустом». Після повернення створив поетичний цикл у дусі Проперція «Римські елегії». Другий від'їзд до Італії (1790) увінчався завершенням першого варіанта «Фауста», який Гете надрукував під назвою «Фауст. Фрагмент».

Охоплений пристрасним поривом до внутрішньої емансипації, Гете наважується на незвичайний крок в особистому житті. Він розриває стосунки з Ш. фон Штейн і пов'язує своє життя з жінкою з бюргерської родини Християною Вульпіус (вона померла у 1816 році, коли їй минув 51 рік, а син Гете від цього шлюбу, Август, помер у 1830 році, досягнувши 31 року).

Після Італії в житті і творчості Гете відбувається серйозний злам. Суспільна діяльність дедалі менше приваблює його. Якобінський терор, що почався невдовзі у Франції, викликав відразу до політики. Віднині всю свою енергію Гете спрямовує на суто творчу, інтелектуальну діяльність. Його захоплюють проблеми вічного, абсолютного, що дістало відбиток у нових творчих задумах, наприклад у більш широкому і філософськи спрямованому плані «Фауста». Десятиліття 1794–1805 рр. пройшло під знаком творчої дружби з Ф. Шиллером, яку урвала передчасна смерть останнього. Тоді ж встановлюються жваві стосунки з ієнськими романтиками – молодим поколінням поетів і філософів, що зробили центром своєї діяльності Ієнський університет (науковим куратором якого був Гете). В цей самий період Гете – директор Веймарського театру (до 1802 року), на сцені якого він ставить п'єси Шекспіра, Лессінга, Шиллера, Клейста, свої власні твори. Найзначніший творчий здобуток цих років – роман «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796).

У перші п'ять років нового, ХІХ століття йдуть з життя духовно близькі поету люди: Новаліс, Клопшток, Кант, Гердер, Шиллер... Гете переживає значне погіршення здоров'я, напади меланхолії, скепсису, страху смерті. Підточують душевні сили і воєнні невдачі Німеччини у війні з Наполеоном, зокрема катастрофічна поразка німців під Ієною у 1806 р., всього лише в кількох кілометрах від Веймара. Наполеон залізною рукою перекроє карту Німеччини, скасовує десятки герцогств і князівств, встановлює свої закони.

Поступовому одужанню і подоланню кризи сприяла атмосфера загального національно-патріотичного піднесення в Німеччині,

а потім і вирішальні перемоги над Наполеоном. Зрозуміло, що творча натура Гете ніколи не мирилася з бездіяльністю, і в ці важкі роки він не залишає творчості. Він завершує першу частину «Фауста» (1806), друкує роман з витонченою морально-психологічною проблематикою «Вибіркова спорідненість», свої переклади «Небожа Рамо» Д. Дідро і «Життя Бенвенутто Челліні». Особливо багато в ці роки займається Гете природознавчими дослідженнями: ботанікою, зоологією, анатомією, геологією, оптикою. Все це було не просто «освіченим дозвіллям»: Гете прагнув свідомо виробити в собі певне синтетичне уявлення про світ і людину, відкрити спільність законів, яким підкоряються суспільство, природа, мистецтво.

Новий злет творчості припадає на післянаполеонівську добу. У 1814 р. Гете на короткий час залишає Веймар і подорожує старовинними німецькими містами, знайомиться з їхніми архітектурними і художніми пам'ятками. Цю подорож він називає «гіджрою» (Hegire), натякаючи на втечу пророка Мухаммеда до Медини, що посприяло виникненню нової віри. І справді, поет переживає, як колись, оновлення в житті і творчості. З'являються збірка віршів «Західно-східний диван» (1819), ще один роман – «Роки мандрів Вільгельма Мейстера» (1829), автобіографічна книга «Поезія і правда», що охоплює час до його оселення в Веймарі (1831). Добігає кінця робота над другою частиною «Фауста»; весь твір повністю був надрукований після смерті поета.

В останні два десятиліття свого життя Гете – всесвітньо визнаний поет, а його дім у Веймарі – місце паломництва. Саме тоді були зроблені численні записи різноманітних бесід і висловлювань Гете, особливо місце серед яких належить розмовам із Гете секретаря поета П.-П. Еккермана. Ранньою весною 1832 р. Гете застудився і через тиждень, 22 березня, помер. Коли пульс його уже зникав, права рука поета ніби ще намагалася щось написати у повітрі. Сучасне місце поховання Гете – у Веймарі в одному склепі з Шиллером.

2.

«Я збирав усе, що проходило перед моїми очима й вухами, перед моїми почуттями, – зауважив Гете уже на схилку своїх років. – Для моїх творів тисячі окремих істот внесли своє [...] всі прийшли і принесли свої думки й досягнення, свої долі, своє життя, своє буття.

Так я пожинав часто те, що сів інший; робота мого життя є створенням колективу, і це творіння має ім'я *Гете*». Слова великого поета пояснюють енциклопедичність його інтересів і діянь. Можна сказати, що вся складна епоха, в яку він жив, виразила себе через його творчість. І не лише через шедеври. «У спадщині Гете чимало і зовсім незначних творів – художніх, яким повністю бракує естетичної цінності, теоретичних, дивовижно пласких і неправильних», – писав у ХХ ст. німецький філософ Г. Зіммель. Але не так легко досягнути й ті твори, що безперечно збагатили скарбницю світової культури. «Різноманітні уявлення Гете, що постійно змінювались за його довгого неоднозначного життя, дають привід для такої ж різноманітності пояснень», – продовжує вчений. Навіть саме життя поета неможливо втиснути у якісь логічні рамки, його не можна підкріплювати «цитатами», бо «на них завжди можна знайти факти, протилежні за своїм значенням» [30, т. 1, с. 165, 159].

Гете жив на зламі епох. До недавнього часу в науці була поширена традиція відносити його творчість до Просвітництва, з яким пов'язувало поета багато творчих і світоглядних рис. Звичайно, від честі належати до великої доби не відмовився б жодний її сучасник. Проте історико-культурну добу створюють генії, саме вони дають їй сенс, зміст і означення. Їм же дано право розсувати межі доби і вказувати їй подальший шлях. Німецький поет Генріх Гейне назвав час творчості поета «художнім періодом Гете» в німецькій культурі, а у ХХ ст. історик літератури Герман Август Корф назвав останню третину XVIII – першу третину XIX століття «часом Гете». Багато взявши у свого часу, Гете незмірно більше дав йому, поступово утворивши тим самим нову художню епоху.

Чи не найважливішим наріжним каменем нової історико-літературної епохи, «творіння на ім'я Гете», стало кантіанство – філософія великого Імануїла Канта (1724–1804). Протягом найближчого півстоліття учні Канта – Й.-Г. Фіхте, В.-Ф.-Й. фон Шеллінг, Ф. Шлегель, Новаліс (Ф. фон Гарденберг), Ф. Шлейєрмахер – розвивали його вчення; перед ним схилялися Г.-В.-Ф. Гегель і А. Шопенгауер. Головна заслуга Канта полягала в обґрунтуванні *творчого* характеру мислення. Людина – істота фізично скінченна, але її мислення сягає нескінченності. Філософ поглибив наші уявлення про свідомість, яка не просто механічно копіює реальність, а додає до образу реальності щось від індивіда, роблячи його *особистістю*.

Англійські і французькі просвітники у XVIII ст. обстоювали думку, що всі люди однакові, бо закони мислення однакові для всіх. Філософія Канта давала можливість стверджувати інше: всі люди духовно неповторні, бо мислення не тільки відтворює реальність, а й вносить у неї власні уявлення. Кожна людина – *творець* і збагачує природу тим, чого в ній нема, – образами свого мислення. Слідом за Кантом Гете вважав, що в мистецтві найвищі досягнення пов'язані не з тим, як митець відтворює загальне, а як виражає індивідуальне, особливе [107, с. 182]. Вищі, ідеальні, поняття – краса, піднесене, честь, совість, любов, батьківщина, патріотизм, віра, вічність, безкінечність та ін. – надають сенсу існуванню людини. Без них вона не може жити духовно повним буттям і стає жалюгідним рабом повсякденного, емпіричного – тобто, за влучним німецьким слівцем, *філістером* («міщанином»)*.

Другим наріжним каменем «часу Гете» стала по-новому осягнута античність. Мистецтвознавець Й.-Й. Вінкельман (1717–1768) вважав, що міфи, закарбовані в античній скульптурі, відображають, зокрема, повноту духовного буття людини в союзі з природою. Драматург і естетик Г.-Е. Лессінг (1729–1781) учив бачити в міфах греко-римської давнини рух, притаманні духові неспокій і трагічну коаліційність («Лаокоон, або Про границі між живописом і поезією»). Це значно відрізнялося від того, як сприймали міф в Англії чи Франції у XVII–XVIII ст. Якщо французькі класицисти співвідносили міф з ідеєю державності і з суспільними доброчинностями, то німецькі мислителі – зі Всесвітом, природою, народним життям. Міф у німецькому мисленні переходив у своєрідну філософсько-естетичну утопію, сенс якої полягав у «поверненні вперед» – у вірі в те, що людина врешті-решт переборє свої обивательські інтереси, подолає роздвоєність духу і однобічність свідомості й поверне собі, подібно до греків давнини, повноту власного існування в союзі з природою і всім суспільством. Тоді, за словами Гегеля, індивід не підлягатиме закону як чомусь чужому і зовнішньому, а сам втілюватиме в собі закон як власну внутрішню сутність.

Третім наріжним каменем нової епохи стали Шекспір і Сервантес, у цілому знехтувані добою Просвітництва. Обидва генії тво-

* Образ узятий зі Старого Заповіту. Філістимляни («філістери») здалися герою Самсону настільки мізерними і жалюгідними, що він, відклавши свого меча, побив і розігнав їх усіх просто осялячою щелепою.

рили на зламі епох Відродження і Бароко, відобразили трагічну напруженість людського буття і прагнення осмислити його в новому філософсько-естетичному плані. Художній світ Шекспіра – це фантастика, поезія природи, прагнення піднести низьке і буденне до шляхетного, кинути світло земного на ідеальне, а трагізм розкрити у зіткненні з іронічним і комічним. Сервантес розкрив світ через ушляхетнюючий ракурс високої іронії і співчуття. Обох об'єднує віра у *вчинок*, через який людина утверджує свій високий сенс, не зважаючи ні на що, інакше вона перестає бути такою. Вічний внутрішній неспокій, постійне прагнення до далекої, а часом і нездійсненої мети – ось основа переконань таких різних поетів і мислителів, як Гете і Шиллер, Фіхте і Новаліс, Гельдерлін і Шлейєрмахер.

3.

У науці прийнято розділяти творчість поета на «штюрмерський» і пізніший «веймарський» періоди. І це справедливо. Відомо, що сам Гете пізніше навіть надмірно критично поставився до своєї творчості «штюрмерських» років, власноручно знищив багато з ненадрукованих творів, неохоче друкував листування того часу. Проте таке мотивування періодизації творчості поета не мусять знімати питання про її *єдність*. Кантіанство з його культом художньої форми, новий погляд на античність, поетика, що ґрунтується не на готових правилах, а на вільній уяві, – все це сповна відбулося у творах Гете, хоча по-різному було представлено в ранні й пізніші роки.

Ранню творчість Гете нерідко пов'язують з традиціями сентименталізму, а вихідною точкою для юного прозаїка вважають Руссо. Сентименталізм звеличив неповторність індивідуального світобачення. До суттєвих рис його належить здатність героя знаходити в *буденних* виявах життя прихований для решти людей *високий* зміст. Тож джерело неповторності світу міститься не так у самій реальності, як у суб'єкті, що наділяє реальність властивостями свого багатого внутрішнього світу. Своє злиття з реальністю індивід сприймає як творчий акт, наповнений почуттям емоційної зворушеності й розчуленості, навіть патетичної схвилюваності, що, по суті, й становить суть сентиментального переживання.

Надзвичайно поширеною в німецьких «штюрмерів» була тема природи. У «Майській пісні» юного Гете годі шукати раціонально

впорядковану панорамність чи певну ландшафтність природи. Погляд поета рухається розкуто, свавільно, навіть хаотично, підкоряючись настрою внутрішнього радісного збудження. Поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює власний автопортрет. В інших юнацьких поезіях Гете природа постає то бурхливо-збудженою, то лагідно-тихою й інтимно-ніжною, то злою й ворожою, то тривожно-містичною. Але щоразу перед нами по-різному розкривається сам поетичний суб'єкт, завжди перед нами – образ самого поета.

Проте у своїх штюрмерських творах Гете розвинув стиль сентименталізму до вимірів, цілком чужих Руссо. Про це свідчить явище, назване «штюрмерським індивідуалізмом». Герой постає як окрема психологічна «монада» (Лейбніц), він сам є для себе джерелом духовної сили, морального закону і психологічної самодостатності. Образ «монадичного» героя постає перед нами у «Великих гімнах». У «Прометейі» герой кидає звинувачення в обличчя самому Зевсу! Прометей – сам для себе моральний закон і джерело духовної незалежності. Таке сприйняття античності було чуже французьким класицистам.

Не все однаково чітке й недвозначне в цих гімнах, часто їхній зміст загадковий. Тут і мимолітні порухи душі, й не усвідомлені самим поетом переживання. Це знаменитий штюрмерський стиль, де загадковість і недомовленість – одні із засадничих елементів. Образи природи іноді химерні, фрагментарні, уривчасті. Але в них читач угадує уже щось «фаустіанське»: природа постає різноманітна, несподівана, щедра на дива, часом навіть грізна й страшна.

У «Ганімеді» Гете прагне передати акт поетичного натхнення, одержимість людини творчим духом природи. Невинний, нетямущий Ганімед – це образ людської душі. Невідома сила, що раптово підносить його до неба, – це натхнення як вияв вищого творчого духу. І ось невинні очі дитини бачать те, чого не дано побачити більш нікому. Обранець – він! Ганімед жадібно всотує в себе незабутні враження. Образ натхнення як високого, але наївного осягнення перегукується з ученням Канта про *генія*: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він створює свій твір [...], сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і не в його владі спеціально чи за планом придумати їх і роз'яснити іншим...» [35, т. 5, с. 323–324].

Проте апофеоз суб'єктивної схвильованості, яка надає природі нового для неї смислу, може перейти в трагедію, а нетотожність реальності та її образу в свідомості – стати причиною трагічного розладу. Про це свідчать балади: «Рибалка» й особливо «Вільшаний король», написані вже у «післяштюрмерську» добу (1782 р.). В останній дитина стає жертвою власної уяви, і всі раціональні пояснення батька виявляються безсилими. У змаганні здорового глузду та наївної уяви перемагає уява і тим занашує все. Здається, тут Гете замислюється над тією страшною ціною, що її платить людина за автономність і самодостатність уяви, розуму.

Тема трагічного розладу між реальністю та її суб'єктивно забарвленим змістом розкрита письменником у «Стражданнях молодого Вертера». Головний персонаж марно прагне обстояти свою внутрішню самобутність, світ почуттів як основний зміст своєї особистості. Вертер – трагічна «монада», що сама в собі знаходить моральний закон і джерело психологічно насиченого життя. Цей духовно незалежний герой протистоїть світові загальноприйнятого – суспільству, де мотиви поведінки підкоряються лише емпіричному плинові життя, де панують етикет, компроміс, умовності. Перед Вертером ніби є вибір: підкоритися законам громадської думки, морального компромісу та станової ієрархії. Але для героя це означало б поступитися своїм витонченим внутрішнім світом. Розуміючи, що його почуття та неповторність духовних прагнень нікому не потрібні, незрозумілі, більше того, виступають перешкодою для щастя, Вертер убиває себе.

Світ розкривається для Вертера у вигляді особливих цінностей, які існують *тільки для нього*. Він цінує відносини і речі, що, не маючи значення для інших, складають для нього інтимно близький образ світу. Ці уподобання роблять його *нестандартною особистістю* в суспільстві і викликають в оточення подив та нерозуміння. Мова Вертера не просто схвильована й емоційно піднесена; герой усвідомлює свою відчуженість від людей, неможливість знайти з ними спільну мову і тим більш реалізувати у суспільстві свої якості. Він доходить висновку, що його внутрішня неповторність і є головною завадою для щастя.

У Вертері чимало рис Фауста. Герой хоче утвердити себе як внутрішньо вільна людина, але не у згоді зі стандартною поведінкою, «конвенційним» способом мислення і дій, що поширені в суспільстві, а всупереч їм. Він сам хоче бути своїм законом, однак діяти не

анархічно і свавільно, а у згоді з природою, яку у XVIII ст. сприймали як жадану духовну повноту світовідчуття. Вертер утверджує своє право на духовну «монадичність» ціною власної смерті.

Ще одним твором, що прославив юного Гете, була драма «Гец фон Берліхінген» на сюжет з реформаційних війн у XVI ст. В автобіографії поет згадує про своє захоплення історією цього лицаря в одному зв'язку з Фаустом. У задумах про Прометея, Геца і Фауста проявилися нахили юного Гете до сюжетів, що мали «протестний» характер, та до історичних, міфологічних чи легендарних осіб, що викликали до себе неоднозначне ставлення, здебільшого несприйняття та осуд (в цей ряд можна поставити й Вертера). Можливо, так відлунювався «шекспірівський» підхід: цілком свідомий намір зробити психологічно «масштабнішою» політично чи морально одіозну особу, розкрити у злочинці чи віровідступнику загальнолюдське; і на додачу пробудити палке співчуття до того, кого громадська думка одноставно засуджувала.

У «Геці» поет силою уяви не просто відтворював минуле, а сам *творив* історію, викликав до життя *нову* історичну особистість. В основі нового підходу до історії було прагнення ствердити нові духовні цінності. І головний наголос при цьому падав на особистість. Сама історія за всієї її конкретності, відтвореної на основі мемуарів лицаря та історичних досліджень учених, все ж таки відходила на другий план і поставала у творі як своєрідне універсальне середовище, як така собі сфера для ширяння людського духу. В центрі твору опиняється особистість у напруженій взаємодії чи відштовхуванні з цим універсальним середовищем. Перед нами розкриваються підходи до метафізичної й водночас психологічної історичної драми, яку згодом найяскравіше вдасться втілити Фрідріху Шиллеру. Але такою метафізичністю був пройнятий і Гетевий «Фауст».

4.

Величезне значення для Гете мали дружні стосунки з поетом, драматургом і філософом Фрідріхом Шиллером (1759–1805), який у «штюрмерській» творчості Гете побачив вияв «наївного» генія, що утверджує повноту свого буття як буття одухотвореної природи на протигагу сучасній цивілізації, цінності якої більше нагадували болісну «тугу за природою». Під впливом Шиллера у поета знову пробуджується інтерес до юнацького задуму «Фауста»,

що він його закинув ще в середині 1770-х рр. Гете і Шиллер намагаються осмислити риси нового світовідчуття, в основі якого лежали б духовна повнота і цілісність, притаманні хіба що самій природі, і розробити принципи нової естетики творчості. Зразок вони шукають в античності, в середніх віках, у добі Відродження. Ці філософсько-естетичні шукання дістали в гетезнавстві назву «веймарська класика» [83, с. 121–127].

Краса для веймарської класики була невід'ємною від уявлення про *належну людину*, яка б утілювала внутрішню цілісність чуттєвого і духовного, єдність із зовнішнім світом – з суспільством, природою, Всесвітом. Веймарська класика – це не спроба реставрувати минуле, а таке собі *повернення вперед*, до повноти людського існування, яке можливо досягти свідомо, а не просто отримати з рук природи, як це сталося на світанку людської культури. Ці настанови веймарської класики викликали жваву увагу з боку Фіхте, Новаліса, Гельдерліна та інших романтиків і були розроблені ними у вигляді філософсько-естетичної *утопії*.

Між природою і культурою, на думку Гете, немає непрохідної прірви, як вважав Руссо; навпаки, вони тісно взаємопов'язані. Розвиток природи закономірно приводить до виникнення свідомості й культури. Цим положенням відкидається класицистична теорія наслідування, що виходить не безпосередньо з природи, а із «вторинних» зразків. Сама природа стає основою законів мистецтва і через одні й ті самі фундаментальні закони утворює свою вищу форму існування – свідомість і як її найкращий вінець – красу. Цим пояснюється настійливе прагнення Гете знайти «прафеномен», щоб використати його як спільну основу для художньої творчості і для наукового вивчення природи.

В основі міфотворчості веймарських класиків лежало не наслідування готових зразків, як у французьких класицистів, а *свідоме* відтворення митцем ніби несвідомих творчих імпульсів природи, не реалізованих нею самою до кінця.

Стиль, у розумінні веймарських класиків, відображує внутрішню сутність об'єкта, його *істину*, яка завжди явлена *чуттєво* і завжди – через *красу*. Призначення форми – не підкреслювати зміст експресією, а *урівноважувати* його і тим самим забезпечувати цілісну єдність *форми, змісту і духу* [89, с. 39–42]. Таке розуміння форми і стилю виводило їх за межі відтворення лише самої давньогрецької поетичної техніки і відкривало простір для використання

практично *всіх* можливих стильових систем і жанрових особливостей, зокрема народно-поетичного середньовіччя, бароко тощо. Особливо яскраво такий жанрово-стильовий симбіоз представлений у другій частині «Фауста».

Веймарська класика, сказати б, завершила на вищому рівні штюрмерські шукання Гете. Видатний гетезнавець ХХ ст. Г. А. Корф писав: «Цей розвиток, спрямований до загальнолюдської цілісності, був поверненням до старого ідеалу штюрмерства, але й одночасно сходженням на вищу сходинку». Поет знайшов цю колишню цілісність у гармонії власної особистості, природи й мистецтва. Але якщо раніше ця цілісність була «щасливим подарунком юності», то тепер поет знайшов її знов як «свідоме завоювання змужнілого віку» [129, т. 2, с. 305].

Веймарська класика була *відкритою системою*, оскільки мала опертя на фундаментальне поняття розвитку людини і культури, спрямованого на якомога повніше виявлення їхньої вищої родової сутності. «Пізній» Гете в цілому зберіг вірність культурологічним і естетичним постулатам веймарської класики, хоча й відмовився певною мірою від тих її елементів, що були пов'язані з використанням античних міфів і поетичної техніки давніх греків.

Отже, суть веймарської класики полягала не в культивуванні давньогрецького ідеалу, а в утвердженні тих тенденцій, які з часом зробили б непотрібною давньогрецьку культуру саме як *ідеал*. Тоді людина відкриє в собі здатність до повноцінного сприйняття *всіх* світових культур. А разом з проблемою ідеалу зникне і проблема публіки, яка постійно турбувала поета і, зокрема, дістала відбиття на сторінках «Фауста» («Пролог у театрі»). Тож звернення Гете в середині 1810-х років у пошуках внутрішньо повного людського буття до культури Сходу в «Західно-східному дивані» відповідало логіці розвитку головних тенденцій веймарської класики.

Не всі тенденції веймарської класики виявилися життєздатними. Палкий прихильник Гете Ріхард Вагнер писав про неможливість досягнути повноти естетичного ідеалу в умовах духовного розколу, що його переживає сучасне суспільство: «У греків мистецтво було закорінено у суспільній свідомості, тоді як зараз воно існує лише у свідомості окремих індивідів поруч з суспільною несвідомістю [...]. Справжнє й прекрасне мистецтво не може існувати там, де воно не впливає з життя як вияв вільної, свідомої суспільної самосвідомості, але перебуває на службі у сил, що ворожі вільному

розвитку суспільства [...]. Ні, ми не хочемо знов зробитися греками, бо те, чого греки не знали і що неминуче привело їх до загибелі, – ми тепер це знаємо» [6, с. 690, 679, 692].

5.

Задум «Фауста», головного твору Гете, виник ще у 1770-ті роки в Страсбурзі. «Уславлена лялькова комедія [...] на всі лади звучала і бриніла в мені», – згадував пізніше поет. У цьому наївному сюжеті, що став ядром Гетевого твору, розповідалося про те, як чорнокнижник Фауст увійшов у союз із дияволом, який обіцяв йому доступ до всієї можливої земної мудрості, але натомість вимагав за плату безсмертну душу вченого. Коли ж Фауст пересититься знанням, він сам вільний спинити останню мить свого життя.

Період «складання» народної легенди про Фауста налічує кілька століть. Він завершився створенням «народної книжки» «Історія про доктора Фауста», що була надрукована 1587 р. у Франкфурті-на-Майні видавцем Й. Шпісом. Легенда проникла в Англію, де на її основі К. Марло написав п'єсу «Трагічна історія доктора Фауста» (1593). У XVII ст., внаслідок заборони пуританами в Англії загальнодоступного народного театру, гурти акторів шукали заробітку за кордоном, насамперед у Німеччині. Вони і привезли з собою виставу про чорнокнижника. Для того, щоб полегшити глядачеві розуміння сюжету, його максимально спрощували, наголос робили на видовищності, наприкінці показували, зазвичай, «балет і веселу комедію». У виставі брали участь німецькі комічні персонажі: Гансвурст («Ганс-ковбаса»), Пікельгерінг («Маринований оселедець»), Каспар (чи Кашперле). Вони не просто пояснювали зміст дійства, що йшло іноземною мовою, а й розважали публіку. З часом закріпилася традиція показувати Фауста у супроводі комічного слуги чи учня-невдахи. Роль першого поступово перебрав Мефістофель, а другим став «фамулус» (учень) Вагнер. З часом діяльність англійських театральних гуртів поступово згорталася, та їхні сюжети і театральні прийоми переходили в німецький ляльковий театр. Там сюжет про доктора Фауста ще раз був спрощений, видовищно підсилений, заграв новими комічними барвами і став ще більш моралізаторським. У такому вигляді і познайомився майбутній поет з історією бунтівного доктора.

Оселившись у Веймарі, Гете не полишав роботи над твором, зачитував друзям уривки і навіть дозволив придворній дамі Луїзі

фон Гьохгаузен зробити з написаного копію, яку випадково знайшли в архіві у 1887 р. Цей твір, що сам поет не призначав для друку, вчені назвали «Пра-Фауст» («Urfaust»).

Непридатність Фауста для серйозної трагедії для багатьох була поза сумнівом. Знаменитий дослідник німецької давнини І. Я. Бодмер вважав: «Про цього пройдисвіта можна написати хіба що фарс». Що привабило юного Гете в цьому сюжеті? Зіставляючи написані в роки «штюрмерства» гімн і драматичний начерк «Прометей», драму «Гец фон Берліхінген», роман «Страждання молодого Вертера» і «Пра-Фауста», неважко помітити, що всі ці твори мають протестний характер і орієнтуються на показ героїв, чия політична роль або приватне життя виключало будь-яку можливість для їхньої суспільної значущості чи моральної взірцевості. І зародилися вони в уяві штюрмера, налаштованого протестно, *неконвенційно* щодо сучасного йому літературного і громадського життя.

Гете хотів показати життя знаменитого віровідступника Фауста так, щоб розбудити до нього співчуття, а для цього прагнув розкрити душу вченого не стільки в наукових заняттях, скільки у знайомій самому поету приватній сфері, в коханні до жінки. Але стільки було написано про те, як нечестивий чорнокнижник викликав з небуття знаменитих красунь давнини і віддавався з ними любов'ям (серед них була знаменита грецька красуня Гелена, через яку почалася Троянська війна), що Гете у своєму творі вирішив зробити коханою маґа звичайну городянку Маргариту, зовні й духовно цілком звичайну дівчину, якій він дав виключно юний вік – 14 років! І це до неї, у її сіті, за планом диявола, мав потрапити досвідчений спокусник, щоб назавжди загубити свою душу?!

У «Фаусті-1» історія кохання Фауста і Маргарити займала три чверті сцен. Фауст у «штюрмерському» рукопису – молодий учений, яким і належало бути бентежній людині нової формації. Уже в цьому повороті сюжету ми відчуваємо неконвенційність, елементи епатажу, приховану незгоду з літературною традицією. Пізніше поет введе сцену «омолодження» старого Фауста за допомогою відьомських чар.

У 1790 р. Гете опублікував свій твір під назвою «Фауст. Фрагмент». Дія обривалася після сцени «Собор». У 1808 р. поет надрукував значно допрацьований, удвічі збільшений в обсязі текст під назвою «Фауст. Перша частина трагедії» («Фауст-1»).

«Фауст-1» виявляє чимало рис, що пов'язують його з естетикою народного театру та Шекспіра. Місце дії постійно змінюється, сцени чергуються за принципом контрасту. Поет намагається розгорнути центральну подію сцени, показати момент прийняття рішення або розкрити основний афект; при цьому дію, що служить переходом від одної сцени до іншої, він просто опускає. Звідси у читача виникає враження розриву між сценами і певної фрагментарності цілого. Домінує установка на театральність і чудесне, тут багато комічних сцен, де диявол виступає у травестійному вигляді. Світло, колір, звук і рух відіграють важливу роль. У кожній сцені є свій яскравий видовищно-предметний центр. Зокрема, у першій сцені театральньо ефектно з'являється Дух Землі. У сцені «Авербахів склеп у Лейпцігу» це магичні дії з вином, яке починає текти прямо зі столів, а також пожежа наприкінці. У сцені «Вечір» Мефістофель видихає в кімнатці Гретхен сірчаний дим, так що зайшовши, охайна дівчина відразу ж кидається провітрити помешкання * ...

Однак у Гете, на відміну від народної легенди, Фауст позбавлений травестійності. І навпаки, образ «ворога роду людського» щедро наділений рисами комізму. Мефістофель поєднує риси двох типових образів народного комізму: грубіана (Grobian) і шахрая (блязня, дурня – Schelme, Narr). Обидва персонажі належали до «низового» середовища і виступали як «неконвенційні» особи, тобто як такі, що відкидають загальноприйняті цінності, здатні на епетаж і виклик [84, с. 168]. Мефістофель виступає як цілком *неконвенційна*, навіть анархічна особа. Це виражається в нехтуванні всіма високими нормами людського суспільства, про що свідчить його позиція щодо науки, щодо кохання і подружнього життя тощо. Та іноді читач відчуває згоду з цим персонажем. Приміром, у пісні про блоху («Авербахів склеп...») Мефістофель виступає проти сервілізму в суспільному житті, який так часто допікав Гете. Всі готові терпіти укуси блохи та її родичів, щоб запобігти царевій ласки...

Сам Фауст також демонструє риси неконвенційності, але без грубого епетажу, притаманного чорту. Зокрема, його глибоко не задовольняє вивчення філософії, медицини, юриспруденції та богослів'я. Те саме стосується приватних стосунків та інтересів.

* Серед різних версій імені Мефістофеля ми можемо також указати на можливий зв'язок зі словом μεφίστης – «п'яниця» (грецьк.), а також зі словом merphitis – отруйні випаровування (латин.).

Так, у розпалі наукових занять він замріюється про природу – джерело найбільшої повноти знань. Він хоче завоювати серце Маргарити поривом природного почуття і висловлюється в душі філософії Жан-Жака Руссо – вельми виклично для ортодоксально налаштованого читача і для Мефістофеля – про Бога природи і любові як про високу істину: «Наповни ж цим все серце, аж по вінця, // І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти, // То зви його, як хочеш: // Любов! Блаженство! Серце! Бог!» [19].

Велику роль відіграє в «Фаусті-1» природа. В сцені «Ніч» вона розкривається як первозданний, безпосередній та істинний світ на противагу світу вторинному – книжно-схоластичному, кабінетному. Природа – це світ свободи, світ тепла й ніжності; це світ душевної гармонії й повноти життя, світ чуттєвої повноти. В такому сприйнятті природи багато від сентименталізму Ж.-Ж. Руссо, від теплоти філософського пантеїзму Шефтсбері. Та Гете надає темі природи *трансцендентального* значення, тут відчувається благотворний вплив Г.-В. Лейбніца. Поет розглядає природу як частину Всесвіту, а отже і як позначену атрибутом духовної й фізичної нескінченності. Водночас поет сприймає цю універсальність як пластичну одухотвореність, чуттєво забарвлену розмаїтість. Знак макрокосму, що його розглядає Фауст, розкриває образ природи як *світобудови*. Вченого захоплює гармонійна картина світу, де, як в ідеально налагодженому механізмі, ні на хвилину не припиняється активна робота. Та Фаусту ближчий інший знак – знак Духа Землі, який являє собою живе буття, де змішані «народження і смерть, океан і твердь, ткання мінливе, життя бурхливе».

Як бачимо, природа у «Фаусті» триєдина і постає як така, що *безпосередньо* оточує людину, як субстанція *світобудови* і як *принцип* буття. В останньому особливому значенні природа розкривається зовсім не обов'язково як прекрасна та гармонійна, вона буває різноманітна, мінлива і навіть непередбачувано страшна та ворожа. Не випадково те, що Дух Землі постає перед Фаустом у «страшному вигляді». Таке трактування природи обумовлене розумінням долі людини як споконвічно трагічної – через небажання людини зректись прагнення до безкінечного і через неспроможність збагнути безкінечність своїм смертним розумом. Бурхливе, радісне і трагічне включення людини у природу як у щось єдине і цілісне саме й оспівується в «Фаусті».

З темою природи в «Фаусті-1» переплітається тема кохання. Навіть озброєний магією і маючи такого могутнього помічника,

як Мефістофель, Фауст не в змозі опиратися владі природного почуття. Тема трепетної сентиментальної закоханості чорнокнижника прозвучала виключно для німецької публіки, яка звикла завжди бачити у Фаусті нікчемного віровідступника, що використовує магію у своїх корисливих, низьких, плотських цілях. Диявол також безсилий спрямувати почуття Фауста і Гретхен у русло грубої хтивості. Фауст і Гретхен з радістю і відчаєм, Мефістофель з роздратуванням і цинічною недовірою змушені визнати над собою вищу силу природи, що підносить і приголомшує, заповнює і спустошує все людське ество, силу, непідвладну ні чорнокнижництву, ні чарам, непередбачувану у своєму безкінечному розмаїтті, що існує за своїми власними законами.

Маргарита (Гретхен) до зустрічі з Фаустом – це образ спокійного і щасливого невідання. Вона втілює наївну душевну гармонію. Це «гармонія» певного укладу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктає звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про сумні події у сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоем. Сентиментально захоплений монолог Фауста в кімнаті Маргарити («Вечір») не тільки розкриває почуття закоханого, а й змальовує риси патріархальної простоти й усталеності життя дівчини. Тут час ніби зупинився, про що свідчить мотив крісла – «трон батьків», символ споконвічності. Дівчина прагне у всьому дотримуватися «пристойності», а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, добродісного життя, чого вона сама від себе не чекала.

До зустрічі з Фаустом Маргарита знала тільки любов до Бога і приятельство до своїх рідних. Ось чому для неї важливо узгодити своє нове, невідоме раніше почуття зі значущими для неї цінностями. Так виникає розмова з Фаустом про Бога. Дівчина прийняла почуття кохання в своє серце, у свій світ наївної гармонії. Проте нове почуття виявилось зовсім не таким, як це їй мріялося. Схвильованість Гретхен вилилася в її пісні за прядкою: «На серці жаль, // Мій спокій зник // І вже не вернеться // Повік, повік». Це несвідома тривога людини, яка відчуває, що її забирають під владу, підкоряють своїм незламним законам якісь невідомі космічні сили. В образі Гретхен Гете втілює свої роздуми не просто про безтурботно гармонійний стан душі, а й про місце гармонійного спокою в системі світової, природної єдності. Бурхливі поривання і спокійна наївна гармонія душі виражають дві сторони буття. Проте

у своєму становленні природа завжди порушує спокій та застій і рухається до своєї мети. У «Фаусті-1» тема кохання, як і тема природи, виходять за рамки сентиментального стилю і набувають *метафізичного* звучання.

6.

Публікуючи «Фауст-1», Гете вже уявляв у загальних рисах концепцію всього твору. Вельми складне завдання полягало у тому, щоб інтегрувати у задуману цілісність уже готову першу частину, написану з іншими поетичними намірами. Не можна сказати, що це завдання поет розв'язав естетично бездоганно. «Фауст-1» і «Фауст-2» не становлять органічної стильової єдності. Перша частина відзначається «романичністю», а друга – жанрово-вільним, феєричним, ліричним характером. Не випадково знаменита опера Шарля Гуно була написана на матеріалі саме першої частини, з якої сюжетно-оповідний елемент виділявся легко. Гете свідомо намагався знівелювати, зруйнувати подієву лінію у творі. При доопрацюванні першої частини було підсилено три аспекти: філософську змістовність образу Фауста, стихію комічного і масові сцени. Останні досить симетрично «разбивали» подієву лінію і переключали увагу глядача в царину певної чарівно-поетично-комічної умовності («Відьмина кухня», «Вальпуржина ніч» та ін.). У другій частині жанровість була доведена до безупинного феєричного руху, в якому читач часто втрачає нитку подієвості. Весело-тривожний карнавал придворних і вистава з викликанням тіні Гелени в 1-й дії химерно переходить у викликання з колби Гомункула в лабораторії Вагнера і безтурботне морське свято міфологічних істот в 2-й дії, яке змінюється в 3-й дії гротескною виставою (Мефістофель у ролі потворної діви Форкіади!) і ніби інсценізованим, казковим шлюбом Фауста з тінню Гелени; їхній син – хлопчик Евфоріон – з'являється і зникає як тінь не реалізованої до кінця поетичної мрії, ніби повторюючи долю нещасного Гомункула. В 4-й дії читача переносять у театр воєнних дій, де беруть участь, поруч з армією Цісаря, химерне ополчення Мефістофеля і сили завороженої ним природи. Наприкінці 5-ї дії останній акорд людської драми переходить у просвітлений, урочистий, безплотний рух: ангели несуть душу Фауста на небо. Австрійський композитор Г. Малер поклав цю сцену на музику у своїй Восьмій симфонії.

7.

У міру наближення всієї роботи до кінця Гете дедалі ясніше відчував, що логіка створеного ним образу не припускає скинення Фауста в пекло. Тут цей герой, символ нової людяності, назавжди прощався з персонажем середньовічної легенди.

Що являє собою угода Мефістофеля і Фауста? Знаменита умова диявола спирається на *утилітарно* сприйнятю «миль щастя». Все, що утилітарне, – егоїстичне. Егоїстична мораль Мефістофеля не передбачає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, зокрема у самозреченні. Ось чому з самого початку Мефістофель прагне розпалити афекти Фауста, щоб впливати на нього через чуттєві задоволення.

Переконаність Мефістофеля в одвічній зіпсутості людини, внаслідок якої її легко можна збити з моральної позиції, не тільки була загальним місцем містерії як джерела сюжету Гетевого твору, а й відображала філософські суперечки у XVIII ст. Зокрема Гете не міг пройти повз трактат «Байка про бджіл» Бернарда Мандевіля (1670–1733), в якому англійський філософ виклав свої погляди на зло як рушійну силу для суспільного добробуту. В усіх діях і висловлюваннях Мефістофеля чітко помітний цілком світський світогляд – *моральний емпіризм*. Мефістофель репрезентує заперечуваний німецьким ідеалізмом погляд (зокрема, і Мандевілевий) на чуттєвість і матерію як такі, що фатально поневолюють людину. Протистояння Мефістофеля і Фауста відбивало, по суті, протистояння двох епох: докантівської епохи емпіричного пасивізму і – кантівської, ідеалістичної епохи етичного активізму, до якої належав Гете. Поет виразив свій постулат образно, але цілком зрозуміло для XVIII ст. словами Господа («Пролог на небі»): «В душі, що прагне потемки добра, // Є правого шляху свідомість». Тут у Гете слова Господа покликані відображати нову, кантіанську позицію, згідно з якою людина спроможна протистояти чуттєвості завдяки розуму, а світ чуттєвості (матерію, природу) поет розглядає не як фатальну пастку для душі, а як прекрасний і повнозвучний світ. *Розум* орієнтує людину на вищі цілі існування, на пошук вищого сенсу буття – того, чого не може підказати *здоровий глузд* просвітників-раціоналістів.

З розумінням *провокуючої* (а не діалектичної, як нерідко тлумачать) ролі зла для суспільства пов'язана самохарактеристика Мефістофеля: «Я – тої сили часть, // Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого...». Мефістофель трактує рівнозначно і зло і добро як

щось чуттєве, окреме, кінцеве, «випадкове і партикулярне» (Гегель). Зв'язок між ними існує у вигляді самої випадковості, а не у вигляді розвитку. Мефістофелеве розуміння добра і зла позбавлене універсальності, його неможливо пов'язати з природою; адже Мефістофель репрезентує не всю природу, а лише *одну* її частину – хаотичну, неоформлену, «революційну». У «Фаусті» *конструктивну* єдність *полярних* сил у процесі *розвитку* представляє не Мефістофель, а все ж таки сама Природа як така, у всьому її розмаїтті та багатстві. Мефістофель виведений як носій *деструктивного* зла. Він заперечує, щоб знищити, а не ствердити.

Становлення Фауста як особистості відбувається завдяки його *свідомим* прагненням, а не втручанням випадковостей за волею носія «зла» Мефістофеля. Твердження Мефістофеля – це парадокс здорового глузду. На ньому Мандевіль побудував свою філософію, ним грає Мефістофель. Воно звучить як бундючна самореклама, забарвлена, проте, іронічною гіркотою; адже не дарма диявол скаржить на свою неспроможність переробити світ: «На всякі способи я брався, // А все удачі не діждався: // Проти пожеж, потопів, бур // Земля стоїть собі, як мур!»

Історична цінність емпіричної етики полягала в розкритті головної суперечності суспільства, в якому не дістають самовиявлення природні почуття людини; регулюючим принципом за такого розуміння є не особистість, а чужа їй сила (держава). Німецький ідеалізм, аж ніяк не заперечуючи такого протиріччя, вбачав регулюючий принцип у самій особистості, в тій стороні людської природи, яка пов'язана не з чуттєвою матерією, як у англійських і французьких емпіриків, а зі світом космічної духовної енергії. У цьому криється ще одне пояснення, чому *емпіризм* і *скептицизм* Мефістофеля (Мандевіля) постійно зазнає поразки у суперництві з *ідеалізмом* Фауста (Канта).

8.

Логіка образу Фауста приводить його до миті найвищого життєвого задоволення як миті *самозречення*. Сенс свого існування Фауст знаходить у задоволенні не чуттєвих бажань, як того прагнув скептик і емпірик Мефістофель, а ідеальних прагнень. У чому вони полягають? Цей мотив розвивається в останній, 5-й дії твору. У винагороду за воєнну допомогу Фауст одержує від Цісаря безплідну рівнину, що її постійно заливає морська вода, вирішує осушити

її і побудувати місто. Він вступає у двобій з деструктивними силами природи, з «дурною безкінечністю» в ній, і тим підносить себе, Людину, як конструктивне, творче начало. Важливо, що Гете зіставляє діяльність трьох «зодчих»: Цісаря, який після одержаної перемоги будує державу на нових законодавчих засадах, Архієпископа, що споруджує храм, і Фауста, який створює, за задумом автора, щось зовсім інше – нову цивілізацію.

На думку Канта, яку прийняла вся його епоха, людина не може бути *засобом* для найвищих задумів природи, а тільки *метою*. Оскільки сама по собі мета недосяжна, то існування людини – бескінечне. Призначення людини на землі може здійснити не один окремих індивід (навіть геній!), а лише *рід*. Так доба Канта–Гете виходить на нове уявлення щодо культури. На думку Канта, культура є здатністю людини ставити перед собою не лише найближчі (емпіричні), а й віддалені (ідеальні) цілі і підпорядковувати їм не лише особисте життя, а й життя всього *роду*. Істинне буття людини – це буття в культурі, в царині найвищих, «дальних» життєвих цілей, що освітають світлом високого смислу її повсякденне існування і підносять його над тваринним животінням у світі «скінченного», емпіричного. Готовність постійно долати невідповідність кінцевого результату ідеальним цілям містить у собі парадигму культури.

Знаменитий монолог Фауста у сцені «Просторе дворище перед палацом», в якому він промовляє, здавалося б, фатальні слова про повне задоволення сущим, насправді є апофеозом *нескінченного* в людині:

Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде, й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народном вільним в вільному краю,
Тоді гукнув би до хвилини:
Постій, хвилю, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди!
Провидячи те щасне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя.

За Кантом, умовою розвитку людської культури може бути лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою.

Уявляючи «райську країну» майбутнього («ein paradiesisch Land»), Фауст зовсім не виключає *небезпеку* з життя людей, тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним доданням загрози, що постійно таїть у собі море. Проте *саме в цих* умовах і можливе повноцінне життя всіх поколінь. У невтомній діяльності не окремий індивід, а лише рід у своїй сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи, про що й говорить Гете вустами свого героя. До людського роду як цілості Фауст зараховує себе. Фауст тут, кажучи словами Фіхте, «утверджує не самого себе, а щось більше, ніж він сам». Фауст бачить свою заслугу перед народом не в тому, що він ушляхетнив його життя, а в тому, що передає йому свою істину «діяльної свободи», тобто не істину досягнення скінченно-го, а *істину прагнення до нескінченного*. Це робить його щасливим. Фауст не випадково говорить про *майбутнє*. Оскільки, на думку Канта, вищі прагнення людини дістають задоволення «не в індивіді, а в роді», то Мефістофель, прагнучи спокусити Фауста, опиняється перед завданням, яке неможливо виконати. Ось чому диявол зазнає поразки.

У своєму монолозі Фауст говорить, що хоче бути разом «з народом вільним в вільному краю». Епоха Канта–Гете розглядала свободу як усвідомлення індивідом самого себе через *безперервність* власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки *внутрішньому* вольовому імпульсу. Тоді дійсно, як говорить Фауст, індивід мусить оволодівати (sich beherrschen muß) свободою в безперервному (täglich, щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності.

Мефістофель втрачає право на душу Фауста, оскільки мить щастя героя пов'язана з ідеальними мотивами. Фауст щасливий, бо *сам* робить власний вибір, у цьому вільному виборі знаходить *себе* як Людина і повністю зливається з майбуттям людського роду, з культурою, яка безкінечна. Індивід смертний, але рід безсмертний; тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду. Твір закінчується *апофеозом*. Так Гете розв'язує у творі проблему смерті. «Фаустіанський» трагізм не потребує моменту катастрофи, його призначення – возвеличення цінності життя, прощання з яким злилося для Фауста з моментом глибокого задоволення і втіхи.

«ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ ЯК ЦЕНТР НОВОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ

1. Гете і Шекспір

Завдання нашої штудії полягає в тому, щоб показати головну роль «Фауста» Й. В. Гете у процесі формування новоевропейської літератури. Ми виділяємо чотири аспекти, які зберігають суттєве значення аж до середини минулого ХХ ст. і дають нам підстави поставити саме Гете з його твором у центр літературного канону всієї доби Модерну.

Насамперед це визнання виняткового значення *мистецтва*, зокрема літератури, для свідомого формування суспільного життя (1). В епоху Шекспіра (якого цілком правильно вважають передтечею всього постмедієвального канону) мистецтво посідало важливе місце в естетичному житті суспільства; але при цьому світське мистецтво все ж вважали «другорядним» порівняно з культовим (церковним). Сама людина в той час «була багато в чому не вільною у своєму ставленні до світу, навіть у своєму світовідчутті. Над її почуттями і бажаннями тяжіло щось таке, що вона не повністю розуміла [...] – нереальне, релігійне, фантастичне, міфічне, фатальне...» [1, с. 11]. Літератор не міг і мріяти про обстоювання власних поглядів усупереч чинним смакам, тож повинен був орієнтуватися на естетичне «замовлення» з боку простої чи шляхетної публіки. Все це характерно проявляється в творчості Шекспіра, якщо порівняти період «Глобуса» з останніми роками у «Блекфрайерсі». Ми не знаходимо в його творчості й образу *митця* (якщо не вважати такими пародійно показаних акторів-аматорів у «Сні літньої ночі» та акторів у «Гамлеті»). Адже в ті часи митець був усього лише членом окремого цеху, поруч з ремісничими корпораціями. Тільки епоха Гете піднесла митця над суспільством.

У «Фаусті» ми знаходимо зародки сучасного, *історичного* розуміння життя (2). Хоча Шекспір написав кілька п'єс на історичну тематику і в цьому значно перевершив німецького поета, він усе ж був далекий від ідеї *розвитку* суспільства і людини, яку розкривав лише як *родову* істоту. Внутрішня еволюція людини була представлена, мабуть, в єдиному його творі – в «Королі Лірі»; але тут вона була явлена радше як спокутування фатальної помилки героя,

ніж як його свідоме прагнення самовдосконалення. Ніде в інших місцях автор цієї теми не розвивав. Стан суспільства був представлений у нього як незмінний *status quo*, зокрема як непохитна монархія. На відміну від нього, Гете (відповідно до свого часу) уявляв можливість інших видів суспільного порядку, які мають виникнути в результаті еволюції. Так само й індивід у нього сам себе вів тернистим шляхом самовдосконалення. Правда, у «Фаусті» історизм має ще *містериальний* характер, тобто спрямований (знов-таки в дусі часу) на суто прогресистську ідею.

Автору «Фауста» вдалося вгадати велике значення для всього мистецтва від кінця XVIII ст. і аж до кінця XX ст. *міфологічного* мислення (3). Власне Гете й заклав підвалини модерного міфологізму. Можна сміливо вважати, що всі наступні теорії міфу спираються саме на Гете (і на Р. Вагнера). Шекспір же тут відіграв досить скромну роль. У нього ще досить невиразна межа між міфом, казковістю, фантастикою та історичним сюжетом. А пародійна історія Пірама і Тісби у «Сні літньої ночі» показує, що для англійського драматурга міф був просто сюжетно-жанровим прецедентом, який у плані психологічно-зображувальних можливостей мало чим відрізнявся, наприклад, від сюжету з реальної історії.

Нарешті, у «Фаусті» дуже рішуче заявлена ідея про людину як *творця культури*; доля всієї подальшої цивілізації залежить від її свідомої волі (4). Цивілізація не подарована людині у готовому вигляді незмінного *status quo*, як вважав Шекспір. Безперечно, Шекспір не пройшов своєю увагою повз важливу роль людини у створенні духовних цінностей, які торкалися в нього насамперед *моральної* сторони життя. *Людина* для нього була важливіша від її національної, політичної, станової чи майнової належності (це якраз було успадковано веймарськими класиками і романтиками). Про це свідчать такі твори, як «Отелло», «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Король Лір», «Дванадцята ніч» та інші. Гете виразив у «Фаусті» віру в можливість повернення людини до стану втраченої повноти фізичного і духовного (зокрема й *естетичного*) існування; вона має повернути собі той образ, який був, сказати б, задуманий самою природою. Ця мрія мала *утопійний* характер, але саме вона надихала мислителів і митців нового часу аж до середини (кінця) минулого, XX століття.

Зрозуміло, що без Шекспіра не було б ні німецьких штюрмерів, ні веймарських класиків Гете і Шиллера, ні романтиків. Вони

по-своєму прочитали Шекспіра, й їхня трактовка цього автора зберігала панівне значення аж до середини ХХ ст. Все своє новаторство вони виводили з Шекспірової ідеї *природи*. Це природа як фізичний феномен, як людська природа, як вміст нескінченної духовної потенції, як джерело всього чудесного, фантастичного, комічного. Нарешті, природа виявляє себе через *генія*, опановує його свідомість і робить виразником своїх найзаповітніших намірів і думок. Своєю теорією генія (про якого сам Шекспір навряд чи знав) Гете-штюрмер і романтики обґрунтовували право на творчу свободу і незалежність від усталених естетичних смаків.

2. Нова роль мистецтва

Отже, спочатку слід пригадати, в якому стані була література наприкінці ХVIII століття. Лише тоді в Європі починає змінюватися на краще ставлення до мистецтва слова. Народжується нова наука – літературознавство. Провідну роль тут відіграє саме Німеччина.

Проте чому ставлення до літератури мало тоді змінюватися? Чи правомірна така постановка питання? Адже до цього часу в Європі пережили свій бурхливий розквіт всі мистецтва, зокрема й література. Варто згадати Відродження, бароко, розквіт роману і драматургії у тому ж ХVIII столітті.

Але погляньмо на свідчення самих сучасників доби. Знаменитий філософ Дж. Локк у своїх «Роздумах про те, що читати і вивчати джентльмену» (1703) перелічує імена латинських ораторів, англійських істориків, географів, правознавців та інших, але називає лише один роман – «Дон Кіхот», який варто читати, бо він «вільний від непристойностей», а також через те, що «існує ще одна користь від читання – розвага і задоволення» [47, с. 610]. Як бачимо, не вельми висока оцінка художньої літератури в цілому!

Вольтер не визнавав романи взагалі; Руссо зневажав театральні п'єси, а щодо прози вважав, що в юнацькому віці можна рекомендувати для читання лише дві книжки: Біблію і «Робінзона Крузо»! Французький естетик романтизму Жозеф Жубер майже через сто років після Локка виступив з трактатом «Звинувачувальна промова проти романів» (1806). Приблизно в ті самі роки Рене де Шатобріан нарікав, що всі видатні автори залишилися в далекому минулому! І. Кант засуджує і «Дон Кіхота», і «Робінзона Крузо»,

і взагалі всі романи і вважає їх особливо шкідливими для юного віку, оскільки «від них немає ніякої користі за винятком того, що вони розважають дітей, поки ті їх читають [...] Читаючи їх, вони [...] мріють і сидять без жодної думки в голові» [33, т. 1, с. 211]. Нарешті, сам Гете дає таку оцінку тогочасної німецької літератури: «Як мізерно все у нас, у німців, виглядає!» [107, с. 715].

І все ж таки саме тоді, в останню третину XVIII століття в Німеччині настав час кардинальних змін. За якісь лічені роки ставлення до літератури рішуче змінилося! Все почалося з літературно-естетичної революції німецьких «штюрмерів». Це був перший вияв мистецького авангардизму в Європі. Серед авангардистів був юний Гете. Майже через 20 років по тому з'явилися нові авангардисти, літературні діти штюрмерів – ієнські романтики [див.: 91]. Спілкуючись з Гете, на той час уже поважним міністром всеймарського двору, романтики не забували про схильність свого кумира до вибухових естетичних ідей, успадковану від бурхливої студентської юності, і в душі визнавали його за «свого».

У чому полягала в ту добу, що ми розглядаємо, принципова відмінність нових ідей від старих? Якщо Вольтера, Локка, Канта та інших доводила до розпачу руйнація всіх мистецьких традицій, усіх правил і канонів минулого, то штюрмери, Гете і романтики працювали саме на таку руйнацію. За приклад для себе вони обрали особу Наполеона, який виступив тоді сміливим руйнівником всього рутинного у суспільстві. Несвідомо ця думка лунала навіть у філософії Канта, зокрема в його роздумах про те, що таке геній, геніальність. За Кантом виходило, що геній – це той, хто порушує усталені естетичні правила, але чому він так робить, він і сам до кінця не розуміє. Гете, а одночасно і романтики, зрозуміли ці слова Канта в тому плані, що людина віднини має право втручатися в історичний процес, спрямовувати його за власною волею. Проте йшлося не про політичний чи соціальний процес. Адже у Гете, Шиллера та романтиків уже склалося непохитно негативне ставлення до жаків Французької революції, яка нуртувала в цей час. Історію тодішні німці розуміли насамперед як історію природи й історію мистецтва. Переглянувши всю історію мистецтва, вони дійшли висновку, що досі саме мистецтво формувало людину, саме воно містило у собі всі найшляхетніші ідеї і цінності. Так німці зробили свій важливий крок у тотальній переоцінці значення художньої літератури.

Вони поставили її на перше місце перед політикою, історією, наукою і навіть філософією!

І тут не можна не згадати про те, що історія літератури давнини, яка сьогодні викладається в університетах і школах, у загальних ризах була сформована конкретними людьми, німцями, в ті часи – на рубежі XVIII–XIX ст. Зараз ми визначаємо це коло творів як «канон». Не слід забувати, що до Гете і романтиків коло читання визначалося, сказати б, стихійними процесами, які не змінювалися протягом століть: це Біблія, розповіді про життя і подвиги святих, про боріння з нечистою силою, про небезпечну силу жіночих чар, травелогі, хроніки, далекі спогади про грецьких царів, римських імператорів, про Александра тощо. Романтики закріпили в новому каноні імена, яких попередні віки відкидали. Це Данте, Боккаччо, Шекспір, Сервантес, Кальдерон; усупереч Вольтеру вони реабілітували його ворога Руссо, зневажених ним Філдінга і Стерна, прославили італійця Карло Гоцці. А ще поставили врівень з «Іліадою» свій національний епос «Пісню про нібелунгів». Та, мабуть, найголовніше те, що вперше в історії до канону долучили *сучасного* поета – Вольфганга Гете, який посів достойну сходинку поруч з класиками минулого. Це був справжній переворот в галузі естетичних смаків, який можна порівняти лише з тим, що триває у нас зараз! І все це німці закріпили у своїй новаторській естетиці, рівної якій тоді не було в жодній культурі. Це Кант, Шиллер, Гете, Шеллінг, брати Шлегелі, нарешті Гегель і Шопенгауер.

Ось такі були умови, коли Гете наважився довірити свої найкращі думки і почуття, свої найцінніші думки про життя не філософському трактату, а саме поетичному творові – «Фаусту». Гете писав, що мистецтво розвивається «з поєднання *всіх* духовних сил людини», містить у собі «все велике, все гідне любові й шани і, одухотворяючи людський образ, підносить людину над самою собою», «обоює її для сучасності, що включає в себе в рівній мірі і минуле, і майбутнє» [32, с. 105]. В цих словах ми вбачаємо естетичну програму його «Фауста», де він максимально концентровано виклав принципи свого гуманізму. І ці принципи зберігали своє значення аж до наших часів.

Далі ми детальніше спинимося на тих ідеях «Фауста», які суттєво вплинули на подальший розвиток художньої творчості та естетичного і філософського мислення і позначили унікальний, самобутній характер всієї європейської культури наступних часів.

3. «Фауст» як містерія

Ґете у своєму «Фаусті» надав нового, модерного сенсу *містеріальному* сюжету [див.: 80]. Це була суттєва заявка на історизм. Плівну на той час ідею становлення, в результаті якого формується індивід відповідно до задуму природи, Ґете доповнив ідеєю *розвитку*, коли індивід формується як *особистість* у своєму протистоянні випадковостям та іншим перешкодам і у всеозброєнні свідомо скерованих духовних сил. Це формування Ґете підпорядковує ідеї прогресу, тобто розвитку оптимального характеру.

Як відомо, в середньовічній містерії душа людська проходить крізь важкі випробовування, переживає гріховні спокуси, але долає свою легкодухність і відкриває для себе путь вищої духовності. Ворог роду людського, диявол, намагається всіляко збити душу з праведного шляху. У Ґете все це подано. Автор наводить перед трагедією Пролог на небі і там вкладає в уста Господа слова, буквально в сенсі філософії І. Канта: дух людини настільки міцний і сама по собі вона настільки досконала істота, що знайде в собі сили протистояти всім випробовуванням зла:

ГОСПОДЬ. Він поки що у мороці блукає,
Та я вкажу йому до правди вхід [...]
Що ж, спробуй відірвати духа
Від його першоджерела [...]
В душі, що прагне потемки добра,
Є правого шляху свідомість [19].

Як ми побачимо, Фаусту це вдається, і душа його лине на Небо.

Власне, тут була втілена знаменита ідея просвітницького гуманізму. Суть її у тому, що у світі панує не сама (сліпа) природа і над світом ширяє уже не просто дух Бога – Творця природи і всього сущого, а *дух олюднення всього неживого*. У творі Ґете Господь ніби передає естафету творчості своєму найкращому творінню – Людині. В цьому Ґете йде за Лейбніцем, який вважав, що природа, Бог і людина – це рівноправні «монади». Цей філософ називав природу «монадою, що спить», а людину – «монадою, що прокинулася». І прокинувшись, дух Людини залишається уже вічно діяльним у Всесвіті.

Як бачимо, поема закінчується прославлянням людини. І це уже не просто ідея спасіння душі для вічності, як в середньовічній

містерії. Думка поета складніша. Це прославляння *земного* поклоння людини, земної культури, тобто роду людського, як про нього писали Лессінг, Кант, Фіхте. Людина відкриває для себе, що спасіння людства в її власних руках, і ні в чийх більше. Нагадаймо, що на початку ХХ ст. П. Тейяр де Шарден резюмував це як головну умову Модерну, тобто сучасності. За його словами, Модерн почався тоді, коли «людина дізналася, що доля світу в ній самій» [70, с. 189]. К. Ясперс у тому ж сенсі називає серед найважливіших ознак Модерну роль вільної волі для формування творчої особистості та активне творення історії [див.: 29, с. 122]. Все те саме й стверджує Гете.

Містеріальність «Фауста» суттєво вплинула і на жанрову природу всієї наступної літератури. Після Гете утвердилася думка, наприклад, що шлях літературного героя мусить розкриватися у *розвитку*. І це стало основою літератури реалізму. Сам Гете розробив такий шлях свого персонажа в романі, який дістав жанрову назву «роман виховання» – *Bildungsroman*. Як ми бачимо, цей термін перекладається неточно, очевидно, краще – «роман творення», тобто творення якісно іншої людини, а отже «самотворення». Вплив поєми Гете відчувається навіть в літературі соцреалізму. Практично, всі основні її положення ми знаходимо уже у «Фаусти». Це «народність», орієнтація на «світле майбутнє» (за словами Ф. Шлейєрмахера [101, с. 387, 388]), що зароджується в теперішньому, якісний розвиток героя, героїчне напруження всіх людських сил у протистоянні ворожій реальності, цінність земного буття. Не вина творців нової літератури, що ці ідеї були спрощені й вульгаризовані ідеологами нової влади.

4. «Фауст» як міф

Гете розробив у своєму творі нову концепцію *міфу*, міфології. Всі наступні теоретики міфу і символу – Ф. В. Шеллінг, В. Вундт, Е. Кассієр, О. Ф. Лосев, із новітніх – Я. Е. Голосовкер, Н. Фрай, Г. Башляр, М. Еліаде, а також З. Фройд, К. Г. Юнг, Т. Манн та інші були уважними читачами «Фауста» і почерпнули з нього багато ідей для своїх теорій. В добу Гете був відомий не так міф, як міфологічні *сюжети* з грецької та римської літератури, які письменники ототожнювали з історичними сюжетами. Міф, як його трактували класицисти у XVIII ст. і як він відбився в окремих творах

самого Гете («Іфігенія в Тавриді»), був радше далеким спогадом з минулого, ніж променем, що пробивається з майбутнього; естетично він відповідав ідеям барокового філософа XVII ст. Рене Декарта. Проте нове осмислення міфу, яке започаткував поет у «Фаусті», відповідало уже ідеям І. Канта. Так звана класицистична міфологія була пов'язана з ідеями державності; міфологія ж «Фауста» була пов'язана з *природою*. У Гете сама людина, всі сили добра і зла, все живе і неживе належали одній спільній основі – природі. Це була уже не природа вишуканих гобеленів, пасторальних сцен, паркових ландшафтів, як у класицистів; це була природа ніжна і лагідна і – грізна, жорстока і сувора; природа сонячна і радісна, і – таємнича, містична. В ній знаходили своє місце і фантастичні істоти, і гротескні форми, і дивовижні перетворення. І в цій природі посідала своє закономірне місце людина – як родич серед родичів. Могуть людини в тому, що вона не просто розумніша від неживої природи, а і в тому, що вона *також* внутрішньо споріднена з цими формами. Це таємничі порухи її душі, несвідомі бажання, некеровані сили пристрасті (все це потім ретельно проаналізують З. Фройд та К. Юнг, правда, уже з позицій войовничого «емпіризму»). Тож людина містить в собі *всю* природу, яка сама по собі існує лише у вигляді окремих явищ; і тільки в людині вся ця окремішність знаходить свою цілість.

Звичайно, в реальності така людина навряд чи існує. Гете хоче сказати, що такою людину *задумала* природа, такою людина могла би бути за певних сприятливих умов, за належного збігу обставин. І поет конструює ці обставини у своїй поемі. Він випробовує людину на міцність її душі, на міцність розуму, на глибину її почуттів. І людина з честю витримує всі ці випробовування:

АНГЕЛИ. Стремління вічне й ревний труд
Сподобляться спокути.

Власне кажучи, цей досить умовний образ людини і є тим, що ми зараз називаємо *міфом*. У різні періоди, починаючи від «Фауста», в цьому складному конгломераті різних якостей переважали то сили добра, то зла, то свідоме, то підсвідоме, то низька еротика, то високий ерос... Тут все залежало від того, *хто і як з письменників чи мислителів розумів сутність людини*. Але всі концепції міфу об'єднувало таке: однією стороною свого ества людина була пов'язана з природою, а іншою – з духом. Так учив ще І. Кант, і це було

невідвортно. Але якщо з природою людина була пов'язана пасивно, то з культурою зовсім інакше: адже людина сама була *творцем* культури. Гете ставить питання руба: чи може людина як творець культури звільнитися від впливу власної низької природи, чи ця природа завжди переслідуватиме її, завжди сковуватиме її вільні прагнення, завжди диктуватиме їй свою темну волю? Як ми знаємо, Фауст долає ці випробовування темної природи і приходять до утвердження власних високих намірів і душевних поривань. Таким чином, Гете *гуманізує* міф.

Обидва наступні століття – XIX та XX – демонстрували змагання цих двох концепцій міфу: людина як володар і людина як раб власної природи. Фрідріх Ніцше зробив воістину героїчну спробу синтезувати ці два підходи у так званій філософії життя. Це більше відповідало вимогам часу, коли ми глибше дізналися про приховані сили, що живуть в нашій свідомості і підсвідомому. Гете рішуче попереджав про небезпечну владу несвідомого (варто лише згадати «Лісового царя»!), засуджував деспотизм підсвідомого, наприклад у сцені «Вальпуржина ніч» у «Фаусті», де відьомська фантасмагорія втілює розгул підсвідомих сил в душі героя. Але ми пам'ятаємо, як закінчується ця сцена: Фауст згадує свою Гретхен, і злі чари миттєво розвіюються. На думку Гете, лише совість, відчуття обов'язку мають сили подолати темну владу інстинктів.

5. «Фауст» як утопія

Нарешті, ще один елемент, що мав величезний вплив на всю подальшу літературу, – це *утопійний* зміст у «Фаусті». В ті часи, коли Гете писав свою поему, Європа переживала першу кризу Модерну. Криза виявила суттєві вади цивілізації, що ґрунтувалася на засадах раціоналізму, прагматизму, психологічного відчуження. Це були вади молодого капіталістичного суспільства. Шиллер у своїх трактатах описав внутрішню розшарпаність людини, що відірвалася від природи і своєю головною метою бачила не розвиток, а виживання, не забезпечення необхідних потреб, а збагачення і зиск: «Вічно прикута до окремої малої частинки цілого, людина сама стає частинкою. Під вічно одноманітний звук колеса, який вона приводить у рух, людина не здатна розвинути гармонію свого ества [...] і стає лише відбитком свого заняття, своєї науки» [98, с. 213]. В наступні десятиліття Європа пережила другу кризу

Модерну, яку виразив у своїй філософії Ф. Ніцше і діагностував у своїй праці О. Шпенглер; а в наші дні ми переживаємо третю, остаточну кризу.

Проте Гете, Шиллер і ранні романтики вірили, що їхню кризу можна подолати. Я уже казав про спроби Гете уявити, мисленно побудувати образ внутрішньо цілісної і духовно монолітної людини, яка не порвала зв'язок з природою. Це був Фауст. Другою стороною такої людини була її здатність будувати культуру, тобто не пристосовуватися до готових умов існування, як це робить тварина, а створювати для себе оптимальні умови життя. Образ Фауста міг бути художньо й ідейно завершеним тоді, коли від приборкання власних чуттєвих афектів цей герой має перейти до вільної творчості, тобто до побудови *культури*.

В останній дії «Фауста» ми бачимо Фауста-будівничого. Згадаємо, що перед цим Цісар за допомогою Мефістофеля відвоював від «імператора-самозванця» для себе землі. Тепер його завдання – по-господарськи розпорядитися ними. Основну частину він залишає собі, щоб заснувати на них новий державний порядок; це мета для *сучасного* вжитку. Невеликий клопоть він дарує Архієпископу, і той будує на ньому храм, щоб дякувати Богові за те, що він цей клопоть одержав; це суто *символічна* мета. Нарешті, він дарує Фаусту третю ділянку, найгіршу з усіх трьох, яка власне і не існує, бо лежить під хвилями моря. Фауст будує не державу і не храм. Призначення його будівництва – поза політикою та релігією. Це возвеличення людини як будівничого культури. Якщо цілі державного і церковного життя зазнають безперервних історичних змін, то на відміну від них цілі культури завжди ті самі: вони спрямовані на прогрес людини і на безкінечний розвиток її духовного існування. Так вчив І. Кант, і так думали всі освічені німці в той час. Культуру вони ставили над політикою і над релігією. «Культурний інстинкт» людини вважали невичерпним. Як ми бачимо, це досить висока оцінка культури, це свідчення досить міцної віри в культуру. Зауважимо, що через сто років М. Нордау в книзі «Звиродніння» і О. Шпенглер піддали саму ідею культури різкій критиці.

Що ж мали на увазі шановні філософи ХХ століття під словом «культура»? Вони з прикрістю констатували, що за минуле ХІХ століття людини так і не вдалося повернути собі цільність

і повноту духовного і фізичного існування, про яку мріяв Гете, не вдалося повернутися до природи, щоб почерпнути в ній сили для вдосконалення своєї культури. Культура набула зовсім іншого сенсу: це індустрія розваг і відпочинку, це культура для розбещених і роспещених бургерів, для «філістерів», вона чурається всього високого і змістовного і апелює до низьких інстинктів людини. Література в цих умовах звиродніла до «літературщини», до розважального читва. Але, якщо порівняти з добою Гете, то тепер, на новому рубежі ХІХ–ХХ ст., перед культурою з'явилася нова небезпека – елітарність, мистецтво для «високочолих», для «обраних». Тепер стають зрозумілими слова Т. Манна: «Література – це смерть [...] Протилежність літератури – це життя» [52, с. 5].

Проте і на початку ХХ ст. цю другу кризу Модерну ще не вважали фатальною. За культуру у вищому сенсі виступали письменники нової гуманістичної формації: Томас і Генріх Манни, Бертольт Брехт, Гергарт Гауптман, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Максим Горький, філософи В. Дільтей, Е. Кассіерер, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер та інші. Т. Манн вірив у настання «післябуржуазного світу». Тоді, на його думку, мистецтво «позбудеться своєї повної самотності, самотності передсмертної» і знайде шлях до «народу», до «маси». І так мистецтво стане на службу до нової людської співдружності, яка уже не буде мріяти про культуру як щось стороннє, а «сама втілюватиме культуру» [52, с. 195].

Чи триває боротьба за культуру зараз? Чи можемо ми вважати кризу Модерну остаточною? Чи означає «постмодерне становище» остаточною зникненням культури чи навпаки – відкриттям шляхів для її оновлення? На ці питання ми можемо лише чекати відповіді у пані Історії. Але урок «Фауста» полягає у тому, що треба не чекати, а діяти, творити, бо історія все ще перебуває в руках творчо налаштованої людини.

ДРАМАТУРГІЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У «ФАУСТІ» Й. В. ГЕТЕ

1.

Сажливим прийомом у творчості Й. В. Гете є театральність, під якою ми розуміємо використання зорових і слухових елементів як активних чуттєвих компонентів образу, що подається в стані активного психологічного і фізичного руху. При цьому смислове нагнітання і кульмінація виражаються не тільки засобами сюжету, а й через емоційно забарвлену «гру» предметно-видовищно-слухового ряду. Отже, вирішальна роль у створенні театральності належить *деталі* – звуко-музично-шумовій, контрастуючо-світловій, пластично-предметній, *контрасту* різнохарактерних епізодів, активному *руху* людського тіла і навіть цілої людської маси.

Театральність притаманна не лише драматургічним творам (яскраві приклади тут – «Гец фон Берліхінген», «Еґмонт», зрозуміло – й «Фауст»), а й віршам поета, наприклад баладам («Вільшаний король», «Учень чаклуна» та іншим, що являють собою своєрідні маленькі сценки), медитативній ліриці («Нічна пісня мандрівника», де гірський краєвид поданий у вигляді лаконічної «театральної декорації», а рух – через акценти відсутності), у віршах «Західно-східного дивана» з їхнім екзотичним зорово-предметним рядом, з яскравими психологічними масками-образами Гатема і Зулєйки. Ці риси впадають у вічі за порівняння Гетевої поезії з віршами Шиллера, де панує скоріше драматизм, ніж театральність, а деталь виводиться не як предмет самодостатньої пластичної гри (як у Гете), а як моральний символ. Так по-різному виявляють себе «неживі предмети» в баладах Шиллера «Рукавичка» і Гете – «Учень чародія» (відра з водою)!

Важливою є роль театральності і в прозі Гете, де вона стає предметним центром вираження почуттів героя. У «Стражданнях молодого Вертера» ми відчуваємо широкі можливості обігрування «театральної деталі», і здається, що на цих сторінках лаконічний прозовий текст починати тяжіти до сценічної предметності, а час оповідний перетворюється на більш ємкий – театральний. Так, думки Вертера прикуті до рожевих бантів, що прикрашали сукню Лотти у день їхнього знайомства; він благає дівчину подарувати їх

йому. Він береже синій фрак, в якому колись танцював з Лоттою, а коли той зносився, замовляє точнісінько такий самий; у своїй передсмертній записці він заповідає поховати його у цьому фракі і покласти у труну рожеві стрічки. У Вертера є свої улюблені дерева та звичайна альтанка, де він любить читати і просто мріяти; для нього дорогі ворота, крізь які він колись покинув рідне місто. Декоратори і костюмери зазвичай дуже цінують подібні деталі, які допомагають розкрити характер дії.

У зрілій прозі театральність стає чи не найважливішим чинником організації сюжету. У «Літах науки Вільгельма Мейстера» Гете навіть докладно описує виставу «Гамлета» Шекспіра, цей опис є цікавою лабораторією для дослідження принципів театральності митця.

Унікальною є «Казка» з «Розповідей німецьких біженців», де панує сама пантомімічність. Це той випадок, де дія будується на самих засобах *театральності*, проте *драматичності* зовсім немає. Поета захоплює гра із самодостатньою деталлю, він видобуває з неї всі можливі театральні ефекти – видовищні, слухові, світлові й кольорові, і у всьому відчувається пластичність живого тіла чи неживого предмета. Порівняння цього твору зі знаменитою казкою Клінгсора із «Генріха фон Офтердінгена» Новаліса свідчить, що у поета-романтика панує не самодостатня пластика, не театральність, а поетична символіка, яка зводить практично до мінімуму, а іноді й зовсім знищує живу пластику образу.

Парадоксально, але саме театральність стала тою обставиною, що подекуди утруднює нашим сучасникам шлях до Гете, адже принципи театральності суттєво змінюються в кожен епоху. Чимало з творів Гете визнано такими, що нібито «застаріли». Нерідко так думають і про головний твір поета – «Фауст». Дивно, але першій частині «Фауста» надають перевагу перед другою саме за те, що Гете намагався ретельно виганяти зі своїх творів, – за «романність», «книжковий» зміст. Тут варто згадати критику поетом Шекспірового «Гамлета» за його «романність» на шкоду «театральності». Не помічають, що поет наситив першу частину «Фауста», і ще більше другу, – *театральністю*.

2.

Розгляньмо принципи театральності спочатку у «Фаусті-1» («Ф-1»). Драматургічна форма «Фауста» свідчить про те, що молодий поет сприйняв *театральну* природу сюжету про буремного

чорнокнижника через специфіку лялькової вистави. Провідну роль відіграє тут театральна-сценічна деталь.

Принципи лялькової театральності виявляються, зокрема, в тому, що практично в кожній сцені має бути свій *предметно-видовищний центр*, покликаний привокувати увагу глядача, і саме навколо цього центру вибудовується мовний план. Навколо такого центру в реальній ляльковій виставі могла розгортатися сценічна імпровізація або застосовуватися музично-видовищні ефекти, тривалість яких залежала від реакції публіки. Наведемо головні приклади з «Пра-Фауста», який ближче стоїть до барокової лялькової вистави; але значна їх частина увійшла також до тексту «Ф-1».

У сцені «Ніч» – це видовищно-ефектна *поява* Духа землі; а пізніше, очевидно, в центрі уваги глядача мала опинитися гротескно велика і незграбна на голові Мефістофеля *перука* доктора (ремарка: «Мефістофель у шафроку й у великій перуці») [91, с. 16]. В наступній сцені «Авербахів склеп у Лейпцігу» наявна ціла низка таких центрів у супроводженні відповідної міміки і жестів: звучання пісень (їх кількість у реальній виставі могла бути й більшою); «магічні» дії Фауста з *вином*, що струменить просто зі столу, і з *носами* присутніх. Видовищно ефектним був епізод *пожежі*, яким завершується вся сцена.

Тільки з погляду театральності можна пояснити наявність у «Пра-Фаусті» на правах окремого розділу зовсім крихітної сцени «Сільська дорога» – всього чотири рядки, не рахуючи ремарки ще на два рядки. У сценічному виконанні вона могла бути досить місткою, адже в її центрі опиняється *розп'яття*, повз яке Мефістофель прагне якнайшвидше прошмигнути. В лялькових виставах і містеріях популярними були сцени, де диявол починав комічно корчитися і смикатися від заклинань, хресного знамення та інших християнських символів (в остаточному варіанті твору цю сцену було вилучено).

У сцені «Вечір» у центрі уваги опиняється *скринька* з прикрасами, обігрується також і «патріархальне» *крісло* – предмет сентиментального захвату Фауста («...цей любий трон батьків*»). Характерно, що, ледве увійшовши до своєї кімнатки після візиту таємних гостей, Маргарита насамперед відчиняє вікно: «Ой, як тут душно, парно як! (*Одчиняє вікно*)». Можна уявити гротескну сцену

* «Фауст» Й. В. Гете цитуємо в перекладі Миколи Лукаша за виданням [19].

хвилиною раніше, коли Мефістофель дихає сірчаним *димом* або чимось подібним у дівочій кімнатці, яка так вражає Фауста акуратністю і чистотою! Епізод, коли Маргарита примірює *прикраси*, міг бути надзвичайно ефектним для глядача. Скринька здавалася просто бездонною, коли з неї одну за одною діставали прикраси! А характер коштовностей міг бути просто-таки фантастичним, якщо врахувати репліку Мефістофеля наприкінці попередньої сцени: «Є в мене сила тайників, / Давно закопаних скарбів, / Там треба буде дещо взяти».

У сцені «На алеї» також є свій ефектний центр: Мефістофель говорить то жіночим, то чоловічим *голосом* і кривляється, глумливо передражняючи то богомільну матір Маргарити, яка віднесла скриньку до церкви, то пожадливого попа. В сцені «Сад» центром було фарсове *залицання* Мефістофеля до Марти. Ворожіння Маргарити на *айстрі* стало прекрасною сценічною знахідкою і розкривало умови для імпровізації. В сцені «Кімнатка Гретхен» головним смисловим предметом стає *прядка*. В сцені «Сад Марти» важливий предмет – *слоїк* зі снодійним для матері Маргарити. В сцені «Біля колодязя», де дівчата розмовляють про долю покриток, міг обігруватися *колодязь* як еротичний символ. У сцені «На міському мурі» важливий центр – *скульптура*, зображення Богоматері Скорботної, перед якою молиться Гретхен. Живописну експресивність короткої, але видовишно виразної сцени «Ніч. Відкрите поле», коли Фауст і Мефістофель на конях мчать повз *шибеницю*, ілюстратори оцінили одразу. Згадаймо хоча б малюнок Е. Делакура! Багаті можливості для сценічного втілення надає й остання сцена «Ф-1» – «В'язниця», де серед предметних центрів знаходимо *ланцюги*.

Наведені приклади свідчать про цілком чуттєве, зорове, *предметне мислення* автора «Фауста», його глибоке розуміння умовності й видовищності народної вистави. Вони показують, якими виразними засобами користувалося народне мистецтво, подаючи сюжет на «трансцендентальну» тему.

Порівняння «Ф-1» з «Пра-Фаустом», тобто із найпершим його варіантом, який сам поет забракував і навіть знищив рукопис, дає змогу зробити цікаві спостереження про те, як поступово вироблялися принципи театральності в цьому творі. Тут особливо показові авторські ремарки. Як правило, у «Пра-Фаусті» вони мають нормативно-сценічний характер і конкретно розкривають

мізансцену: «Вагнер (*йде*)»; «Мефістофель (*про себе*)»; «Мефістофель (*голосно*)»; «Фрош (*співає*)» тощо.

Проте іноді молодий автор прагне дати в ремарках психологічну характеристику сцени або розкрити психологічний стан персонажа цілком у дусі оповідного стилю. Ось деякі ремарки в сцені «Ніч»: «Фауст *роздратовано* (*unwillig*) гортає книжку»; «Фауст *роздратовано* повертається» (коли входить Вагнер). Ці приклади показують, як юний Гете намагався підсилити драматургічний ефект явно не театральними засобами.

Наведемо ще кілька прикладів. У сцені «Авербахів склеп...» деякі ремарки передають необов'язкові для сценічної театральності деталі, наприклад: «Вони витягують чопики, і *кожному* в склянку тече замовлене вино»; «Всі *вибухають реготом*». У сцені «Вечір» ремарки передають необов'язкове для сцени мотивування: Маргарита «*відкриває шафу, щоб повісити в неї свій одяг, і бачить шапку*». В сцені «Садова альтанка» – знову не властивий для ремарок «психологізм»: «Маргарита *вбігає із завмерлим серцем, ховається за дверима*» і т. д. В остаточному варіанті твору ремарка звучить так: «Маргарита *вбігає*».

Особливо багато експресивно-оповідних ремарок, не театральних за своїм характером, було спочатку в сцені «В'язниця». Ось найважливіші приклади: «*Палко* обіймає її *за шию*» (в остаточному варіанті цю ремарку було знято); «Знімає з неї, *непритомної, ланцюги*». Тут, очевидно, доречно навести приклади, як учені й перекладачі, не до кінця, напевно, розуміючи природу театральності у Гете, у своїх перекладах в деяких випадках лише посилювали небажаний «романічний» елемент у його творі на противагу театральному. Приміром, наведене нами тільки що місце (*Er schliesst über ihre Betäubung die Armkette auf*) О. Анікст російською мовою перекладає: «Воспользовавшись её бессилием, он открывает замок цепи» [1, с. 168]. А ось ремарка у сцені «Ніч»: «...Фауст *схвилюваний* (*unruhig*) у своєму кріслі перед пультом». Цю ремарку, перенесену поетом в остаточний варіант твору, Б. Пастернак переклав так: «Фауст *без сна* сидит в кресле...»; М. Лукаш переклав набагато коректніше: «Фауст сидить *неспокойно* в кріслі...», тобто використовує характеристику, яку можна представити у самій дії.

Нарешті, наступний приклад свідчить, як під час доопрацювання твору ремарка із суто режисерського засобу перетворюється на

драматургічний засіб тим, що входить у тканину самого дійства, тобто в діалог. Ось така ремарка в «Пра-Фаусті»: «Фауст *тремтить, вагається, збирається з духом* і відчиняє (двері. – *Б. Ш.*), він *чує дзвін ланцюгів і шурхотіння соломи*». В остаточному варіанті автор переробляє свою ремарку на слова Фауста, що входить у в'язницю, і – наскільки ж театральніше все стало!

ФАУСТ (відмикаючи)
Не думає вона, що милий тут,
Соломи шелест чує, брязкіт пут.

3.

Ще одним важливим принципом театральності було для творця «Фауста» контрастне чергування різнохарактерних епізодів.

Для Гете як директора Веймарського придворного театру критерієм вибору п'єси були саме її жанрово-стильова неоднорідність і сюжетно-емоційна різноманітність, наявність музично-слухових, світло-зорових і предметно-видовищних контрастів (докладніше в: [83, с. 99–102]). Він пояснював, що головне в п'єсі – «не наростання сюжету, а наростання зовнішніх *форм*, що спираються на багатоманітний зміст» [23, т. 10, с. 349]. Тому, хоча поет і ставив п'єси жанрово «розмежованого» характеру, але неодмінно вважав за потрібне і такі речі, «які нагадують глядачеві, що *на театрі все – гра...*» [23, т. 10, с. 283].

Для Гете було настільки важливим поєднання різнорідних жанрових епізодів, що навіть аттичну трагедію він розглядав як цикл з чотирьох різнохарактерних п'єс, перша з яких «має бути величною і захоплювати людину цілком; друга мусить полонити розум, слух і почуття красою хорів і співів; третя – захоплювала зовнішньою обстановкою, її пишністю і бурхливим розвитком дії [...]». Остання (тобто сатирівська драма. – *Б. Ш.*) могла бути до безкінечності веселою, бадьорою і розкутою» [23, т. 10, с. 349]. На його думку, логіка сюжетної оповіді у греків мала поступатися місцем контрастам форми. «Нас зовсім не дивує брак достатньої послідовності в багатьох грецьких трилогіях, – писав він. – [...] Народу немає ніякого діла до суворості (сюжетної. – *Б. Ш.*) послідовності...» [23, т. 10, с. 348]. У драмах Есхіла, Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Гольдоні, Шиллера та ін. найпродуктивнішим він вважав саме принцип *контрастного* розташування частин. Це нашоєхує дослідника театральності на сучасні музичні аналогії.

У добу Гете театр не мислили поза музикою. Працюючи над остаточним варіантом «Фауста», Гете посилив музичну наповненість твору: увів до нього хоріві партії різних духів, ангелів, ельфів, хороводи потойбічних сил. Практично кожна сцена «Фауста-2» («Ф-2») звучить у супроводі музики «реальної» (що вказана в ремарках) або «внутрішньої» (що її уявляє читач). Музичні наміри автора, хоч і не скрізь відбиті у творі у вигляді ремарок, розкриває нам його розмова з П.-П. Еккерманом про 3-тю дію («Гелену»), що її Гете уявляє в оперному звучанні (29 січня 1827 р.) [107]. Поет вважав, що лише великий Моцарт, якби був живий, міг би написати музику до його «Фауста»: «Музика тут повинна бути того ж характеру, що й у „Дон Жуані“, вона «місцями» повинна мати в собі «відштовхуюче, відразливе, страшне» (12 листопада 1829 р.) [107].

Стилістиці музичного театру відповідає і «Пролог на небі». В бароковому театрі XVII і XVIII ст. побутував звичай відкривати виставу на міфологічну чи біблійну тему прологом, в якому з'являлися найвищі божества, у владі яких перебувають долі людей – персонажів вистави. Після цього учасники прологу в подіях здебільшого уже не брали участі. Проте глядачеві було зрозуміло, в чиїх руках усі нитки подій. Так, в опері К. Монтеверді «Повернення Улісса» (1641) в пролозі виступали алегоричні постаті Марноти, Часу, Фортуни і Амура, які говорили про свою владу над людським життям. У «Тезеї» Ж.-Б. Люлі (1675) в пролозі з'являлися Венера, Марс, Церера, Бахус та інші боги; а в його ж музичній трагедії «Атис» (1676) пролог зображав палац бога Часу. В «Дідоні і Енеї» Г. Перселла (1689) в пролозі виступали Феб і Венера, які вели бесіду про свою владу над людьми. В «Іпполіті і Арікії» Ж.-Ф. Рамо за трагедією Ж. Расіна (1733) в пролозі виходили Юпітер, Діана і Амур, між якими спалахувала суперечка про владу над почуттями героїв. В «Тарарі» А. Сальєрі на текст О. Карона Бомарше (1787) в пролозі з'являлися геній Природи і дух Вогню, що створюють людей і водночас – їхні суперечливі почуття... Як бачимо, суперечка між головними богами і духами природи в пролозі театральної вистави була на той час звичайною справою. Так і в пролозі до «Фауста» Гете ведуть бесіду Господь, який упевнений у людині як у своєму найкращому створінні, і Мефістофель, що висловлює скептичну невіру в людину.

Але поет не просто передбачав музичний супровід до свого «Фауста». *Музичність* стає в нього самостійним прийомом театральності. У XVII–XVIII ст. між оперою, кантатою чи ораторією і інструментальним концертом були відчутні певні риси генетичної і типологічної спорідненості [39]. Зокрема внутрішній розвиток був підпорядкований вимогам *музичного* контрасту, і це стосувалося, як ми зараз побачимо, також музично-драматичної вистави.

Зокрема, такі музично-поетичні жанри, як протестантські кантата і пасіон, утверджували у свідомості слухача наявність обов'язкових «музичних настроїв», під які підлаштовували текст співу. Відповідно до понять поширеної тоді теорії афектів, в музиці і на сцені намагалися акцентувати насамперед чотири ідейно-емоційні домінанти. По-перше, це *комічне пожвавлення* – «капричіозність», «буфонність», що пов'язана з такими образами середньовічної містерії, як світ інфернального гротеску і взагалі всієї низької буденності. По-друге, це *драматичний пафос*, що передає найвище напруження духу в боротьбі з інфернальними силами. Далі – це *пасторальний пафос*, що передає красу найвищої благості, спокою і внутрішньої гармонії як важливий ідеал гуманності, образ Мадонни, найвищого милосердя і любові. Нарешті, це *пафос торжества*, що знаменує перемогу духу*.

Орієнтацію на таку контрастну зміну музично-видовищних, темпо-просторових форм можна помітити в англійській ренесансній драмі (Шекспір, Марло); значною мірою вона відповідала сценічним принципам барокової драми в Іспанії і Італії. І уже звідси, за твердженням авторитетного історика музики Т. М. Ліванової, перейшли в практику австро-німецького театру «типові музичні образи: героїка, пасторальна ідилія, сумна ламентация, жанр, буфонада та ін.» [43, с. 403–404]. Особливо яскраво синтез храмової ораторіальності і світської сценічності постає в операх Г.-Ф. Генделя. Ідеально вважали виставу у драматичному театрі, в якій не просто звучала музика, а й послідовно втілювалися ці домінанти.

* Ідейно-емоційну класифікацію музичних мотивів (музичного темоутворення) вперше розробив стосовно музичної мови Й. С. Баха Альберт Швейцер [93], розглянув у зв'язку з «готичною вертикаллю» і бароковим контрастом І. І. Юффе [31], застосувала як принцип «одночасного контрасту» до розуміння музичної драматургії Й. С. Баха і розвинула в ідею контрастності музичного циклу і театральної вистави Т. М. Ліванова [44].

Працюючи над «Фаустом», Гете намагався втілити синтез чотирьох вище названих музичних доміант і «нейтралізувати» суто оповідну – «літературну» – лінію композиції. Він вводить епізоди, що розбивають єдину лінію подій та урізноманітнюють сувору діахронічну послідовність. Здається, що його головна мета – боротьба з сюжетом. Так, він різко гальмує *дію* в перших чотирьох сценах «Ф-1» за рахунок поглиблення мотиву угоди і посилює комічну стихію в усій частині, що має такий самий ефект «стримування». Гете створює також суто сценічну, наочну, пластичну, слухову протипагу сюжетно-смісловим доміантам. Словом, він урахував уроки Шекспірового «Гамлета»; адже там, на його думку, «різноманітність життя» постає як перенасиченість змістовими, оповідними елементами сюжету *. Але характер змістової повноти у Гете має особливий характер. Якщо в Шекспіровій трагедії додаткові епізоди і мотиви спроможні утворити, за словами Гете, «великий роман», то в «Фаусті» автор сюжетну основу *не* розширює за рахунок додаткових подій, а *поглиблює* за рахунок суто театральної предметно-живописно-звукової «фактури» за збереження чітко вираженого «загального плану». Зазначена «фактура» відіграє таку саму роль, як контрастно різноманітні архітектурні частини і прикраси готичного собору – за панування архітектурної доміанти цілого, як змагання солістів-віртуозів у бароковому концерто-гроссо – за збереження домінуючої музичної теми, як варіації органу, що супроводжує спів парафіян, – на мелодію відомого хоралу, як примхливий жанрово-мальовничий фон на картинах раннього бароко – за чіткого домінування основного сакрального сюжету.

Отже, зберігаючи панівну лінію сюжету, поет прагне у «Ф-1» до «наростання зовнішніх форм», а також до посилення контрастного жанрово-стильового забарвлення традиційних сюжетних вузлів.

* У «Літах науки Вільгельма Мейстера» ми читаємо про «Гамлета»: «Смути в Норвегії, війна з молодим Фортінбрасом, посольство до старого дядечка, залагоджена чвара, похід молодого Фортінбраса в Польщу та його повернення наприкінці [...], від'їзд Лаерта у Францію та повернення в кінці трагедії [...], заслання Гамлета в Англію, захоплення в полон морськими розбійниками [...] – усіх цих обставин і подій вистачило б на об'ємний роман, але вони завдають великої шкоди єдності трагедії, особливо коли у героя немає плану дій» [23, т. 7, с. 242].

Зокрема ми можемо виділити у сюжеті «Ф-1» такі сюжетні вузли: перший – гостра внутрішня колізія Фауста, що призводить до укладення угоди з Мефістофелем; другий – щасливий розвиток і кульмінація любовних стосунків між Фаустом і Маргаритою; третій – наростання внутрішньої тривоги закоханих, об'єктивне ускладнення їхнього становища; четвертий – трагічна розв'язка.

Якщо в народній легенді епізод, пов'язаний з укладенням угоди, розкривався в плані «комічного пожвавлення» («буфонади»), що виставляло самого вченого-чорнокнижника в травестійному світі, то у Гете переважають *драматичні* тони, а сам Фауст постає у вигляді бентежного героя-страстотерпця. Певна диспропорційність розділу, що утворилася, не суперечила законам кантатно-ораторіального жанру того часу, зокрема звичайному монументальному драматично-зосередженому вступу*. Похмурий колорит усього розділу посилювався за рахунок сценічної «зовнішньої обстановки»: перед нами тісна готична кімната, ледве освітлена тьмяним світильником; кам'яні стіни й склепіння свідчать про духовну скованість, несвободу героя. Поява Мефістофеля вносить «буфонне» начало у всю дію.

Наступний розділ ми можемо назвати, згідно з естетикою драми-ораторії, *пасторальним* («пасторальна ідилія»). Тут розкриваються любовні стосунки Фауста і Маргарити. Дія переноситься просто неба; переважають сцени природи (сад); більшість сцен – *уночі*, але це вже не похмура п'ятьма готичного кабінету, не морок несвободи, а романтичний, осяяний місяцем присмерк – вірний союзник любовних почуттів, «свята, невиразима, таємнича ніч» (Новаліс). Душа Фауста сповнюється внутрішньою гармонією і спокоем у союзі з Маргаритою. Разом з тим «пасторальність» контрастно відтінюється «буфонною» поведінкою Мефістофеля, що квапить розвиток пристрасті Фауста.

Третій розділ відображає настрій тривоги, що поступово оволодіває закоханими; він створює жанрово-стильовий контраст з ідилічним настроєм попередніх «любовних» сцен і з «буфонадою»

* Очевидно, це загальна особливість, притаманна мистецтву XVIII ст. М. А. Римський-Корсаков, характеризуючи «Страсті за Матфієм» Й. С. Баха, зауважив: «Одна из отличительных особенностей склада музыки композиторов той эпохи заключалась в том, что они умели как-то особенно длинно и долго чувствовать одно и то же, и в этом (одном) настроении держаться без ослабления, нередко весьма продолжительное время» [цит. за: 43, с. 10].

Мефістофеля. Відбувається, за словами поета, «бурхливий розвиток подій» у характері (користуючись музичним терміном) тривожного *скерцо*. Спочатку, у сцені «Лісова печера», домінує «монолог сумнівів» головного героя, який до того бездумно підкорявся палкій пристрасті, а тепер намагається зрозуміти свої нові переживання. Після цього ми бачимо Гретхен, що переживає не знаний нею досі душевний неспокій (у сцені «Кімната Гретхен»), а в наступній сцені – «Сад Марти» – розпізнає в Мефістофелі погрозу своєму щастю. В наступних сценах («Біля колодязя», «Біля міського муру», «Ніч», «Собор») Маргарита наодинці зі своєю бідою... В цьому розділі закохані розлучені, вони залишені на власні сумні переживання і тривожні роздуми. Характер стривоженості відбивається у стрімких *контрастних* змінах декорацій: грот – кімната – вулиця біля колодязя – затишний куток із розп'яттям у фортечному мурі – душний собор.

У «Ф-1» посту не вдалося втілити «пафос торжества» – четверту з названих нами ідейно-емоційних домінант у музичній драматургії. Сам поет, аналізуючи античну скульптурну групу «Ніоба та її діти», писав, що фінал трагедії мусить знаменувати «повне підкорення трагічного положення вищим ідеям: достоїнству, величі, красі, самовладанню» [23, т. 10, с. 88]. Проте оголене страждання Гретхен, яка втратила здоровий глузд, засмучувало його, оскільки не відповідало нормам його естетики. Ось чому, на нашу думку, Гете не наважився увести трагічну розв'язку «Гра-Фауста» в надрукований у 1790 р. «Фрагмент» *. Але цим самим поет залишив для себе можливість у майбутньому завершити твір відповідно до естетики грецького катарсису як гармонійного просвітлення ** і втілити у фіналі *пафос торжества* духу людського (5-та дія, сцена «Ущелини, ліс, скелі, пустиня»).

4.

Театральність створюється у «Фаусті» також за рахунок масових сцен. Масові сцени в театральній п'єсі стали можливі лише після того, як у добу Вольтера публіці було заборонено займати місця

* Остання сцена «Фрагмента» – «Собор».

** «Під катарсисом він (Аристотель. – Б. Ш.) розуміє саме цю *умиротворяючу завершеність* (курсив мій. – Б. Ш.), якої ми настійливо чекаємо від кожного виду драматичного мистецтва, а по суті – від усіх поетичних творів» [23, т. 10, с. 398].

на сцені. Проте природа театральності припускає зображення людської маси не обов'язково через скупчення великої кількості людей. Приміром, у Шекспіра батальні сцени зображаються по-театральному лаконічно як фехтування одної-двох пар воїнів по черзі, а в «Гамлеті» прохід війська Фортінбраса зовсім не потребував появи на сцені одночасно всієї маси статистів. І лише в музично-драматичній виставі, зокрема в опері чи в ораторії, маса (хор) потрібна для створення специфічного художнього ефекту і не може бути замінена її одиничними виконавцями. Саме така особливість використання масовки у «Фаусті» пов'язана із загальним синтетичним театральним стилем твору. А всі особливості стилю «Фауста», у тому числі предметно-тілесна пластика, контрастність чергування сцен і наявність галасливої масовки, обумовлені тим, що перед нами *містеріальне* дійство (докладніше в: [81, с. 138–204]). Містерія апелює до всіх органів чуття і впливає театральню, тобто через образи чуттєво-конкретні. Діючим об'єктом стає чуттєво представлена матерія в її активному русі, схвильованості, пожвавленні, звучанні. Закон містеріального дійства – руйнація всього одноманітного і монотонного, коли все втягується в єдиний спільний рух, і вся пульсуюча маса рухається до торжества духу у фіналі. Перемога духу заздалегідь заявляє про себе, отже ця напередвизначеність надає всьому дійству особливого характеру радісної загальної співучасті і комічного пожвавлення, а форма переливається через край, через усі сценічні обмеження. Такий самий характер масовості, що перебуває у стані веселого збудження, ще притаманний хіба що лише карнавалу.

Гете у «Фаусті» вводить у тектонічний рух різноманітні маси. Це людська маса (маскарад, гуляння, видовища, бучні розваги; баталії; фізичні роботи), міфологічне життя (шабаш нечистої сили; свята божеств природи), світ живої природи (комахи та інші вигадливі створіння), світ духів (ангели, душі праведників). Це також і природа (гори, води, світила, стихійні сили). Все це підкоряється закону не «наростання сюжету», а «наростання зовнішніх форм, що спираються на багатоманітний зміст» [23, т. 10, с. 349].

Перша «масова» сцена у «Ф-1» – «За міською брамою», що зображує вільне гуляння юрби городян у пасхальний ранок. Тут репліки підмайстрів, школярів, дівчат, міщан, пісні старця-лірника і солдатів створюють примхливу мозаїку пустотливого, сумного, бадьоро-маршового, серйозного та інших настроїв, а в цілому –

радісного *пожвавлення*. Все це бадьоре пасхальне різноголосся в сцені контрастно передує елегійно забарвленим монологам Фауста, які утворюють психологічну кульмінацію всієї сцени, до якої можна застосувати вислів Т. М. Ліванової – «єдиновременный контраст» [44, с. 23, 31]. Уся сцена свідчить про те, як Гете реалізує свій програмний принцип – уникати монотонності і давати «веселе й сумне вперемішку, однак те і те має поставати не у крайньому вияві, а у вигляді амальгами» [23, т. 10, с. 283]. Сцена є також типовим прикладом того, як Гете через посередництво масової сцени навмисно руйнує чітку діахронічну послідовність подій.

У наступній масовій сцені «Ф-1» – «Авербахів склеп у Лейпцігу» – соковиті побутові барви в душі голландського живопису XVII ст. комічно поєднуються з фантастичною «чортівнею». Відразу ж після неї поет подає гротескно-фантастичну сцену «Відміна на кухня», де Фауста омолоджують. Ця сцена також являє собою «веселу, безтурботну сатиричну драму» [23, т. 10, с. 349] і передує контрастній їй за характером сцені «Вечір», де домінують сентиментально піднесений монолог закоханого Фауста і наївно зворушлива пісенька Маргарити, що характеризує непохитний душевний спокій дівчини.

Трьом названим комічно пожвавленим масовим сценам у першій половині «Ф-1» симетрично, за принципом арки, відповідають дві близькі за характером сцени в другій половині, що передують спільній трагічній розв'язці: це «Вальпуржина ніч», де зображується шабаш відьом на горі Брокен, та «інтермедія» «Сон Вальпуржиної ночі, або Золоте весілля Оберона й Тітанії». Принцип контрастної динаміки дотриманий також у «Вальпуржиній ночі»; нестриманий розгул нечистої сили передує тут серйозному повороту подій: Фауст бачить мовчазний привид, у якому впізнає Маргариту, і його веселість умить щезає.

Ми бачимо, що Гете реалізує в масових сценах такі важливі принципи театральності, як контраст і взаємопереходи настроїв.

Скажемо ще кілька слів про інтермедію «Сон Вальпуржиної ночі», що, незважаючи на чужорідний характер щодо цілого, була обумовлена особливими естетичними міркуваннями Гете. Поет посилається на практику постановок триактних п'єс К. Гольдоні, де «між діями блискуче проходили цілком завершені двохактні комічні опери, (причому) опери і сама комедія не мали *нічого спільного* (курсив мій. – Б. Ш.) між собою ні щодо форми, ні щодо

змісту», і незважаючи на це публіка сприймала їх «з величезною насолодою» [23, т. 10, с. 349]. Це судження доповнюється наступним, яке показує, наскільки важливим був для Гете принцип жанрово-стильового змішання [83, с. 97–102].

Звертає на себе увагу ще одне естетичне міркування Гете. Розглядаючи послідовний розвиток подій у драматичному творі у вигляді трьох компонентів, а саме – експозиції із зав'язкою, розвитку і розв'язки, поет цілком схвалює поширену «в італійців» практику розділення цих частин самостійними вставними сценами, в результаті чого замість трилогії виходила пенталогія: «В паузах між трьома діями було показано два балети, які за своїм характером не мали нічого спільного ні один з одним, ні тим більше з оперою; перший був героїчного характеру, другий – комедійного і давав можливість стрибунам і гімнастам показати свою спритність і вміння» [23, т. 10, с. 350]. В плані цих роздумів питання про сюжетну «чужорідність» «Інтермедії» знімається саме собою і переноситься у площину жанрової естетики.

«Ф-2» ще рясніше насичений масовими сценами. Це пояснюється тим, що якщо в першій частині поет лише доопрацьовував раніше написаний текст, в якому спочатку не було передбачено місця для масових сцен, то друга частина з самого початку створювалася як синтез масових і монологічних сцен. Помітні ще й такі відмінності між частинами: у масових сценах «Ф-1» ми відчуваємо орієнтацію на ляльковий бароковий театр, у «Ф-2» – скоріше на пізню барокову оперу (і ораторію) – Глюка і Генделя. У «Ф-2» Гете звертається до, здавалося б, класицистичного принципу поділу драматичного твору на п'ять дій. Проте саме змістове наповнення дій, зокрема характер масових сцен і вся атмосфера комічного поживавлення, строкатість і контрастність внутрішньої дії, тобто принципи *театральності*, примушують забути про класицизм.

Перша дія дає зав'язку всієї історії кохання до Гелени. Їй передує, в душі головного тектонічного принципу Гете, такий собі комічно поживавлений «пролог» – масштабна масова сцена маскараду в палаці Цісаря. Друга дія присвячена світу грецької міфології і витримана в плані *буфонно* веселого (зустріч різних персонажів низової міфології) і *піднесено* радісного поживавлення (сцена морського свята). Четверта дія розкриває улюблену в XVII і XVIII ст. батальну тему з усіма героїчними і натуралістичними барвами війни; вона витримана в плані *героїчного* та *комічно* веселого

пожвавлення. У цих діях театральність підсилюється за рахунок зображення явищ природи – насиченого барвами і звуками сходу сонця (1-ша дія), моря, містичного місячного сяйва, а потім яскравої заграви над водами (2-га дія), водоспадів і камнепадів (4-та дія).

Спостереження над сценами з масовою участю людей показують, що всі вони будуються за певною спільною схемою. Спочатку перед нами проходить низка персонажів «масовки»; їхні розгорнуті репліки витримано в дусі барокової «самопрезентації» героя. Поступово наростає сценічне *пожвавлення*, що досягається акцентуванням чисельності, розмаїття та *контрасту* юрби. Пожвавлення завжди передається через демонстрацію наочних об'єктів, через розгорнуту стихію *предметності* й дублюється наростанням *звуків, шумових ефектів та загального руху*. Все це яскраво видно на прикладі сцени маскараду, найбільшої сцени 1-ї дії «Ф-2». Спочатку у супроводі ніжних звуків мандоліни з'являються гарненькі майстрині штучних квітів; потім «під акомпанемент теорб» – садівники з різними плодами, за ними рибалки, птахолови, дроворуби і, нарешті, «п'янички», які виконують свої грубуваті куплети. У це дедалі гучніше пожвавлення починають непомітно влітатися голоси «різних постів», які «товпляться, змагаються і не дають один одному сказати слова». Потім з'являється нова група гостей, галасливіша і громіздкіша щодо свого руху та простору на сцені: античні маски, алегорії і разом з ними загадкова четвірка коней з хлопцем-візником та поважним їздцем. Нарешті, третя група, що утворює справжній апофеоз всієї пожвавленості: Пан сходить «на долину з гір» в оточенні численного почту: фавнів, сатирів, гномів, велетнів та інших персонажів; з розщелини у скелі б'є золотий вогонь, який незабаром охоплює всю залу разом з гостями, і на цьому веселощі припиняються.

Як бачимо, вся масова сцена поділена на кілька епізодів, кожний із яких розвивається за принципом *динамічного наростання*. При тому, що у кожному епізоді пожвавлення збільшується, всі епізоди мають спільну динаміку, що приводить до *кульмінації* – у цьому випадку, до пожежі.

Прийоми театральності в «Фаусті» не лише синтезували найважливіші досягнення двох славетних століть беззаперечного панування театру в естетичній культурі Європи – XVII і XVIII, – а й багато в чому визначили напрям театральних сценічних пошуків доби романтизму і наступних епох.

«КАЗКА» Й. В. ГЕТЕ: ЕКЗЕГЕТИКА І ГЕРМЕНЕВТИКА

1.



онцептуальна критика, як правило, обходить своєю увагою «Казку» (1795) Гете як твір, що не відповідає звичним нормам поезики цього автора. Даремно шукали б ми її докладний аналіз у таких класиків гетезнавства, як Ф. Гундольф [123, с. 490–491] або А. В. Корф, у сучасних дослідників К. О. Конраді або О. А. Анікста. Спеціальні дослідження також мало прояснюють її зміст [140].

Згідно з найбільш виваженою точкою зору Конраді, який орієнтується на думку самого автора «Казки» [24, т. 1, с. 125], у творі нібито виражена мрія про те, що «розкол, ворожнеча і антагонізм соціальних сил можна подолати через згоду, що вимагає жертв, за допомогою перетворень...». При цьому «казка у всіх своїх деталях не піддається розшифруванню». В ній, на думку дослідника, події мають «якийсь таємний сенс [...], що потребує розпізнавання», а самі персонажі «вдаються до глибокодумних сентенцій, що нагадують висловлювання оракула». Загадковість «Казки» він пов'язує з «мовою масонів» [40, с. 124, 125, 126]. Такий підхід, очевидно, примикає до традиції пошуку «ключів» до алегоричного змісту твору (на зразок того, як це робилося щодо 2-ї частини «Фауста») [149; 111, с. 37–44; 115; 131]. Із новітніх досліджень звертає на себе спроба розглянути «Казку» як алегоричний зразок політичної утопії [133, с. 90].

Після виходу в журналі Ф. Шиллера «Ори» Гетева «Казка» дійсно захопила читачів своїм зашифрованим змістом, і сам автор з інтересом знайомився з різноманітними її тлумаченнями, які надходили до нього з усіх сторін. Він не заперечував проти різночитання, що, очевидно, передбачав задум [24, т. 1, с. 160, 161]. Якщо це так, то перед нами один із перших в європейській літературі творів, в основі яких лежить «гра», коли смисл народжується від спільної творчості обох сторін і «читачеві надається право вибрати одну з можливостей» [41, с. 15].

Із сказаного стає зрозумілим, що уже сам переказ «Казки» може бути складною проблемою. Тут причинно-наслідкові зв'язки між персонажами і подіями позбавлені емпіричної однозначності

й закорінені у досить умовну сферу. З огляду на те, що «зовнішня» оболонка живих образів не співвідноситься з власною прихованою сутністю на основі того загальнозрозумілого психологічного механізму, який Аристотель назвав «упізнання», то перед нами такі собі «знаки», платонівські «тіні», повного пра-образу і сенсу яких ми не можемо схопити. Не виключено, що тут текст організовано на основі іншого принципу – *конвенції*, коли «упізнання» змісту звільняє місце для «створення» сенсу. Тоді єдиним критерієм останнього може бути його несуперечливість щодо «умов» тексту, що виступає як «каркас». Досить цікаво, що такий підхід до літературного твору не викликав незручностей у читачів кінця XVIII ст., у чому можна апріорі углядіти живучість екзегетичної традиції всієї попередньої доби. Однак в існуванні такої авторської інтенції ще треба переконатися!

Якщо орієнтуватися на «гру тіней», то можна побачити таке. Закоханих Лілію і Юнака розділяє річка; всі перебувають у полоні загадкових і небезпечних чар і чекають на «урочу годину», коли прийде звільнення. Таємницею володіє Старець. Відбувається низка незвичайних подій, в яких беруть участь, за власними словами Гете, «вісімнадцять фігур», що уособлюють «стільки ж загадок» [24, т. 1, с. 133]. Нарешті Змія в образі мосту з'єднує обидва береги річки, але сама гине, перетворившись на шматки дорогоцінних каменів. Тепер перед закоханими зникають усі перешкоди. З-під води підноситься Храм з Королями, зробленими з різних металів. Мідний король вручає Юнакові меч, срібний – скипетр, а золотий – дубовий вінок з наказом: «Пізнай найвище». Велетень, тінь якого перед цим слугувала за химеричний міст через річку, перетворюється на безмовний монумент перед Храмом.

Цікаве тлумачення «Казки» запропонував Рудольф Штейнер [103, с. 148–171]. Він схильний розглядати її образи як «символи», що, однак, зовсім не руйнують умовність художнього світу, бо поет перебуває тут у «гаузі надчуттєвих споглядань». Дослідник не збирається пропонувати ніякої буквальної розшифровки, і в цьому його відмінність від позиції «шукачів ключа». Він збирається з'ясувати, які були «ті мисленні імпульси, які надихнули фантазію поета на створення таких образів».

У цілому не викликає заперечень такий шлях – спробувати уявити самий розумовий домініон поета, щоб «зсередини» побачити початок тих ниток, які творча фантазія поєднала у примхливий

узор. Але цей домініон постає перед нами ще як художньо не оформлений, у вигляді «чистих» елементів, функцій і відносин. Одягнути ці функції у живу плоть дано лише фантазії генія.

Що саме вдається з'ясувати Штейнеру? Загальний зміст «Казки» – це «зображення людської душі, що прагне надчуттєвого», проте зовсім не для того, щоб порвати із земним. Реальний життєвий досвід має перетворитися на мудрість, яку людина сприймає як результат і винагороду, як повноту свого життєвідчування. Відкривши у своїй чуттєвості духовне і втіливши духовне в чуттєві форми, людина знаходить для себе у цій єдності свободу. Лілія, на думку Штейнера, уособлює саме «надчуттєве» (ідеальне, символічне, романтичне). Але оскільки надчуттєве само по собі здатне лише присипляти чи умертвляти, то так і відбувається в «Казці» з усіма, хто мимоволі доторкується до дівчини; серед них навіть Юнак. Потрібна, вважає Штейнер, певна опосередкована духовна сила, що перетворює реальне на ідеальне і тим самим знешкоджує небезпечну однобічність того і того. Таку роль «медіума» відіграє Змія, яка здійснює синтез ідеального і реального тим, що поєднує два береги річки, яку раніше можна було перейти лише через невірну тіль потворного Велетня. Після цього всі явища, що страждають від своєї однобічності, набувають зовнішньої і внутрішньої повноти існування. Після цього храм і езотерична мудрість його королів стають загальнодоступними. Юнак, що відродився до нового життя, одержує у свої руки всі нитки ідеального і тілесного існування в їхній гармонії. А Змія, відігравши свою роль «медіатора», гине, але з частин її тіла, що перетворилися на каміння, утворюється міцний міст для всіх людей. Віднині настає царство гармонії «двох світових сфер – чуттєвої і надчуттєвої», про що (пише Штейнер) мріяв ще Ф. Шиллер у своїх «Листах про естетичне виховання».

Ми бачимо, що Штейнер вводить «Казку» в проблемне поле Кантово-Шиллерового ідеалізму. Його підхід має істотне методологічне значення. Він шукає ключ до змісту, зважаючи на реалії філософії та естетики, що породили цей зміст. Аналізуючи твір, він виходить із презумпції його внутрішньої узгодженості та несуперечливості щодо *свідомих* авторських намірів. Він окреслює коло розуміння відповідно до засновків, незалежних як від творчих імпульсів у самого автора, так і особистісної, суб'єктивної інтенції читача. Це означає, що не твір розчиняється у розумінні читача,

в його власному життєвому і читацькому досвіді, а сам читач му- сить піднести себе до його розуміння [23, т. 10, с. 63]. Численні внутрішні зв'язки «Казки» з літературно-історичним контекстом мають сенс лише тією мірою, якою можуть прояснити її зміст. Тоб- то Штейнер наполягає на необхідності узгоджувати наше розу- міння з намірами самого автора. Він спирається на уявлення про *комунікативну* функцію літератури, тобто про спрямованість думки автора до читача, про авторське сприйняття реальності як такої, що організує і прояснює мислення, а не залишається «річчю в собі».

Штейнер виходить із традиційної для ХІХ ст. герменевтики тексту. Умови формування змісту «Казки» він шукає поза неї са- мої, хоча в досить специфічній галузі – в абстрактному мисленні німецького поета. В цілому, «Казка» для Штейнера – це, сказати б, естетична програма Гете, текст, що дає змогу встановити напрям його філософської думки в цілому. Але якими є механізми *худож- нього* втілення цієї програми, наскільки художній продукт вия- вився ідентичним задуму, якою мірою внутрішні взаємовідносини тексту («інтекстуальність») виявляють себе в процесі формуван- ня змісту і прирощення початкової філософської основи, – ці пи- тання Штейнер залишає осторонь.

Ми бачимо також і цілу низку принципових прорахунків. Спо- чатку наведемо ті роздуми Штейнера загальнішого філософського характеру, які обумовили хід його інтерпретації. На думку філосо- фа, існує два буття: органічне, що розвивається від простішого до складнішого, і духовне – «незалежна від чуттєвого (світу), закорі- нена сама в собі автономна духовність», що не визнає над собою «примату зовнішнього чуттєвого світу явищ». Філософ вважав, що природа виступає не як джерело духовного, а навпаки – «скрізь виявляє себе як одкровення духовного», тобто його продукт. При- рода має не в собі, а «*поряд* з собою і *поза* собою щось духовне». Саме йому завдячує своїм виникненням якийсь «духовний пре- док людини», який у процесі антропогенезу «поєднується з недо- сконалими не-духовними формами», в результаті чого і з'являється власне людина у «чуттєвому образі».

Людина відчуває і мислить відповідно до вказаних особливос- тей її генези, причому вона «може споглядати себе внутрішньо як незалежний від тіла дух у складі суто духовного світу». В акті мислення виникає «видимість», нібито «думки речей містяться

в людині, між тим як вони живуть у речах». Зовнішній, чуттєвий світ речей стосується прихованої «думки речей» так само довільно, як зовнішнє начертання ієрогліфів змісту, який у них ховається.

Зауважимо, що філософ для пояснення людини вдається тут до дуалізму тіла і духа, причому гранично загострює їхню невідповідність одне одному і, здається, вважає їхню «зустріч» цілковито випадковою. Цей розрив має у нього досить різкий, але зовсім не абсурдний характер. Подолати цей розрив між зовнішнім світом і «світом духу» цілком можливо, і для цього «треба було побудувати міст». Сенс «мосту» в тому, щоб повернути зміст «назад речам». Це можливо лише за справжнього переживання [104, с. 8–9].

Як спадкоємця класичного німецького ідеалізму Штейнера хвилює зияння між духом і матерією. Можна сказати, що він намагається побудувати власну «філософію тотожності». Але якщо Шеллінг вважав, що матерія (природа) *потенціально* містить у собі духовне, то Штейнер пише, що «недуховні форми» (= природа) завдячують своїм походженням духовному. Немає тут нічого спільного і з ученням Гегеля про «світовий дух», що також передує матерії; він відчужує себе в образах реального, живого світу і в результаті довгочасного діалектичного «зняття» (= історичного процесу) повертається сам до себе на якісно новому щаблі у вигляді думки, збагаченої досвідом культури. На відміну від обох філософів, Штейнер пропонує зовсім по-іншому повернути природі думку, духовність. Для нього це насамперед індивідуальна природа людини, яку він, слідом за Шиллером і ранніми романтиками, розглядав як розшарпану, розщеплену істоту. «Побудувати міст» і означало відновити її внутрішню цільність. При цьому він усіяко наголошував на приматі духовного в ній на основі якоїсь первісної генетичної основи («духовного прашура людини»), але – з іншого боку! – абсолютизував самоцінність її духовного змісту, який відривав від фізичного.

Світоспоглядання Гете ніколи не мало в собі такого ухилу в бік абсолютно духовного. Навпаки, воно впливало з ідеї рівноваги фізичного і духовного, що взаємно підтримували і збагачували одне одного. Гадаємо, що містицизм Штейнера був також чужий його ставленню до природи. Поет зовсім не ототожнював природу і людину як дві однакові духовні істоти. Людина не тільки відрізнялася від природи, а й навіть перевершувала її, бо мала

розум, основи якого були закладені в природі лише у вигляді *безособистісної* духовності.

Проте ми не можемо заперечувати важливе для власного мислення Штейнера евристичне значення Гете, в якого філософ шукав підтвердження своїх думок. Таким було і його прочитання «Казки». У розділенні якогось «сакрального» простору на дві половини він побачив образ існування людини, що протиприродно розірване на фізичне і духовне. Образ Змії, яка перетворилася на міцний «міст» і поєднала дві половинки людського буття в єдине духовне буття, він сприйняв як «міст» між «зовнішнім чуттєвим світом явищ» і «світом духу». Відштовхуючись від цієї базової парадигми, він наділив персонажів «Казки» певними конкретними значеннями. Але запитаймо, чому Лілія уособлює саме «царство свободи», «царство надчуттєвого, що діє односторонньо», а Змія – «царство чуттєвого, що діє односторонньо»? Як же у такому випадку Змія може уособлювати ще й «душевну силу», що має поєднати ці два царства? Штейнер дає нам зрозуміти, що ця «сила» зародилася в Змії як прагнення подолати чуттєву природу і набути справжнього, духовного образу. Він тлумачить цей образ у дусі палігенесії, відродження до життя в новій якості. Але що саме являє собою ця жертвна «сила» в людині і що з нею відбувається після принесення в жертву – ці питання залишаються в галузі абстрактного розумування. В образах «Казки» важко знайти якесь додаткове їхнє прояснення, оскільки, розглядувана за методом Штейнера, вона не допомагає побачити ці явища у світі *реальної* людини, у світі *моральних* начал. Таке трактування «Казки» не наближає до *живого* людського досвіду, а веде геть від нього у сферу умовляного досвіду і, всупереч початковому наміру філософа, залишається в полі екзегетики.

2.

Продовжимо роздуми Штейнера, щоб наблизити їх до «людського» в дусі веймарських класиків. Адже їхній гуманізм саме й полягав у тому, щоб вносити людське начало в природу, наближати безособистісну духовну природу до реальності людського буття [129, т. 2, с. 307].

Гете і Шиллер розуміли людину як не до кінця узгоджене поєднання «первинного» і «вторинного» в ній, тобто одвічного внутрішнього змісту, що дарований природою, і змісту, набутого через

соціальний досвід. Гете вважав одвічне субстанційно надійнішим порівняно з набутиим. Шиллер, розширюючи зміст одвічного в людині до ідеального («у будь-якій індивідуальній людині [...] живе чиста ідеальна людина»), вважав, що «велике завдання буття полягає у тому, щоб за усіх змін прагнути зберегти цю незмінну єдність» [97, с. 258].

Що ж, на думку Гете, має становити цей одвічний зміст людської індивідуальності, який нерідко затьмарений чи навіть повністю знищений умовами існування? Для «людини самого життя, що визнає лише волю і практику [...] (це) чуття реальності у вчинках, насолода, споглядання» [119, с. 157]. Ми торкаємося тих уявлень поета, що пізніше привернули до нього увагу «філософів життя», зокрема Ф. Ніцше.

Апеляція до одвічного в людині як до високого й чистого ніби у первинному джерелі (але не до темного і хаотичного, як вважати-муть пізніше) призвело до нового розуміння *форми*. При цьому Гете звертається до тлумачення тих самих артефактів, що перебували в центрі уваги класицистичного мистецтва. Його «новий формалізм» був спрямований сутнісно проти прихильників класицизму і зближував його з ранніми романтиками. Сенс цих уявлень можна виразити словами: форма – це зміст. У чому тут суть?

Гете через Шефтсбері [96, с. 62] сприйняв ідеї Плотіна про те, що краса має своїм засновком не тільки пропорції, узгодження ліній, кольору та інших елементів зовнішньої форми, а насамперед *внутрішнє*, душу, *ενδοϋ-ειδος* («внутрішнє-зовнішнє»). Згідно з О. Вальцелем, Гете був переконаний у тому, що «художня свідомість має втілити в реальність щось внутрішнє, притаманне душі, а не просто підкоряється зовнішнім умовам» [150, с. 91–92]. Гете як людині вдалося виробити в собі світовідчуття реального і абстрактного в їхній єдності і повноті. «Моє мислення, – писав він, – не відокремлюється від предметів [...] елементи предметів, споглядання входять в нього і проймаються ним в найінтимніший спосіб [...] Саме моє споглядання є мисленням, а моє мислення – спогляданням» [21, с. 383]*. У цьому напрямку веде він свої естетичні пошуки. Нехай на шляху генія виникають перешкоди «у вигляді недосконалості мови, слабкої зовнішньої техніки тощо, – він володіє найвищою, внутрішньою формою, а від неї зрештою залежить все» [23, т. 10, с. 302].

* Поет узагальнює відгук вченого-антрополога Хр. А. Гейнрота про своє мислення.

Узгодивши зв'язок зовнішньої форми з одвічною сутністю предмета, Гете робить ще один крок – у глибини власного Я. Пошук внутрішнього змісту речі тотожний з пошуком особистістю власного внутрішнього змісту, тобто з актом внутрішнього особистісного *самостворення*. Так замикається естетична триада «форма – зміст – дух» [89, с. 39–42].

Для Гете це було принципово. Художню творчість він розглядав з погляду осягнення внутрішньої сутності світу, яку він поширював і на свою власну, персональну сутність. Краса, схоплена митцем у зовнішньому світі, є істина, яку митець відкрив *про самого себе* і для себе. Тепер можна зрозуміти його слова про те, що поезія – це «не мистецтво», бо в ній все засновується «на природному дарі» і «навік залишається правдивим вираженням схвилюваного, піднесеного духу, без мети і завдань» [119, с. 182]. Гете має на увазі «мету» і «завдання» зовнішні, вузько художні, цехові, бо зміст поезії полягає не у пошуках нових форм і оригінальних ідей, а в самовираженні і в самотворенні, у пошуках поетом своєї власної сутності. Тепер стає зрозумілим і таке висловлювання: «Людина самого життя, що визнає лише волю і практику, позбавлена естетичного чуття, позбавлена смаку» [197, с. 157]. Ці слова свідчать, що поет виступає за органічну творчість, яка не спирається на прийоми, взяті з других рук, а виходить із серця самого творця. Таким, на думку обох веймарських класиків, було мистецтво класичних греків.

Гете невтомно роз'яснював свою думку про зв'язок художнього світу з особистісним світом. «Форми цього світу швидкоплинні, я ж хотів займатися тим, що незмінне» [22, т. XI, с. 409]. Відомі слова поета про те, що він хоче стати «ентелехією» вже за життя і підпорядковує цьому прагненню всі свої життєві заняття (1 вересня 1829 р.) [120, с. 504]. Тому важко погодитися з наведеними вище словами К. О. Конраді, нібито у «Казці» Гете виражав якісь ідеї масонів. Для поета творчість була надто персоналістичним переживанням, щоб він намагався виразити щось таке, що лежить поза сутністю його власного Я.

Проте важливо зазначити, що таке розуміння творчості породжувало певний «конфлікт конвенцій». Поет був близький раннім романтикам, які, охоплені прагненням оновити все мистецтво, мало звертали увагу на питання доступності своєї творчості. Вони «знімали» проблему тим, що звинувачували читачів у естетичному ретроградстві й консервативності.

Гете розумів розрив між власними естетичними намірами і налаштованістю широкого читацького загалу на певні шаблони сприйняття. Неодноразово він заявляв про те, що готовий відкритися «тільки мудрому, бо юрба тільки глумиться» («Блаженне томління»). При цьому (а, може, й внаслідок цього) Гете був схильний до певного художнього дуалізму, про що свідчать зокрема його слова про «Чарівну флейту» Моцарта: «Якщо глядацька маса знайде задоволення в тому, що їй показують, то втаємничений (Eingeweihte) насолодиться вищим змістом» (25 січня 1827 р.) [120, с. 273]. В роки написання «Західно-східного дивана» він висловився в тому самому дусі в бесіді з Г. Ф. Крейцером: «Довірливий (der Gläubige) задовольниться прямим сенсом, для знавця ж вищий смисл міститься в таємних символах (Weihen)» [143, с. 84]. Про свій «Фауст» він також писав, що «марні всі спроби розглянути його з точки зору здорового глузду (Verstand)» з огляду на його «неспівмірність» з ним (3 січня 1830 р.) [120, с. 515].

У цьому ряду і варто розглядати, очевидно, просто іронічну реакцію поета на спроби сучасників розгадати зміст «Казки». Скоріше за все, і тут ішлося про «дві мови» – для «довірливого» і для «знавця». Отже, навряд чи існують підстави розглядати (слідом за К. О. Конраді) мову «Казки» як «масонську». Творець нової естетики, котрий присвятив її викладенню сотні сторінок, не міг задовольнитися застосуванням масонської символіки, яка б звела нанівець усю його власну естетику!

Логіка творчого розвитку вела поета від «загальнодоступності» до поетичного «трансценденталізму», що найяскравіше виявився в «Західно-східному дивані», в «Роках мандрів Вільгельма Мейстера» і в остаточному варіанті «Фауста», а також у «Казці». Суть цієї естетики могли б виразити слова самого поета з його «Вступу до “Пропілей”» (1798): митець, «змагаючись з природою, творить щось духовно органічне і надає своєму творові такий зміст і таку форму, щоб вона здавалася водночас природною і надприродною» [23, т. 10, с. 35]. В іншому місці він повторює цю думку: досконалий твір мистецтва «гармоніює з найкращими сторонами наших природних даних, тому що воно є надприродним, але не поза природою» (übernatürlich, aber nicht außernatürlich) [23, т. 10, с. 62].

3.

Як же розумів Гете «надприродне»? Який зв'язок існував між ним і казково-фантастичним? На думку поета, справжній мистецький твір не примножує природу ще одним її екземпляром. І впливає він на наше естетичне почуття тому, що «гармоніює з самим собою», а не «з якимось іншим продуктом природи». Правдивість цього, сказати б, «маленького світу» визначають не закони емпіричної природи, а план, що живе в душі митця: «вищість художнього відбору, духовна цінність синтезованого» і внутрішня «завершеність». Так утворюється «надземність» (*das Überirdische*) твору, оцінювати яку слід за її власними законами, сприймати – «відповідно до її власних якостей» [23, т. 10, с. 61, 63].

Важливо зауважити, що Гете черпає тут свої аргументи не тільки з філософії Аристотеля, а й у конкретно-художньому плані спирається на досвід жанру опери, яка є для нього найчистішим зразком художнього світу. Ми бачимо, що поет настільки абсолютизує примат внутрішньої волі митця, що готовий перейти межу, яка відокремлює естетику літературного твору від інших видів мистецтва. Він готовий навіть переглянути самий предмет відображення в літературі.

Трансцендентальність Гетевої поетики означає, на нашу думку, чисте інтелектуальне споглядання як предмет відображення, що передбачає створення саморегульованих образів позаемпіричних (тобто позичених з живої реальності) причинно-наслідкових відносин, образів, що «вбудовані» в «хронотоп» як у чисте споглядання у Кантовому розумінні. Виникає аналогія з музикою як з чистою формою саморозгортання і з живописом як з чистим самопредставленням простору, кольору і світла.

Це кидає світло і на Гетеве розуміння *фантастичного*, оскільки необхідна для сприйняття казково-фантастичного точка відраунку «здорового глузду» зміщується у поета в безмежну сферу трансцендентального. Естетика «форми» примирює між собою ідею як «план» цілого і емпіричну реальність як будівельний матеріал для образів. Усередині цієї цільності стирається межа між «умовним» і «реальним».

Незважаючи на зовні доброзичливе ставлення Гете до алегоричних тлумачень своєї «Казки», він усе ж роз'яснив у листі В. фон Гумбольдту, що «Казку» слід розуміти як «символічну, а не алегоричну» [140, с. 98].

Відповідно до поширеної наприкінці XVIII століття термінології, символом називали тотожність загального й окремого, що передбачала тотожність емпіричного (реального) й умовного (фантастичного). І навпаки, в алегорії загальне (поняття) поставало через окреме (явище), а отже тут був відчутнішим поділ на «реальне» і «умовне» [95, с. 109, 110]. Тоді цілком правомірно з нашого боку буде співвіднести зовнішній, поетичний план твору з внутрішніми спогляданнями у вигляді (кантівських) категорій кількості, якості, модальності і відносин. Завдання Гете полягало, як ми розуміємо, в тому, щоб виразити ці споглядання через відчуття об'єму, тяжіння, кольору, руху, що *відносно* незалежні від реальності, але разом з тим «аранжовані» у вигляді життєподібних фігур.

Очевидно, така і була особливість естетичної свідомості поета, коли «саме споглядання є мисленням, а мислення – спогляданням» [21, с. 383], а все разом поставало як шукані єдність і повнота *самовідчуття*. Саме їх поет і прагнув утілити в «Казці».

Варто звернути увагу і на той факт, що після прочитання «Критики чистого розуму» Канта Гете заявляв про необхідність доповнити виведені там три інстанції мислення (чуттєвість, здоровий глузд, розум) четвертою – фантазією (у слововжитку XVIII ст. це слово означало те саме, що уява): «Чуттєвість дає їй (фантазії. – *Б. III.*) чітко окреслені образи; здоровий глузд регулює її продуктивну силу; розум дає їй повну впевненість, що вона не грається з образами мрій, а ґрунтується на ідеях» [45, с. 191]. Як ми бачимо, «гру з образами мрій» поет протиставляє не емпіричній реальності, а «ідеям» (розуму) як вищій реальності! Уява підживлюється не сферою мрій, де емпірична реальність постає у вигляді сплутаних і недостовірних форм, а ідеями, що надають їй чіткості і змістовності. З іншого боку, уява також «не повинна чиплятися за (реальні. – *Б. III.*) предмети і не повинна їх нам нав'язувати; їй слід [...] грати подібно до музики на нас же самих, приводячи в рух наші найпотаємніші почуття» [23, т. 6, с. 192].

Найпридатнішим жанром для всього цього є казка, що має своє особливе право – жити незалежно від відносин емпіричного світу і суджень здорового глузду. «Повітряні образи казки милі нашому серцю, як зовсім особливі істоти, але коли їх поєднують з дійсністю, то це часом породжує чудовисьок, що суперечить розуму і здоровому глузду» [23, т. 6, с. 192]. Таке розуміння зближує Гете

з Новалісом, який вважав, що «всі казки є снами про той рідний світ, що є скрізь і ніде» [45, с. 106]. Проте, на нашу думку, Ф. Гундольф різко знецінює цей «оніричний» елемент в «Казці», коли стверджує, що «реальний матеріал (тут) використовується з довільністю, притаманною сновидінню, де є зміст, але не буває логічного смислу» [123, с. 491].

За словами Гете, символ – це «втілене в одній миті одкровення незбагненного» [122, с. 194]. Тому розкрити символічний зміст «Казки» означало б встановити зв'язок її образів з трансцендентальним світом «над-вербальних» уявлень, що захопили душу поета.

4.

Тепер спробуємо ще раз розповісти сюжет «Казки», враховуючи особливості її «трансцендентальної» поетики, де навмисно стерта межа між реальним і уявним. Перед нами постає якесь зачароване царство, в центрі якого розташовується сад принцеси, відділений річкою від решти світу. Завдання сюжету полягає у тому, щоб «розчаклувати» царство і зробити переправу через річку вільною для всіх.

Вводячи нас у події своєї казки, Гете, сказати б, демонстративно пориває з можливими судженнями й оцінками «здорового глузду». Уява починає власну, самостійну гру. Зокрема, для читача залишаються невідомими причини таємничого закляття, що накладено на царство, на сад і на саму принцесу, яка єдиним своїм дотиком проти власної волі перетворює на неживі предмети дологих для неї людей і істот. А це не дає змоги читачеві оцінити первісну психологічну і моральну диспозицію персонажів, участь їхньої вільної волі й міру відповідальності за те, що відбувається. Тут ніхто також не здійснює ніяких подвигів і немає ніякого героя-визволителя. Юнак дивовижної зовнішності (в панцирі і мантиї на плечах, але босоніж) закоханий у Лілію, але принцеса, боючись нашкодити йому, тримає його на віддалі і цим самим піддає його почуття важкому випробуванню; і все ж він постраждав від її не-свідомих чар. Усупереч законам лицарської оповіді, він виступає лише як пасивна жертва і до самого кінця «Казки» не претендує на роль активної фігури, і героя поготів. І лише тільки провозвісником майбутнього, але також не героєм-визволителем у тісному сенсі, є у творі Старець з лампадою.

Усі персонажі не діють, а чекають, коли справдяться якісь таємничі пророцтва. Звільнення від чар залежить від збігу низки обставин, проте автор не розкриває їхній зміст та їхній сутнісний зв'язок між собою; іншими словами, вони представлені як *знаки*. Належні обставини мають просто збігтися у часі.

Отже, зміст «Казки» зводиться до очікування якоїсь чудесної події, яка принесе всім звільнення. Час наповнений не подіями і вчинками, а окремими діями, що виведені зовні як цілком випадкові; це *час у його чистій тривалості*.

Простір також не впливає на те, що відбувається, і не містить у собі його передумов. Він заповнений окремими об'єктами, що включені у випадкові події і мають цінність лише як автономні компоненти якогось ланцюжка послідовності; отже, це *простір у його чистій протяжності*. Події розгортаються винятково на очах у читача, як у театрі німих тіней, але у супроводі нечутної музики. Відповідно оповідь рухається тільки *вперед* і позбавлена будь-яких ретроспекцій.

Відсутність (або прихованість?) строгих причинно-наслідкових підпорядкувань надає всьому відтінку *випадковості*. Перед нами лише ланцюжок послідовностей, але не наслідків, оскільки ця остання має бути пов'язаною з необхідністю, яка стає реальністю. Причина ж проявляє себе у творі як чисте передумання, результатом якого стає послідування. Чому потрібна саме така послідовність саме таких явищ, нам не роз'яснюють і ми ніколи про це не дізнаємося.

Ніхто з персонажів не може вплинути на жодну складову цього ланцюжка, щоб змінити, прискорити чи уповільнити хід того, що відбувається. Тому ми не можемо виділити серед них нікого, хто б сприяв чи протидіяв подіям, іншими словами – не можемо розбити їх відповідно до топіки казки на «позитивних» і «негативних» персонажів. «Казка» позбавлена внутрішньої конфліктності. Перед нами *чиста послідовність* елементів, що не входять у протистояння або конфлікт між собою.

Ніхто з персонажів не має власного імені, крім принцеси – Лілії.

Сюжет як такий починається в той момент, коли Старець із загадковою лампадою пророкує металевим Королям у підземному Храмі близькість «урочної години». Його слова орієнтують увагу читача на ті деталі у творі, що мають підтвердити це віщування чи наблизити їх здійснення. Тому ми можемо назвати ці слова,

що лунають періодично, «лейтмотивами», користуючись поняттям Р. Вагнера. Вони надають усій дії оповідної ритмічності. А кінець історії настає тоді, коли у часі поєднуються окремі не залежні одна від одної пригоди: гине улюблена канарка Лілії, чорніє і починає всихати рука Старої жінки, домашній Мопс перетворюється на мінерал онікс. Усі три знамення в якийсь таємничий спосіб поєднані з лампадою Старця. Тоді через річку перекидається чарівний міст, а з-під річкових вод на поверхню підноситься Храм зі статуями Королів. При цьому відбувається низка перетворень: гине Змія, що пожертувала для моста своїм тілом; перетворюється на німий істукан загадковий Велетень, про якого ми дізнаємося лише, що його тінь слугувала за переправу; нарешті, хижка Перевізника стає олтарем у Храмі. Троє металевих королів благословляють нового короля – Юнака, а Лілія стає королевою. Міст і «по сьогодні кишить ще людьми, і у всьому світі не знайти іншого храму, який так охоче відвідують» [118]. Ш. Нойгаус вважає, що міст символізує зв'язок між двома соціальними станами – «бюргерством і дворянством» [133, с. 90]. Нехай так, але у світлі подальших наших міркувань щодо поетики твору таке значення, якщо воно й можливе, є лише другорядним, як і думка Конраді про «масонський» підтекст.

У «Казці» діють у чистій часовій тривалості свої закони фізичних тіл, не конфліктуючи при цьому з чистими формами простору. Тут діють навіть не тіла, а матерія, що цілком вільно змінює свої образи і властивості. При цьому Гете навіть не намагається створити ілюзію реальності різних перетворень. У нього, на відміну, наприклад, від «Метаморфоз» Овідія, взагалі немає *поетики* фантастичних перетворень. Здається, поета захоплює саме завдання підшукати найнеймовірніші поєднання і переходи: маленька змія перетворюється на величезний міст; безплотна тінь слугує переправою через річку, а потім своїми величезними кулаками калатає по мосту і змітає все з нього; важке каміння пливе по річці; якісь вогники в образі безплотних духів (Irrlichter) живляться твердим золотом і випльовують його з себе у вигляді монет тощо. Тому важливо звернути увагу на те, що у творі представлені не окремі образи-знаки (символи), на чому наполягають Штейнер, Конраді, Нойгаус, а ціла система «фантастичних» властивостей, що охоплюють *весь* предметний світ. Відбувається, сказати б, повне «відсвіження» не лише мови «традиційної» казки, а й наших

уявлень про властивості та взаємовідносини речей у реальному світі. Гете буде бездоганно струнку систему *чистих логічних зв'язків* у цілком вигаданому світі.

Наведемо приклади подолання «тяжіння». Поглинувши важке золото, Змія відчуває легкість у всьому тілі, а дві фантастичні істоти в образі вогників, що танцюють у повітрі, стримко підносяться угору. Кошик Старої жінки, навантажений «неживою ношею», ширяє у повітрі над головою, а прості овочі раптом стають для неї дуже важкими. Безплотна тінь Велетня виявляється міцною, як тверда матерія. Річка не «терпить» золото, але вимагає «на сплату» городні овочі. Ще вона здатна нести на своїй поверхні «самоцвітне каміння». «Гарна зелена змія» перетворюється на міст з «кварцу і яшми», а пізніше – на другий, з міцними підпорами і «з розкішними колонадами, зручними для пішоходів». Статуя четвертого короля, позбувшись усього золота в собі, «осідає як безформна маса». Підземний храм, «погойдуючись, як корабель», повільно рухається крізь воду угору.

Далі, це світіння золота як демонстрація найтонкішої матерії. Лампада Старця-віщуна «урочої години» здатна не лише освітлювати, а й створювати позолоту «з нічого». Блукаючі вогні жадібно злизують зі стін будинку всю позолоту, яка, щоправда, потім відновлюється від світла Лампади. Після переправи на протилежний берег річки вони розраховуються з Перевізником монетами, котрі той скидає в яму на березі. Змія, поглинувши це золото, починає осявати все навкруги «чарівливим світлом», так що «листи здавалися смарагдами, а квіти гарно світилися». Ця Змія перетворюється на Міст через Річку у вигляді «осяйної арки», «приготувавши всім сяючу дорогу в ночі». Після того, як вона виконала роль «медіатора», її тіло «розпалося на тисячу блискучих камінців», «тільки розкішне коло самоцвітних каменів сяяло на траві». Наприкінці твору Вогники зринають у ранкове небо і обсіпають людей золотом, яке «жадібно до золота юрба» кидається підбирати.

У «Казці» світяться також інші предмети, наприклад, кошик, що сам ширяє у повітрі, домашній Мопс, що «проковтнув кілька червонців», але, на відміну від Змії, тут же вмер і за допомогою чарівної лампади Старця був перетворений на онікс «з чудовими переливами чорного з коричневим». На ранок вирішальних метаморфоз Яструб, що супроводжував Юнака під час його поневірян, бере на прохання Старця «дзеркало» і, зринувши в небо,

будить людей «віддзеркаленими з небес сяючими променями». А трохи пізніше спрямовує такий самий віддзеркалений небесний промінь на короля і королеву, які «з'явилися під похмурим склепінням храму, осяяні небесним світлом, і народ прихилив перед ними коліна». Гете, переносючи значну частину дії у нічний час, а також у ранкові й вечірні години, захоплено грається світловими ефектами. А блиск металевих королів у тьмяному освітленні зачарованого храму викликає просто містичне враження!

До світлового «аранжування» дії ми можемо також додати і аранжування за принципом руху – те, що в музиці відоме як «жанровість». Гете чутливий щодо темпів руху, які наповнюють його твір, сказати б, нечутною музикою і надають йому змінного ритму. Тут головний його прийом – контраст. «Казка» починається із *пожвавленого* «скерцо» Вогників, що невгамовно ширяють у повітрі, викликаючи асоціації з бешкетливими духами із Шекспірового «Сну літньої ночі». За контрастом ця *пожвавленість* переходить в *урочисту* статуарність усередині зачарованого храму. А на зміну їй з'являється дещо *буфонна* сцена в будинку Старої жінки з її недоладною розповіддю про залицання нежданих гостей – Вогників. Далі йде неспішне *andante* всіх дійових осіб до берега Річки у супроводі ширяючого кошика, в якому лежить бездиханне тіло Юнака. Після цього – витримана в душі *ліричної* меланхолії сцена в саду Лілії, що продовжується співом під акомпанемент арфи. Лише поява Старої жінки з почорнілою рукою знов привносить настрій *комічного пожвавлення*. Сцена в Храмі нагадує музичне вирішення сцени в храмі Зарастро з «Чарівної флейти» (Гете дуже любив цю оперу Моцарта і навіть написав продовження лібрето). Цілком *містичне* враження викликає опис повільного руху Храму крізь товщу річкової води до її поверхні, коли струмені пробиваються крізь тріщини у склепінні, і за цим потривожена хатина Перевізника валиться крізь проломлений верх додола і перетворюється на металевий оltар. Закінчується «Казка» *масовою* сценою бурхливої *радості*.

Нарешті, ще одна прикметна особливість – це мовчання, нібито розлите по всій «Казці», яка закінчується саме тоді, коли мовчання порушується. Не лише персонажі «небагатослівні», про що справедливо пише К. О. Конрад; весь твір напрочуд «пантомімічний», що дійсно нагадує «хронотоп» німого сновидіння, але вказує також на «музичність» і навіть на певну «вертепність» стилю.

Але це далеско від загадковості внутрішнього світу героїв М. Метерлінка, що схилявся перед «Казкою», бо тут немає *характерів*. Ця загадковість викликана загальною настановою поета на «генералізуючий» загальний зміст, його граничну символічність. Таким «символічним» буває задум живописного твору – утвердити тожність форми, об'єму, кольору, світла і тим самим привести до торжества загального гармонічного елементу. Таким символічним є зміст масштабного музичного твору, що виражається у прагненні утвердити основну тональність після того, як вона пройде через випробування іншими тональностями і – через саморозвиток, саморух, через становлення образів – також утвердити ідею загальної гармонії. У творі Гете панує не драматизм (і в цьому ще одна відмінність від Метерлінка), а *театральність*, яка виражається в особливій увазі до контрастів, світло-кольорових ефектів, до різноманітних темпів руху, взагалі до предметного світу, що наділений найнесподіванішими рисами і властивостями, які не узгоджуються з емпіричним досвідом людини. У цьому вигаданому світі нічого не конфліктує між собою і все налаштовано на одну хвилю: на закономірність взаємного підпорядкування і взаємодоповнення через примирення. По суті, це спроба, споріднена з музичним або з живописним твором: *створити* прекрасне, а не знайти його в оточенні. Гете наполегливо прагне розширити уявлення Канта про можливості нашої свідомості. Він вводить у неї фантастичне, відповідно до свого зауваження до Канта, і демонструє на практиці, що краса може бути *самостійним* доменом свідомості, що не підпорядкована реальності, а вільно використовує її форми для свого становлення. А через прекрасне стверджує свою неповторну *індивідуальність* її творець.

2010 р.

ОБРАЗ ДИТИНСТВА В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ Й. В. ГЕТЕ «ПОЕЗІЯ І ПРАВДА»



втобіографічний шедевр Й. В. Гете з часу його опублікування досліджували багато разів і з різних точок зору. В ньому знаходять не лише цінні відомості про життя самого поета чи інформацію про важливі події історії, політики й культури його доби. Ця праця є також підґрунтям для дослідження однієї з найважливіших ідей усього Нового часу, ідеї, яка наприкінці часу Модерн почала потребувати настійливого захисту, – ідеї *історизму*. Саме так використовує книжку Гете Фрідріх Майнеке для свого фундаментального дослідження «Походження історизму» (1936). Запропонована стаття є діалогом з цим мислителем, і окремі її положення виникли як перехресна рефлексія сумлінного читача двох праць: поетичної та історіософської. Другим стимулом стала праця Г.-Г. Гадамера «Істина і метод», без методологічної опори на яку не могло б з'явитися багато сторінок попередніх робіт про Гете автора цієї статті, зокрема його дослідження про «Фауста» (див. [81]).

* * *

XVIII століття збагатило європейську літературу біографією дитинства. Сентименталізм розробив художній образ дитини. Засновниками нової парадигми визнано Лоренса Стерна з його «Життям і заувагами Трістрама Шенді» і крокуючого йому вслід Жан-Жака Руссо з його «Сповіддю». В них пролунала новаторська думка, що переживання дитини можуть бути не тільки цікавими з психологічного погляду, а й повчальними в тому сенсі, як вони кидають світло на життя дорослої людини та на весь світ дорослих. Образ дитинства у Стерна постає як естетична гра, де гравець – уже дорослий автобіограф, а змістом гри є мозаїчна за формою репрезентація крізь призму раннього дитинства власного дорослого життя, у тому числі активна рефлексія про нього. Незважаючи на ігрову атмосферу, Стерн порушив цілком серйозне завдання: розкрити всі ті обставини раннього дитинства, що вплинули на формування життя дорослого героя. Це було друге, епохальне, після «Сповіді» Августина, відкриття історизму власного життя, або парадигми *онтогенези*.

Проте відкриття історизму дитинства відбулося в англійському сентименталізмі, строго кажучи, дещо раніше, – а саме в романі Генрі Філдінга «Історія знайди Тома Джонса» (1747), де дитинство головних героїв (Тома, Блайфіла, Софі) плавно перетікає у пору їхнього дорослого життя, а причинно-наслідкові зв'язки між дитинством та порою змужніння акцентуються системно, онтологічно наочно та рефлексивно виразно. Ж.-Ж. Руссо взявся до написання своєї «Сповіді» вже збагачений досвідом онтологічного історизму Філдінга та психологічної рефлексії Стерна. Це проявилось у Руссо в тому, що він чітко позначив естетичну та етичну диспозицію не просто власного дитинства, а будь-якого дитинства, дитячих років узагалі, як *шлях від природи до цивілізації*. Змужніння постає як шлях вимушеної чи навмисної трансформації всього того в людині, що первісно було пов'язане з природою, з її «природним станом», як шлях долучення до цивілізованих норм поведінки. Питання, що турбувало Руссо, полягало у тому, наскільки природа має право претендувати на свою нішу в цивілізованому онтогенезі людини, і наскільки саме їй, тобто природним задаткам, завдячує особистість своєю цивілізованістю.

Тема дитинства відображала в собі всі парадигмальні поняття доби Просвітництва: першообраз, розвиток від простого до складного, елемент і система, цільність, «полярність» і «зростання» («потенціювання»), історизм, гуманість і терпимість, природа і цивілізація. Своє закономірне місце в цьому ряду посідає «Поезія і правда» Й. В. Гете.

Автобіографія Гете має свою розлогу історію, зокрема естетичну. В добу штюрмерства поет виявив схильність розкривати індивідуальну історію особистості, простежуючи найдрібніші онтологічні зрушення в її біографії. Такою стала історія молодого Вертера. Ця його прискіпливість до хронологічної мікротектоніки ввела в оману герцога Карла Августа, який доручив Гете написати біографію герцога Веймарського Бернгарда, героя Тридцятилітньої війни*. Проте стратегія мікрохронології, успішно втілена в романі про Вертера, цього разу себе не виправдала. Гете ніяк не міг знайти точку перспективи, котра мусила вийти за межі не лише особистості автора, а й самої Веймарської історії і лежати десь у найвищих

* Герцогу був відомий також відгук Гете (1775) на «Фізіогномічні думки» Й. К. Лафатера, де розглядалися такі особи, як Сціпіон, Тіт, Тіберій, Брут, Цезар. Див.: [56, с. 354].

сферах загальної європейської історії XVII ст. Це були труднощі методологічного характеру. Загальновідомо, що індивідуальний розвиток поста виявляв себе у настійливих пошуках всеоб'ємного начала, певного базового принципу, котрий вмщував би в себе окреме, одиничне, ба більше, – такого, щоб одиничне розкривало у собі загальне, а окреме вмщувало б у потенції ціле. Без цього принципу біографія розсипалася на окремі факти, нехай цікаві самі по собі, але маловартісні у світлі загальної картини.

Перелом трапився наприкінці 1780-х років, під час подорожі до Італії. Там, споглядаючи пам'ятки античної давнини, поет і створив свою нову методологію. Він відкрив певний «впорядковувачий принцип, що не применшував багатства (життя. – Б. Ш.), але й не чинив насильства над ним» [56, с. 354]. Зокрема, вивчаючи рослини, поет дійшов до відкриття певного «праобразу», або прототипу (Urphänomen), який, у тісній взаємодії з навколишнім світом, переживає *метаморфозу* і далі розвивається у всьому багатстві різноманітних і неповторних форм. Саме цей принцип він переніс на розуміння онтогенези людини. У ненадрукованій передмові до «Поезії і правди» поет свідчив, що свідомо прагнув описувати своє дитинство «за тими самими законами, котрим нас вчить метаморфоза рослин»*. Як впливає з «Подорожі в Італію», твору, що його поет розглядав як продовження своєї автобіографії, саме відкриття найвищого принципу природи допомогло йому у власній історії життя «у вдаваній плутанині [...] зіставити й упорядкувати сотні спостережень», чого не вдалося Руссо, який «втратив рівновагу» [22, с. 228]. Так об'єднувалися об'єктивність початкового природного стану, різноманітність кожного прояву життя і «загальний» принцип метаморфози. Між цими трьома елементами існувала рівновага.

У загальному вигляді знайдений принцип було апробовано у біографічному нарисі «Вінкельман і його час» (1805), де Гете пов'язує життя вченого з духом епохи як цілим. У біографічному етюді про Філіппо Нері (1810) поет уже не обмежується передачею самого духу часу (Контрреформації), а прагне передати все індивідуально-неповторне, тобто незвичайне, екстраординарне, дивовижне в житті свого героя-ченця. Він дублює своє методологічне спостереження у крихітному дописі про Лоренса Стерна (1827), де від-

* Ф. Майнеке пише, що вивчення «Життєпису» Б. Челліні спонукає поста «порушувати питання про первісні форми і метаморфози» [56, с. 403].

мічає як головну рису характерів у цього автора «своєрідність» (Eigenheiten), що «зрештою створює індивідуальність», при цьому «загальне постає як одиничне» («Sie sind das, was das Individuum constituiert; das Allgemeine wird dadurch specificiert»). Щоб краще усвідомити, як цей принцип виявляється в літературі, він перекладає і коментує життєпис Бенвенутто Челліні (1795–1798), далі – видає із власними коментарями і у власній обробці під назвою «Німецький Жіль Блаз» (1822) історію службовця Веймарської бібліотеки Йоганна Кристофа Закса. Тут поєднувалися дух епохи й індивідуальна неповторність, ба навіть дивакуватість характеру, який переживає метаморфозу.

Важливо порушити питання про типологію жанру автобіографії у Гете. В «Поезії і правді» ми читаємо: «У ті часи не існувало ще бібліотеки для дітей. Адаже й дорослим тоді був притаманний дитячий стрій думок, і вони вважали за благо просто передавати нащадкам збережені знання» (1 кн.). Гете сприйняв свої власні слова як максимум і так нічого й не написав спеціально для дітей. Образи дітей трапляються вкрай рідко в його творах. Рішуче не можемо ми говорити про «дитячий стрій думок», притаманний Гете, так само як і сприйняти повністю слова Ф. Шиллера про «наївність» у його творчості. Про це свідчить насамперед його автобіографія. Авторська позиція спостереження лежить поза межами його дитинства, в його сучасному стані. Але це не іронія обізнаного у всіх подіях оповідача Г. Філдінга, не комічна гра толерантного спостерігача людських вад Л. Стерна, ми не бачимо тут сповідального тону чи сентиментальних ноток інтимності, притаманних Ж.-Ж. Руссо. Нагадаймо епізод, коли мати знаходить на горіщі батьківського будинку колиску, де вона колись колихала крихітку Вольфганга, і як Гете своєю насмішкувато-ущипливою реплікою порушив дороги для жінки спогади (15 кн.). Немає тут психологічної стилізації і під «дитячі переживання». Рядки про «неоглядні ряди смородини» біля батьківського будинку (1 кн.) є одним з небагатьох прикладів дитячого «масштабу» сприйняття. Тут немає самоіронізування або розчуленості чи самозамилування, притаманних біографії дитинства ХІХ ст. (А. Толстой). Перед нами суто *раціоналістична* оповідь, в якій автор знає набагато більше від свого юного героя, він не відтворює свіжу картину власного дитинства як якоесь диво чи таїну, його неповторну атмосферу з незрівнянним ароматом, а веде дитину за своєю думкою збагаченої

життєвим досвідом людини. Він не прагне розкривати цінності дитячого світу, а навпаки, «підлаштовує» дитинство під дорослий ціннісний світ.

Те, що пропонує нам Гете, – це не аутентична копія його дитинства. Наслідуючи власний принцип «потенціювання», він відтворює його на більш високому рівні знання і рефлексії, чим це доступно для розуміння самої дитини. Іншими словами, він відмовляє в авторстві біографії самій дитині. Він акцентує у своєму дитинстві ті риси, які тоді існували тільки у потенції, і *актуалізує* їх. Образ власного дитинства у нього – це минуле, збагачене досвідом зрілих літ.

Проте картина онтогенези в Гете ще складніша. Поет ні на хвилину не забуває, що той малюк – він сам. Його погляд спрямований не так у минуле, що за пройдени роки стало наче чужим для нього, а в глибини власного Я, де ця далека минувшина постає перед ним як постійно присутня сучасність. Це те, що О. Ф. Лосев назвав «самототожною відмінністю» [48, с. 60]. Привертає увагу те, що в автобіографії він практично не користується датами й рідко вказує на свій вік. Єдиний орієнтир у лабіринті життєвих обставин – це їхня послідовність. Ф. Майнеке пише про «позачасове начало, куди був спрямований його погляд» [56, с. 362]. Чи не так писали й античні історики в давнину? Минуле й сучасне поет розглядає як єдність. Він розповідає про своє звільнення від почуття самодостатнього минулого, від «кошмару» минулого як чужого, що вторгається у сьогодення і ніби стримить у ньому. Сталося це під час відвідин давно покинутого патриціанського дому Ямбаха у Кельні. В цю мить до юнака прийшло нове відчуття минулого як невід'ємної частини власної позачасової, а точніше надчасової онтогенези (15 кн.).

Таким чином, у Гете чітко кристалізується тип просвітницької, по суті *модерної* біографії дитинства, на відміну від ренесансної чи барокової. Важливим уявляється тут культурологічний постулат І. Канта, який свідчить, що людина однією стороною свого ества належить природі, а іншою – культурі. В добу Відродження і раннього Бароко розкривається протиставлення «природного» начала в підлітку-пікаро із соціальним оточенням. І хоча «соціум» в результаті «переломлює» дитину і робить її своєю часткою, все ж соціальні мотиви поведінки розкриваються в пікарескному романі як такий собі «інстинкт природи». Дитина поступово переорієнтується на нові – соціальні правила гри, проте ці правила входять

в її єство як новий для неї, але разом з тим *природний* закон. Підліток, що мужніє на наших очах, зберігає тут свої природні здібності, які продовжують слугувати йому за нових соціальних умов.

Що ж до Гете, то в нього історія дитинства постає як складна картина урівноваження двох названих начал, за явної переваги культури. Вихідним матеріалом для такої біографії є уже не дитя природи, а продукт цивілізації у відповідному оточенні. Відсутній момент внутрішнього перелому, немає внутрішнього опору щодо оточення, дитина довірливо тягнеться до всього нового, її духовна сутність, здається, задалегідь має всі необхідні «органи» для сприйняття цивілізації. Таким є просвітницький тип біографії дитинства*.

Загальновідомо, що автобіографія Гете містить багатий фоновий культурологічний матеріал і є важливим документальним свідченням своєї епохи. Проте й барокова біографія може не менше розповісти про свій час. Справа тут у тому, що в Гете культурологічне тло виступає як своєрідний онтогенетичний *канон*. У вигляді канона зібрано факти, які допомагають автобіографу «заднім числом виявити все, що з ранніх проявів віщувало наперед майбутнє дитини» (2 кн.). Тут акцентується не вихідна, а кінечна точка онтогенези, а саме освічена людина XVIII ст. як «виховна модель». Це історія шляху особистості до рівноваги, що написана в ті роки, коли цієї внутрішньої рівноваги вже було досягнуто. Тому нам важко погодитися з думкою Ф. Майнеке, що Гете у своєму дитинстві, нібито, «описує найохочіше і найдокладніше, як наївний (?) історик, все те, що впадало йому в очі, дивувало його, не даючи змоги правильно (?) зрозуміти ні дух епохи, ні його власний вплив на сучасників» [56, с. 402].

Отже, початковий відбір в оточенні того, що могло мати вплив, залежав від батьків, які вважали, що їхній нащадок мав призначення до висококультурного життя. Гете як автобіограф зробив ще ретельніший відбір своїх дитячих вражень з погляду просвітницького виховного «канону». Це й було те оточення, з яким не змагається дитина, а системно засвоює, абсорбує його, що, з погляду автора, саме і є завданням змузніння, формування, освіти**.

* У Г. Філдінга в «Історії знайди Тома Джонса» перемагає природа, але автор-сентименталіст визнає її, слідом за Шпэфтсбері, найважливішою складовою цивілізації.

** Ми спираємося тут на роздуми Г.-Г. Гадамера про сутність понять *Form* – *Formierung* – *Bildung* [11, с. 50–54].

Симптоматично, що роман формування (*Bildungsroman*, «роман виховання»), виник в німецькій літературі. Завдання «виховання» полягає, суголосно з думкою Гегеля, у «піднесенні до загального» [11, с. 53]. В цьому його відмінність від біографії дитинства пізнього модерну («Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена та ін.) і постмодерну.

Що ж являє собою ця цілісність, в яку історик дитинства намагався вписати його? Це переважно «офіційний» світ: держава, культура, релігія. Конкретно це Біблія, давні та нові мови, живопис, зокрема уже з раннього дитинства – італійський, у тому числі недвозначна згадка про працю батька під назвою «*Viaggio in Italia*», читання античних класиків і сучасних письменників, захоплення ляльковим і акторським театром, заняття музикою, споглядання воістину епохальних історичних подій, як Семилітня війна, коронація імператора Священної римської імперії у Франкфурті, рефлексії (скоріше, пізнішого походження) з приводу Лісабонського землетрусу 1755 р., заняття алхімією і пантеїстичне благочестя перед саморобним олтарем, що мало вказувати на майбутній інтерес до спінозизму, перші спроби поетичної творчості, перші порадики і поціновувачі і т. д., і т. п. Не можна сумніватися, що все це об'єктивно було наявним у його реальному дитинстві. Хоча навряд чи саме в такому концентрованому, гранично зібраному воедино вигляді воно впливало на ще не зміцнілу душу дитини, але безперечно мусило охоплювати й інші, «неканонічні» події.

Звичайне дитинство складається з нічого не значущих випадковостей. Психологія дитячого сприйняття в тому й полягає, що дитина не може сама виділити з низки випадковостей життєво визначальні події. Для неї все є випадковим і все має величезну значущість. Створення «канону» – справа вже дорослого біографа. Гете прагнув систематизувати своє дитинство, ввести його в рамки загальнозначущого відповідно до парадигми свого історичного часу.

Автобіографія Гете – це історія духовного гарту особистості, і написана вона, коли той гарт був уже пройдений. До автобіографії Гете пасує одна максима І. Канта, згідно з якою просвітництво (*Aufklärung*, просвіта) – це прощання з неповноліттям, яке, своєю чергою, ще не здатне самостійно користуватися розсудком.

Для просвіти «потрібна лише воля, і причому цілком невинна, а саме – воля у всіх випадках публічно користуватися власним розумом» [33, т. 2, с. 56]. Тому Гете зобразив своє дитинство як «просвіту» (*Aufklärung*), а його головні події пов'язав із процесом наполегливого вироблення головних життєвих принципів. Наприклад, він пише, що «з усією серйозністю, можливою для хлопчика, намагався виховати в собі стоїцизм», хоча насправді поет сформував у собі стоїцизм набагато пізніше, завдяки заняттям філософією Спінози та на основі італійських вражень. Наступні його слова: «Не слід розм'якшуватися [...] а навпаки треба загартовувати себе для того, щоб або переносити неминуче зло, або ж вступати з ним в боротьбу» (2 кн.) – дуже суголосні з однією кантівською педагогічною максимом і навряд чи відображують реальний настрій дитячих років. Ось ці слова Канта: «Дитяче серце слід робити не так м'яким, як, навпаки, бадьорим [...]. [Адже] багато хто виріс жорстокосердним лише тому, що раніше часто прагнув до співстраждання і часто бачив себе ошуканим» [33, т. 1, с. 227].

У дитинстві поет зрозумів, що «все, що трапляється йому на життєвому шляху, відбувається з ним як з кожною людиною, а не як з улюбленцем долі чи з невдахою. Нехай це знання й безсиле перешкодити злу, але воно корисне для нас уже тим, що вчить миритися з обставинами, багато чого терпляче зносити і багато долати» (2 кн.).

Але попри це визнання протягом всієї оповіді її автора не залишає відчуття власної винятковості і навіть обранництва. В цьому відбилися не лише певні риси індивідуальності Гете, а й пережиткові риси штюрмерського біографізму. З одного боку, після подорожі до Італії поет подолав штюрмерську настанову на біографію як на еманацию геніальності, що залежить винятково від природи, від спонукально-творчих імпульсів, що йдуть від неї. Дійсно, Гете зрозумів, що індивід, як пише Ф. Майнеке, «є не лише одкровенням, що вирвалося раптово з глибин природи, а й розвивається у живому товаристві у взаємодії зі своїм оточенням» [56, с. 348]. Проте і в нову епоху вплив штюрмерства простежується досить чітко. Гете розглядає індивіда з точки зору його оригінальності й неповторності, а головне – психологічної самодостатності [85, с. 84], з погляду на те, як віддзеркалюється

в ньому щедрість і навіть хаотичність природи, що відливаються, однак, у форму викінченого цілого.

Не пережитий до кінця «штурмерський комплекс» відчувається, зокрема, у ставленні Гете-мемуариста до самого себе й до своїх родичів. Ми б охарактеризували таке ставлення як егоцентризм. Родичі виступають переважно як одна слабо диференційована маса. Про братів і сестер автор практично нічого не розповідає і навіть не називає їхні імена. Його ж самого від них відрізняло, за його власними словами, «передчасний розвиток, в сенсі пам'яті і метикуватості». Для батька поет завжди знаходить досить стримані барви, зазначаючи, що його власні завдатки уже в дитинстві переважали обдарування батька, що беззастережно той визнавав. Це ставлення, що вирвалося з глибин підсвідомості, віддзеркалилося в образі дитячого жилета Гете «із золотої парчі», але перешитого із «весільного жилета батька» (2 кн.). Приховане в цьому амбівалентному образі невдоволення розкривається в іншому місці, де Гете чітко говорить, що, хоча йому і призначено йти в житті протореним батьковим шляхом, але «комфортніше й далі» (aber bequemer und weiter). Отже, поета не залишало почуття обранництва, а вплив середовища на формування юнака здійснювався начебто за планом, задалегідь наміченим долею.

Важливий матеріал для самооцінки Гете дає «казка для хлопчиків» «Новий Паріс», яку він придумав у дитинстві (2 кн.). За сюжетом маленький герой знаходить у закинутому кам'яному мурі за межею міста маленьку браму незвичайної краси, а коли його впускають усередину, він бачить там сад з чудесами, де йому довелося пройти справжню ініціацію небезпекою і продемонструвати фізичну спритність, кмітливість і сміливість, за що він був винагороджений товариством прекрасних юних дівчат, а старий мудрий воротар визнав його перевагу над собою! Після того, як хлопчик розповів про свою пригоду друзям, вони вирушили на пошуки загадкової брами. Але на жаль, чудесна брама в сад поезії, кохання і суспільного визнання, яка відкрилася тільки для хлопчика Гете, для інших зникла назавжди!

На думку критиків, казку поет написав у зрілому віці спеціально для мемуарів, проте вона відображає загальний намір автора, сказати б, *провіденціально* визначити для свого маленького героя шлях до змушнення і визнання.

Нарешті, гідна уваги ще одна сторона автобіографії – суто поетична. Бувши великим драматургом, Гете не цей раз виступає як великий оповідач, що не показує, а скоріше зображує. Сила твору полягає зовсім не в місцевому колориті – життєвих сценках, соковитій історичній мові, характерах, що розкриваються у живому спілкуванні, в діалогах, – а в описах, пропущених через рефлексію автора. Оповідь нам представлено як *пантоміму*, яку тлумачить сам автор. Символічний для манери мемуариста той епізод, де розповідається про театральну виставу, що її придумав хлопчик Гете, коли, після всіх ретельних приготувань, виявилось, що слова п'єси не написано, і ніхто з акторів не знає, що казати. Все дитинство Гете, виявляється, не має власного мовного дискурсу. Це дискурс дорослості. Воїстину, не можна двічі увійти в одні й ті самі води...

2007 р.

СТИХОТВОРЕНИЕ И. В. ГЁТЕ «БЛАЖЕННОЕ ТОМЛЕНИЕ»

Selige Sehnsucht

Sagt es niemand, nur den Weisen;
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebendige will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Lieblingsnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reisset neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich Schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrant.

Und solange du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Блаженное томление

Скрыть от всех! Подымут травлю!
Только мудрым тайну вверьте:
Всё живое я прославляю,
Что стремятся в пламень смерти.

В смутном сумраке любовном,
В час влечений, в час зачатья,
При свечей сияньи ровном
Стал загадку различать я.

Ты не пленник зла ночного! –
И тебя томит желанье
Вознестись из мрака снова
К свету высшего слиянья,

Дух окрепнет, крылья прянут,
Путь нетруден, недалёк,
И уже огнём притянут,
Ты сгораешь, мотылёк.

И доколь ты не поймёшь:
Смерть для жизни новой, –
Хмурым гостем ты живёшь
На земле суровой.

(Перевод Н. Вильмонта)

* * *

Перед нами одно из прекраснейших стихотворений И. В. Гёте, выражающее, по единодушному признанию учёных, квинтэссенцию сборника «Западно-восточный диван», в состав которого оно входит, – сборника, который есть основание рассматривать как вершину творчества поэта, равноценную лишь другой вершине – «Фаусту» [38, с. 8, 114].

Поэт сам так писал о сверхзадаче, которую он поставил перед собой: «...установить живую связь между Западом и Востоком, прошлым и настоящим, персидским и немецким, заставить встретиться обычаи и образ мыслей обеих сторон» [119, с. 387]. В этих словах речь идёт не о констатации некоей самопроизвольно возникшей общности между европейской и восточной культурами; их следует понимать в плане идей веймарской классики – эстетической системы, предусматривающей возвращение искусства к природным истокам, облагороженным духовными достижениями цивилизации. Для Гёте и ранних романтиков той областью, где встречаются в искусстве природа и культура, был *миф*. Таким путём предполагалось преодолеть односторонность и противостественное обособление искусства от «общенародной основы» (Шеллинг), его установку на гедонизм или буржуазный моральный утилитаризм. Восток выступал тут как своего рода «регулятивный принцип» для истинного искусства, в возрождении которого видели свою общую задачу и веймарские классики, и йенские романтики. Так предполагалось «снять» различие между «прошлым и настоящим», заново сформировать общую – природную, народную – основу для «обычаев и образа мыслей» столь разных культур. И тогда должна была наступить эра «всемирной литературы» (Weltliteratur).

Таким образом, поэтическая книга Гёте отразила очередной этап исторически обусловленного расширения духовного ареала европейской литературы за счёт включения в её корпус новых идей, способствующих её дальнейшему развитию.

1.

Напомним в общих чертах, как шла работа над произведением. Большая часть из двухсот с небольшим стихотворений была написана в 1814–1815 годах. В начале 1816 г. поэт через газету известил читателей о характере и составе будущего «Дивана». В письмах тех лет он объясняет смысл своей работы как поэтическое подражание персидскому поэту Гафизу, хотя из этих же писем видно, что круг чтения поэта включал также стихи Саади, Джами, Руми, Фирдоуси, арабскую книгу Кабус, индийские поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна», турецкий средневековый роман «Вамик и Азра» и др. Сообщается и об увлечении Кальдероном, который, по словам

Гёте, «не скрывал своего арабского образования». Полностью сборник был опубликован в 1819 г.

Само воображаемое путешествие на Восток, иносказательно названное в первом стихотворении «Дивана» «Гиджрой» (Hegire, с прямым намёком на «бегство» восточного пророка Мухаммеда в Медину), было связано с вполне реальным путешествием поэта по городам Рейна, Майна, Неккара в летние месяцы 1814 и 1815 гг.

Гёте сознавал свою поэтическую книгу как новый этап творчества, о чём свидетельствовало как приведение в порядок воспоминаний о «первом бегстве» из Веймара – в Италию («Итальянское путешествие», на основе дневников и писем 1786–1788 гг.), так и подготавливавшаяся в эти же годы собрание сочинений в 20 томах (1815–1819).

Время «Дивана» явилось переломным для Гёте также в ряде других отношений: он переживает увлечение Марианной фон Виллемер (1784–1860), молодой супругой своего давнего знакомого – франкфуртского банкира и просвещённого дилетанта И. Я. фон Виллемера. В июне 1816 г. умирает жена поэта Кристиана.

По мере того, как Гёте углублялся в чтение Гафиза и других восточных поэтов, он открывал в них много родственного для себя, и это вызывало в нём желание вступить в творческое соревнование со своими древними предшественниками. Здесь многое отвечает сознательным эстетическим устремлениям поэта: и влюблённость в мир, и его собственная, прекрасно осознаваемая им художественная продуктивность, и многообразие творческих интересов. Его сердцу мила пестрота поэтической картины в стихах персов, которая идёт как бы рука об руку с бросающимся в глаза «отступлением от правил» западной поэзии: «Когда восточный поэт, чтобы произвести необычное впечатление, рифмует не поддающееся рифмовке, то немец не должен коситься на это...» [119, с. 157].

В настоящее время учёными выяснена творческая история практически каждого стихотворения «Дивана». Наше стихотворение было написано 31 июля 1814 г. В рукописи стоит и указание на вдохновившее поэта стихотворение Шамсэддина Гафиза (1325–1390):

Wie die Kerze brennt die Seele
 Hell an Liebesflammen.
 Und mit reinem Sinne hab ich
 Meinen Leib geopfert.
 Bist du nicht wie Schmetterling
 Aus Begier verbrennest,
 Kannst du nimmer Rettung finden
 Von dem Gram der Liebe...
 Sieh, der Chymiker der Liebe
 Wird den Staub der Körpers,
 Wenn er noch so bleiern wäre,
 Doch in Gold verwandeln.
 O Hafis, kennt wohl der Pöbel
 Großer Perlen Zahlwert?
 Gib die köstlichen Juwelen
 Nur den Eingeweihten.

Как свеча горит душа
 пламенем любви.
 С чистыми помыслами
 я пожертвовал своим телом.
 И покуда, словно малый мотылёк,
 ты не сгоришь в своём порыве,
 не найдёшь ты никогда для себя спасение
 от горестей любви...
 Посмотри: алхимик любви
 И ничтожный прах,
 будь он даже из свинца,
 сможет превратить в золото.
 О Гафиз, разве знает чернь
 истинную цену больших жемчужин?
 Предлагай драгоценности
 только знатокам [119, с. 506–507].

(Подстрочник)

Сама персидская поэзия даёт богатый ряд вариаций основных поэтических мотивов, составивших содержание «Блаженного томления». Так, открывавший наше стихотворение мотив «черни и мудреца» мы находим не только в процитированном выше стихотворении Гафиза, но и в сборнике «Бустан» Мослэддина Саади (1213–1292):

Пусть льётся дождь из глаз твоих
 И в молниях – гроза скорбей,
 Ты пред невеждой промолчи,
 Откройся перед мудрецом [66, с. 162].

В подготовительных рукописях Гёте находится также переписанная из «Бустана» притча о мотыльке, влюблённом в свечу и погибающем в её пламени [66, с. 227–229]. В других стихах «Бустана» она встречается в разных вариациях, например:

Не лучше ль мотыльку в огне сгореть,
 Чем в пустоте и мраке умереть? [66, с. 200]

У Гафиза этот образ – также один из излюбленных:

[...] Так пылай же, ночная свеча, привлекай мотылька!
 Близко утро. И ночь, и сиянь свечей – не навечно [78, с. 81].
 [...] Но света этого лучи – не блеск смеющейся свечи.
 То пламя чистое меня, как мотылька, спалит огнем [78, с. 83].

У него же есть целая газель, построенная на обыгрывании образа свечи («Я так влюблён, что всем влюблённым огонь дарю, как свеча...» [78, с. 133]).

В поэзии Абдурахмана Джамии (1414–1492) этот образ встречается на правах общего места и детальной разработки не получает. Например:

Беззаветности и веры жадно требует любовь,
Для чего бы ей иначе мотылька сжигать в огне? [27, с. 41]

Наконец, также у Саади мы находим мотив, ставший определяющим для последней строфы и для всего стихотворения Гёте. Это мотив смерти и возрождения:

Она добра и благости полна,
Пусть хоть на казнь пошлёт меня она!
Мечта о ней меня в ночи сжигает,
А утром снова к жизни возрождает.
Пусть у её порога я умру,
Но жив, как прежде, встану поутру [66, с. 205–206].

2.

Всё Гётевское стихотворение представляет собой строго логическое развертывание центральной мысли, выраженной в последней строфе:

Stirb und werde!
(В смерти жизнь родится!)

Оно, собственно, и написано как поэтическая аргументация этой философской сентенции, которая могла бы выступить и в самостоятельном виде. Исследователь «Дивана» Л. М. Кессель находит близкую мысль в предсмертном монологе Фауста, который постигает своё высшее человеческое предназначение в момент смерти [38, с. 65, 115]. Общеизвестно, как любил Гёте облачать свои даже случайные мысли и наблюдения в чёткие, чеканные формы. Разве не близки этой поэтически оснащённой и строфически развёрнутой мысли следующие, выраженные «непосредственно»: «Прекраснейшая из метампсихоз – видеть себя вновь проявившимся в другом», «Звуки отмирают, гармония остается»? [23, т. 10, с. 423, 429]. Такой подход во многом перекликается с чисто просветительской эстетикой слова – рациональной и логицирующей. Красота художественного произведения – в его мыслях. Гёте эпохи «Дивана» в немалой степени такой же сын XVIII века, как Свифт, Вольтер, Дидро...

Об этом же свидетельствует и сама манера работы Гёте над всей книгой. Бросается в глаза, что, не раскрывая всех художественных деталей замысла и его интимно-психологической основы, поэт рассказывает в своих письмах об обстоятельствах чисто рациональной, подготовительной, филологической работы по изучению персидских авторов, научных источников, исторических текстов, даже арабской каллиграфии. Перед нами словно работа не поэта, но учёного, отбирающего материал для своего компендиума. Чувство подчинено единому организующему началу – мысли, *ratio*. Во всём – тонкий поэтический расчёт, везде чувствуется линейка и отвес. Поэтом владеет идея совершенной пропорции и тонко имитируемого «поэтического своеволия». Укажем и на рациональную разбивку материала на «книги» («Nameh») уже через год после начала работы, а потом на системное и целенаправленное пополнение намеченных разделов нужным количеством стихотворений. Казалось бы, этот сборник воплотил известное высказывание поэта: «Если бы я не владел собой и дал свободу всем своим наклонностям, я погубил бы себя» [107, с. 276].

Важно отметить, что и сам поэтический стиль всего сборника, и нашего стихотворения в частности, тяготеет к рациональной точности, недвузначности, однозначности понятий. Метафоры носят не отвлечённо-ассоциативный смысл, а связаны с миром конкретных явлений, предметов, ясных зрительно-осознательных впечатлений. Так, опорные слова «Блаженного томления» – существительные, наделённые конкретным смыслом: *der Weise* (мудрец), *die Menge* (чернь), *das Lebendige* (всё живое), *Tod* (смерть), *Kühlung* (свежесть), *der Finsternis* (мрак), *Lieblingsnacht* (ночь любви), *das Licht* (свет), *die Kerze* (свеча), *Begattung* (брак), *geflogen* (лететь), *verbrant* (сгореть)... Все они перенесены сюда из восточных стихов без изменения исходного смысла.

Некоторые стихи «Дивана» Гёте комментирует в специально написанных «Заметках и примечаниях для лучшего понимания “Западно-восточного дивана”», и тогда бросается в глаза, что и стихотворения, и «Заметки...» написаны фактически одним языком строгих и чётко определённых понятий. Например, глава «Древние персы» обнаруживает стилевую и содержательную общность со стихотворением «Завет староперсидской веры». «Заметки...» интересны тем, что в них мы находим уже в строгом научном контексте отдельные метафоры и эпитеты из поэтического текста сборника, что позволяет устранить возможность их произвольного

толкования. Самостоятельность, самодовлеющий смысл слова, эмоционально не зависимый от контекста, – вот особенность поэтического языка «Дивана».

Вместе с тем «Блаженное томление» – не зарифмованный на восточный манер афоризм или моралистический трактат в духе философской поэзии Ф. Шиллера. Оно не может быть поставлено в один ряд с процитированными выше стихами Гафиза, Саади и Джами, которые в известном смысле дублируют друг друга. А «просветительский» рационализм соседствует здесь с совершенно новыми поэтическими принципами.

У Гёте присутствует нечто, что делает эстетически самоценным само поэтическое развёртывание мысли и формы. Мы находим здесь прихотливое чередование субъективного и объективного планов высказывания, что нашло отражение и в местоименных связях – «Я», «Ты» и прочитываемом «Оно». В первой строфе доминирует авторское «Я»: обращаясь к читателю, поэт обещает повесть открывшуюся ему истину. Однако в следующих строфах эта истина предстает как опыт переживания самого читателя, где фигурирует соответственно местоимение «Ты». «Я» модулирует в «Ты». И вот в 4-й строфе поэт вводит притчу о бабочке, влюблённой в свечу и сгорающей в её пламени. Таким образом, субъективное начало (личный опыт автора – читателя, «Я» – «Ты») еще раз модулирует в объективный план, то самое подразумеваемое «Оно». Отдельное, преходящее, индивидуальное, субъективное оказывается изначально интегрированным во всеобщее, закономерное, извечное, объективное.

В «Диване» мы найдём немало случаев подобной эстетической игры. Таково стихотворение «Феномен», где чередование «Я» и «Ты» подчёркивает тождественность объекта и субъекта высказывания. Ведь, обращаясь к некоему «старцу», Гёте ведёт разговор с самим собой:

Im Nebel gleichen Kreis
 Seh ich gezogen,
 Zwar ist der Bogen weiß,
 Doch Himmelsbogen.
 So sollst du, muntre Greis,
 Dich nicht betrüben.
 Sind gleich die Haare weiß,
 So wirst du lieben.

Дугу иную вдруг
 Я вижу ясно.
 Пусть бел тот новый круг,
 Но он – небесный!
 Так не страшись тщеты,
 О, старец смелый.
 Знаю, полюбишь ты,
 Хоть кудри белы.

(Перевод Н. Вильмонта,
 с изменениями)

Такая сложная комбинация объективного и субъективного планов не свойственна в целом поэтической традиции XVIII в. и потому указывает на существенное отклонение Гёте-поэта от неё. Вся просветительская литература принципиально монологична, если под этим понимать стремление не смешивать высказываемые точки зрения и чётко различать субъект высказывания. Здесь психологически однородный портрет лирического героя расщепляется на субъекта высказывания (1), на участника описываемых событий (2) и ещё сверх того обнаруживает черты скрывающегося за его личиной настоящего автора (3). Перед нами монолог, включающий как лирическую медитацию, так и событийно-повествовательный элемент, присущий притче, причём, представленный не в виде исчерпывающе полного рассказа, а лишь в виде мифологической аллюзии. Наконец, это наличие морально-философской сентенции в последней строфе, которая является, как было сказано, фокусом всего стихотворения.

Просветительский рационализм формы высказывания и созвучный ему внешне рационализм восточной поэзии, столь мало отводящий места эстетической воле самого поэта, уступают тут место новому поэтическому опыту, в котором чувствуется влияние раннего немецкого романтизма. Вместо полного авторского самоотождествления с текстом мы находим «отчуждение» автора от содержания и от формы своего произведения. Слово и логика уже не растворяют в себе без остатка авторское начало.

К особенностям «импровизационности», также разрушающей строгую рационалистическую матрицу, отнесём также использование трёх вариантов хореического размера. Как видим, здесь действительно многое не укладывается в строгие рамки просветительской поэтики. Именно вышеназванные особенности сближают это стихотворение с восточной поэзией, а внешняя формальная манера – размер, характер строфики и рифмовки, – остаётся традиционно европейской.

3.

Но что именно делает стихи «Дивана» похожими на восточные? В первую очередь, это характеризующиеся известной «нормативностью» словарь и особенности словоупотребления, афористичность и дидактичность, декламационный пафос, устойчивые поэтические формулы. В этом можно усмотреть черты рационализма,

сближающие восточную поэтику и просветительскую XVIII века. Восточному стилю, при всей его эмоциональной яркости и пафосности, присуща некоторая «обезличенность», когда авторское начало подчиняется требованиям традиции и может проявлять себя только в вариациях, если они не затрагивают самой сущности поэтической формулы. Уже короткий ряд приведённых выше цитат из Саади, Гафиза и Джами показывает, насколько «трафаретен» был образ бабочки и свечи, а также образ соловья, влюблённого в розу, и др. Гёте отмечал даже некоторую монотонность, возникающую в поэзии персов из-за постоянного вариирования одних и тех же образов, но объяснял её тем, что для персов это является чем-то вроде той же общераспространённой мифологии, что и «Аполлон и Дафна» для европейца [119, с. 159].

Гегель, в суждениях которого на страницах «Лекций по эстетике» мы чувствуем следы чтения «Западно-восточного дивана», выявил специфический характер восточного поэтического рационализма, в основе которого лежат «несвязанное с рефлексией вживание» в реальность, «освобождение субъекта от себя, от всякой обособленности и единичности»; её «внутреннее начало [...] легко теряется в беспредельности» (эффект импровизационности и вариационности!). Отмечал он и такую черту, как «характер одушевления, свойственного гимнам» [15, т. XIV, с. 321–322].

Проникновение в специфику восточного поэтического мировосприятия было подготовлено и обусловлено своеобразием собственного Гётевского поэтического мира. Более того, Гёте прочитал персидскую поэзию глазами европейца, овладевшего всей многовековой культурной традицией, и создал определённый образ Востока, который в сложном синтезе и взаимодополнении с романтическим образом Востока утвердился в культурном сознании европейца Нового времени, хотя и не обязательно совпадал с самой культурно-исторической реальностью Востока. Усилиями Гёте, ранних немецких и более поздних европейских романтиков Восток был представлен как жизнь, не отягощённая пороками рационалистической цивилизации. В ней сохранился тип «естественного» человека, наделённого всей полнотой реального и духовного бытия как бы в соответствии с замыслом самой природы. Это была утопия по образцу той, которая возвеличивала и облагораживала античную культуру. Истоки такой культуры Гёте и романтики видели в самой *природе* – феноменально богатой, разно-

образной и щедрой, изначально одухотворённой, воплощающей принцип вечной плодovitости и бесконечного развития.

«Плодовитость и разносторонность персидских поэтов коренится в необозримой широте внешнего мира и в его бесконечном богатстве», – пишет поэт [119, с. 156]. Захватывающую *пестроту* мира у персов он сближает со стилем лучших нидерландских художников [119, с. 157–159]. А бьющее через край поэтическое изобилие и разнообразие сравнивает одновременно с восточным базаром, и... с европейской мессой (имея в виду, очевидно, барочную мессу с её яркими оркестровыми красками, контрастными тембрами певческих голосов, сочетанием хоровых и сольных партий, праздничным концертным колоритом).

С восточными поэтами сближала Гёте свойственная ему манера излагать мысль не отвлеченно, а посредством наглядного, чувственно-конкретного, пластически завершенного образа. В «Блаженном томлении» эта манера проявилась в *притчевости*, что позволило поэту сократить словесно-поэтическое пространство и динамично перейти к краткому морально-философскому обобщению. При этом укажем на то, что притчевость свойственна также европейской литературе: притча о трёх перстнях в «Декамероне» (I, 3), «Сказка бочки» Свифта, а в немецкой литературе – отличающиеся яркой сентенционностью «Басни» и драма «Натан Мудрый» Лессинга.

Через призму античной и европейской поэзии воспринял Гёте и *риторичность* восточной поэзии, выражающуюся в употреблении постоянного ряда излюбленных тем и образов, а также – в творении поэтической биографии, отличной от реальной биографии поэта. Таковы главные персонажи сборника – влюбленные Хатем и Сулейка, которые, по «эзотерическому» замыслу поэта, должны были отождествляться с самим Гёте и Марианной фон Виллемер. Свою любовную биографию творили в стихах Овидий, Данте, Петрарка, Боккаччо, Ронсар, Шекспир...

Сам Гёте отдавал себе отчёт в творимом им поэтическом «маскараде», не налагающим на него как реального человека никаких обязательств. «Поэт не обязательно должен думать или совершать то, что он высказывает (в стихах), особенно если в преклонном возрасте попадает в странную ситуацию, демонстрируя риторическое перевоплощение и представляя то, что особенно любят его современники» [119, с. 153].

Если в «Римских элегиях» (1786–1788) психологическая рефлексия и живые впечатления любви, изобличающие личность XVIII в., вступают в заметное противоречие с античной риторикой, в словесные формы которой они облечены, то в «Диване» риторический синтез более полный и естественный. История любви бабочки к пламени свечи, которую Гёте «примеряет» то к себе, то к читателю, – характерный образец такой риторики, лишённой детальной психологической разработки и тяготеющей непосредственно к морально-философской сентенционности.

Гёте увлекла также задача воссоздания в сборнике свойственно-го восточной поэзии сложного сочетания интеллектуальной зашифрованности для «посвящённых» и формальной, эмоционально-образной доступности для «обычного» читателя, т. е. сочетания эзотерического и экзотерического начал. Г. Ф. Кройцер так записывает слова поэта: «Пастве достаточно прямого смысла слов, для посвящённых высший смысл скрыт в тайных символах [...] Я делаю вывод, что было бы лучше написать нечто совершенно непонятное, чтобы лишь друзья и близкие могли с полным основанием наделить (написанное) истинным смыслом» [119, с. 402]. Однако установка на одновременное присутствие «профанного» и «высокого» начал отражала собственные, самостоятельно осуществлявшиеся эстетические устремления поэта. Напомним, что о сочетании в поэзии явного (для «толпы») и скрытого (для знатоков) смыслов размышляет Гёте устами своих персонажей в «Театральном вступлении» к «Фаусту».

4.

Вступив в поэтическое состязание с восточными поэтами, Гёте не мог не отразить в «Диване» и такой важной особенности восточной поэзии, как *мистицизм*. Идеи восточного мистицизма – суфизма – Гёте воспринял из книги Йозефа фон Гаммера, немецкого переводчика стихов Гафиза. Образ любви бабочки к пламени свечи как раз и относится к распространённым в суфизме образам, выражающим достижение высшего чувственного наслаждения и высшей радости познания ценой отказа от своей индивидуальности. В этом образе Гёте усмотрел близкую ему идею всепоглощающего бытия, того безотчётного влечения к жизни, которое не уничтожает, а возвышает личность, освобождая её от всего отдельного, случайного, наносного, искусственного, всего того, что не соответствует её «прафеноменальности» (Urphänomen). Мисти-

цизм, в понимании Гёте и ранних романтиков, представлял собой путь личности к обретению собственной целостности, минуя рефлексию и рационалистический анализ. Он требовал от личности волевого напряжения всех внутренних сил.

Всё наше стихотворение построено по принципу своеобразной иерархической стадильности в соответствии с учением суфистов. После короткого вступления, из которого становится ясно, что речь пойдёт о «скрытой», т. е. суфистической мудрости, поэт начинает с природы как первой, обыденной, ступени познания истины («шариат») («In der Lieblingsnächte Kühlung...» – «В свежести ночей любовных...»). Затем личность охвачена «странным чувством», неудержимым стремлением к переживанию высшего порядка, к самосовершенствованию, что соответствует второй ступени («тарикат»). И вот личность испытывает состояние высшей одержимости, экстаза, заставляющего забыть о всякой осторожности, самосохранении, что соответствует третьей ступени («хакикат»). Экстаз («хал») изображается в суфистической поэзии прежде всего как любовное иступление либо опьянение вином. Наконец, после экстатического самоуничтожения (смерть в пламени свечи) личность должна возродиться уже в новом качестве: тогда и наступает «истинное» существование и раскрывается скрытая, мистическая тайна мира, не подвластная языку обыденных представлений (четвертая ступень, «маарифат»). В этом ключе и следует понимать главный афоризм стихотворения *Stirb und werde* («Умри и возродись» – перевод Н. Вильмонта; «В смерти жизнь родится!» – перевод Б. Шалагинова). Без постижения этого высшего смысла своей жизни человек на земле всего лишь «хмурый гость». Так, Саади пишет:

Тогда лишь сможешь истины добиться,
Коль от себя сумеешь отрешиться.
И знай: ты истины не обретёшь,
Пока в самозабвенье не впадёшь [66, с. 224].

Следуя этой традиции, Гёте в «Приглашении» из «Книги Зулейки» формулирует ту же мысль в той же дидактической форме:

Aber wenn du froh verweilest,	Если ты находишь радость
Wo ich mir die Welt beseitge,	Там, где я весь мир отрунул,
Um die Welt an mich zu ziehen,	Чтобы мир к себе приблизить,
Bist du gleich mit mir geborgen.	То со мною спасена ты.

(Подстрочник)

Характерно, что если Данте попытался изобразить состояние, в котором человек достигает высшей благодати («Рай» в «Божественной комедии») в зрительных образах ослепительно чистого сияния, то восточные поэты полагают, что благодать высшей истины не выразима ни словами, ни иными образами.

Однако и суфизм Востока был воспринят поэтом через призму европейской традиции. Сама восточная мистика оставляла его равнодушным. Об этом мы узнаём из его «Заметок...». Размышляя в одном месте о Джами, Гёте замечает, что «мистика не могла воодушевлять» этого поэта, но он вынужден был считаться с ней в угоду господствующим поэтическим традициям. «Ибо разве мистик не скользит мимо проблем или не отодвигает их от себя при первой возможности?» [119, с. 154].

Дело в том, что в Европе выработалось собственное мистическое учение об иерархической стадильности в постижении высшей истины, восходящее к античности и связанное с любовным экстазом. Напомним, что одним из любимых Гётевских мифов был миф о Семеле – матери Диониса, которая упростила Зевса, своего возлюбленного и отца будущего бога, явиться перед ней в его истинном облике. Когда же она познала не человеческий, а божественный облик Зевса, т. е. его явленную сверхчувственную суть, она заплатила за познание смертью, сгорев в огне его молний. Древний миф отражал убеждение, что скрытая бесконечная сущность мира может предстать перед человеком и быть плодотворной для него лишь в виде явления, «отдельного» (*das Besondere*). Согласно финальным словам «Фауста», лишь в эмпириях (мыслимой бесконечности) эта сущность предстаёт слитой с чувственным явлением. Таковую предстаёт перед Фаустом Маргарита – как сущность и как явление любви, а следовательно и высшее милосердие, красота, истина...

Платон в «Пире» постижение высшей истины связывал с любовью, противопоставляя любовь «низкую» и «высокую». В христианстве идеи Платона были по-своему интерпретированы Фомой Аквинским, который отождествлял познание высшей истины с постижением бога, а земное проявление сверхчувственного совершенства усматривал в идеальной женской красоте. Главным образом такой идеальной красоты была Богородица, любовь к которой возвышала и облагораживала человека. Этими идеями питалось творчество Данте, воспевавшего Беатриче как воплощение

небесной красоты, служение которой ведёт к внутреннему очищению человека и приближает его к Богу. Если оставить в стороне всё христианско-неоплатоническое своеобразие этой идеи, то основа её окажется близкой восточному суфизму: к постижению высшей истины (христианской благодати) ведёт любовь, понимаемая как высшее, идеальное чувство. В стихотворении Гёте ясно прочитывается это противопоставление обыденной любви, чувственного влечения и высшей любви.

Гётевская мысль «В смерти жизнь родится» при всей её восточной риторичности несёт в себе очень много от европейского мироощущения. Самые явные аналогии возникают с Данте. Весь замысел «Божественной комедии» является неоплатоническим по существу: человек умирает для обыденности («Ад») и тем самым возрождается для новой, высшей жизни («Рай»). К высшей благодати поэт шествует, ведомый своей идеальной возлюбленной Беатриче. Эта высшая благодать изображается как ослепительное сияние (в соответствии с учением Бернара Клервоского, который также является поводырем Данте). Душа Данте способна вынести это сияние, так как уже очистилась от всего низкого и греховного. В восточной же поэзии душа приобщается к высшему блаженству не иначе как сгорев в ослепительном огне. Поэтому, если в суфистическом постижении истины сохраняется эротический элемент, выраженный тем не менее через сверхчувственный экстаз (ибо сама плоть сгорает), то неоплатонизм Данте подобного эротизма не знает. В этом, очевидно, и заключается отличие христианского поклонения свету.

Гёте в «Блаженном томлении», как видим, выбрал тот вариант, который соответствовал его «языческому» умонастроению. Нельзя пройти мимо его признания в письмах этого периода о том, что наряду с Гафизом он обязательно читал и Гомера [119, с. 381, 386]. Поэзию Востока он воспринимал не сквозь призму мусульманства, а в русле основательного «язычества». Но в антитезе «Гафиз – Данте» ему оказался ближе мистический эротизм перса. А сам суфизм остался в его поэзии риторическим «маскарадом». Таков синтез Запада – Востока в этой книге.

Не исключено, что в годы работы над «Диваном» формировалась этическая концепция 2-й части «Фауста». Она многое содержит в себе от «Божественной комедии», ибо тут та же иерархическая стадильность в постижении высшей истины, «конечного постижения мудрости земной»; аналогично трём этапам «очищения

души» в «Комедии», у Гёте это три этапа любовных переживаний Фауста. И эти три этапа любви Фауста предугаданы в «Диване»: любовь чувственная, земная, «обыденная» – Гретхен; любовь возвышенная, идеальная, облагораживающая – Елена; наконец, полное отречение героя от своих индивидуалистических притязаний ради народа, полное растворение индивидуального в общем – любовь альтруистическая. В авторской ремарке автор подчёркивает возраст Фауста – 100 лет, и в «Диване» поэтизируется также преклонный возраст как возраст мудрости и готовности к высшему чувству.

Однако в этом почти «суфистическом» самоотречении героя звучит неожиданная нота; у врат небесного рая душу Фауста встречает душа Гретхен – символ его юношеских, эротически окрашенных переживаний, предстающая тут, по замыслу автора, воплощением «вечной женственности». Гимном вечной женственности заканчивается и всё произведение:

Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

(Перевод Б. Пастернака)

Так Гёте изображает любовь как единый универсальный жизненный опыт, снимая средневековый дуализм «низкой» и «высокой» любви. Так встречаются возвышенный, мистический эротизм «Западно-восточного дивана» и язычески переосмысленный платонизм «Фауста».

Приложение

1. Й. В. Гете. «Блаженна туга»

Переклад Петра Тимочка

Будьте з мудрими відверті, –
Натовп вас поб'є камінням.
Слаблю все, що в очі смерті
Гляне, пройняте горінням.

В ніч зачаття і любові,
Що й батьків єднати вміла,
Ти при свічці голос крові
Чув – і плоть твоя горіла.

Спалахнуло сяйво зрима,
І прокинулось бажання
Й поривання незбориме
До найвищого єднання.

В путь відправишся, покинеш
Світ п'їтьми і в далині,
Як метелик, ти загинеш
У яскравому вогні.

Тож затям слова святі:
Вмири, щоб вічно жити,
Щоб не гостем у житті
По Землі ходити [18].

2. И. В. Гёте. «Блаженное томление»

Перевод Бориса Шалагинова

Никому не говорите, –
Только мудрым! Чернь освищет!
Я восславлю жизнь, что смерти
В огненном слиянье ищет.

В свежести ночей любовных,
Где исток даешь ты жизни,
Лишь свечу увидишь – тут же
Станным чувством одержим ты.

Но не долго пребываешь
В тихом окруженьи мрака.
Вдруг охвачен ты стремленьем
Ввысь, к таинственному браку.

Даль тебя не испугает,
Одержимый, ты лстишь.
Миг – и светом околдован
Мотыльком в свече горишь.

И пока ты не поймёшь:
В смерти жизнь рождается! –
Хмурым гостем на земле
Будешь лишь томиться.

МОНОЛОГ ФАУСТА ИЗ «ФАУСТА» И. В. ГЁТЕ



Анализ приводимого ниже отрывка из «Фауста» Гёте поможет понять некоторые отличительные черты немецкой поэтической звукописи и «языковой ментальности» — характерных особенностей мышления, зависящих от грамматических особенностей языка. Кроме того, мы постараемся найти подтверждение важной мысли Ефима Эткинда: «В стихе слово оживает, язык обновляется, воскресает, утрачивает тусклость, обыденность, естественно возникающие как следствие постоянного употребления [...] В стихе мобилизуются, концентрируются все особенности, все экспрессивные свойства языка и с гораздо большей яркостью, чем в прозе» [109, с. 7].

Взятый нами поэтический текст отражает особенности немецкого языка на рубеже XVIII–XIX вв. Это уже совершенно сформировавшийся *классический* немецкий стиль, созданный на основе саксонского диалекта Гёте, Шиллером и ранними романтиками.

Итак, Фауст после мучительной, бессонной ночи, преодолев искушение покончить с жизнью, выходит в сопровождении ученика Вагнера за городскую черту, чтобы вместе с другими гуляющими насладиться красотой пасхального утра. Из уст его вырываются следующие слова:

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden,

belebenden Blick;

Im Tale grünet Hoffnungsglück;
Der alte Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück.

Von dorther sendet er, fliehend, nur
Ohnmächtige Schauer körnigen Eises
In Streifen über die grünende Flur;
Aber die Sonne duldet kein Weisses,
Überall regt sich Bildung und Streben,
Alles will sie mit Farben beleben;
Doch an Blumen fehlt's im Revier
Sie nimmt geputzte Menschen dafür.
Kehre dich um, von diesen Höhen
Nach der Stadt zurückzusehen.

Растаял лёд, шумят потоки,
Луга зеленеют под лаской тепла.
Зима, размякнув на припёке,
В суровые горы подальше ушла.
Оттуда она крупую мелкой
Забрасывает зеленя,
Но солнце всю её побелку
Смывает к середине дня.
Всё хочет цвести, росток и ветка,
Но на цветы весна скупа,
И вместо них своей расцветкой
Пестрит воскресная толпа.
Взгляни отсюда вниз с утёса
На городишко у откоса.
Смотри, как валит вдаль народ
Из старых городских ворот.

Aus dem hohlen, finstern Tor
 Dringt ein buntes Gewimmel herfor.
 Jeder sonnt sich heute so gern.
 Sie feiern Auferstehung des Herrn [...]

[117, с. 158]

Всем хочется вздохнуть свободней,
 Все рвутся вон из толкотни.
 В день воскресения Господня
 Воскресли также и они.

(Перевёл Борис Пастернак
 [23, т. 2, с. 38])

Особенность стихотворного размера анализируемого отрывка – *дольника* – заключается в том, что при сохранении одинакового ритма всего звучания отсутствует чёткая фиксация ударения на каком-либо определённом слоге. То это амфибрахий (-/-), то хорей (/ -), то какие-то другие комбинации. Определённое представление о дольнике в славянских литературах могут дать стихи русского поэта Владимира Маяковского. Вот его поэтическая версия праздничного городского оживления («Шумики, шумы и шумиши», 1916), тематически перекликающаяся с нашим отрывком:

По эхам города проносятся шумы
 на шопоте подошв и на громах колёс,
 а люди и лошади – это только грумы,
 следящие линии убегających кос.
 Проносят девоньки крохотные шумики.
 Ящики гула пронесёт грузовоз.
 Русак прошуршит в сетчатой тунике.
 Трамвай расплещет перекааты гроз.
 Все на площадь, сквозь туннели пассажей,
 плывут каналами перекрещённых дум,
 где мордой перекошенный, размалёванный сажей
 на царство базаров коронован шум. [55, с. 45]

Любопытно, что дольник настолько не характерен для русского (заметим попутно, и украинского) стихосложения, что выбор поэтом именно этого размера осознавался им самим и его читателями как проявление модернистского новаторства и даже «пощёчина общественному вкусу». Однако средствами немецкого языка «дольник» Маяковского воспроизводится довольно легко. Любители поэтических экспериментов могут при желании расположить строчки стихотворения Гёте «лесенкой», и тогда сходство с Маяковским будет вполне очевидным.

Дольник – излюбленный размер немецких народных песен, о чем свидетельствует вот эта любовная песенка XVII в.

Es vergeht kein Stund in der Nacht,
 Da nicht mein Herz erwacht
 Und an dich gedenkt,
 Dass du mir viel tausendmal
 Dein Herz geschenkt. [113, с. 123]

Раньше немецкие поэты не решались широко использовать фольклорный дольник, поскольку это противоречило правилам классицистов. Ещё силен был авторитет поэтической реформы Мартина Опица (1597–1639), предшественника законодателя французского классицизма Буало. Но в годы завершающей стадии работы Гёте над «Фаустом» в Германии распространяется интерес к фольклору. Дольник вводят в свою поэзию такие выдающиеся лирики, как Клеменс Брентано, Адальберт фон Шамиссо, Генрих Гейне, Людвиг Уланд, Йозеф фон Ейхендорф. Гёте даже в своих ранних, «штюрмерских» стихах не использовал дольник так активно, как в период «классики».

Вместе с тем, если мы хотим проникнуть в смысл сцены из «Фауста», недостаточно просто зафиксировать наличие дольника. Да и народной поэзии помимо дольника присущи разные другие размеры – ямб, хорей... Вот ещё одна народная песня XVII века, написанная прекрасным ямбом:

Es ist ein Schnee gefallen
 Und ist es doch nit Zeit,
 Man wirft mich mit den Ballen,
 Der Weg ist mir verschneit.
 Mein Haus hat keinen Giebel,
 Es ist mir worden alt,
 Zerbrochen sind die Riegel,
 Mein Stüblein ist mir kalt.
 Ach Lieb, lass dich's erbarmen,
 Dass ich so elend bin,
 Und schleuss mich in deine Arme!
 So fährt der Winter hin. [113, с. 119]

Ямб с античных времен считался наиболее подходящим для передачи бодрого, даже шуточного настроения. Текст народной песни рисует нам окоченевшего от холода юношу. И не удивительно: его дом совсем обветшал, кровля провалилась, замок не держит двери, в комнате стоит лютый холод! А на улице куда не ступи – везде снег, а неутомные озорники бросают в него снежками. Ямб передаёт резкие движения паренька на холоде, возможно, он даже прихлопывает в ладоши, чтобы согреться. Вот если бы сейчас пришла его

любимая и крепко обняла его! Это было бы спасением. Предпоследняя строчка выпадает из ямбического ритма, она выдержана в размере дольника. Ведь в этом месте юноша весь ушёл в свои мечты и на мгновенье забыл о холоде.

Теперь нам легче ответить на вопрос, почему для монолога Фауста Гёте выбрал дольник. У него размер передает *неспешный* темп прогулки. В ясное Пасхальное утро взгляд Фауста с удовольствием скользит по лугу, а снежные заносы вдалеке его не пугают. Он даже слегка разомлел на тёплом весеннем солнышке (*Jeder sonnt sich heute so gern*). Соответственно и ритм слегка размагничен, лишён остроты и напористости. Так в двух стихотворениях два разных ритма передают разные психологические состояния героев.

Обращает на себя внимание и рифмовка. В народной песне о замёрзшем пареньке рифмы группируются четко по схеме АБАБ. А у Гёте порядок рифмовки сначала неопределённый (рекомендуем самостоятельно записать её схему), а потом становится парной (АА, ББ), но зато в рифмах прихотливо чередуются сильные (мужские) и слабые (женские) окончания. Как видим, и с помощью рифмы поэт мастерски передаёт психологически раскованное настроение героя.

Теперь напрашивается другой, весьма любопытный вопрос: почему дольник в немецкой поэзии воспринимается как обычный, традиционный приём, а Маяковскому он создал славу дерзкого новатора? Если мы внимательно прочитаем строчки Гёте, то увидим, что «ускользающие» ударения, которые и придают своеобразие дольнику, приходится в основном на *долгие* гласные. В немецком языке, в отличие от украинского и русского, есть долгие и краткие гласные. А значит, если строчки читать нараспев, то как раз один долгий ударный слог чуть-чуть увеличится «на слух» за счёт того, что как бы вберёт в себя и «исчезнувший» безударный акцент. Выходит, немцы не так уже остро чувствуют отклонения от строго «метрономического» ритма. Это говорит о том, что немецкая поэзия очень музыкальна и декламируется нараспев. Вкус к «музыкальной» стороне поэзии привили немецким читателям Гёте и романтики. При этом они не совершили над ней никакого насилия. Они просто учили присущую немецкой фонетике особенность. Не то в русской поэзии. Она, как и украинская, по-своему музыкальна, но вот долгих и кратких гласных в ней нет. Поэтому, если дольник Гёте читается легко, нараспев, то дольник Маяковского следует декламировать как бы в «рубленном» ритме.

Несмотря на отмеченное нами сходство с народной песней, стихи Гёте из «Фауста» обнаруживают довольно богатую и сложно разработанную литературную традицию. Монолог Фауста – это романтический дифирамб пробуждающейся после зимы природе. Мы можем представить себе эти строчки в виде самостоятельного стихотворения, в котором поэт выражает своё собственное видение мира.

Как это часто бывает в поэзии Гёте, точка наблюдения находится высоко (Kehre dich um, von diesen Höhen // Nach der Stadt zurückzusehen). Эта точка делает взгляд наблюдателя как бы независимым и универсальным. Он видит *все*: и долину, и горы, и ручьи в горах, и нежную травку, пробивающуюся на лугах; а оглянувшись, он видит город и ворота, через которые проходит оживлённая толпа нарядно одетых людей. Высокая точка обзора и такой широкий зрительный охват явлений позволяет отождествить всё увиденное Фаустом с нарисованной картиной (Гёте был знатоком живописи). Вот этого как раз и нет в народной песне. Её герой говорит или описывает только то, что имеет непосредственное отношение к его личной ситуации. Описанием, предметным рядом он мотивирует своё поведение, желания, чувства и т. п. Здесь же взгляд поэта несколько отчуждён от себя. Он отражает настроение, присутствующее праздничному дню *вообще*. Это *объективное* настроение. Мы можем утверждать, что всё то же самое видит и педантичный спутник Фауста Вагнер. Недаром прогулка совершается в день общего праздника. У нас возникает впечатление, что праздничность распространена и в природе. Она как бы тоже отмечает «воскресение Господа». Поэт как бы выходит за рамки своей личности. Он описывает *всеобщее*. И сам Фауст как бы выходит за пределы своих личных проблем и приобщается ко всеобщему, обретает гармонию своих внутренних чувств с природой и людьми.

Символика стихотворения носит характер сложной красоты. Мы находим здесь парные сопоставления. Так, это сопоставление зимы и солнца, которое подчеркивается через *категорию рода*. Поэт пользуется приемом одушевления. Зима в немецком языке мужского рода, она изображена в виде старого мужчины, которого покидают последние силы (der alte Winter, in seiner Schwäche...), он спешит найти убежище в недоступных мрачных скалах (zog sich in rauhe Berge zurück), откуда на прощанье бросает вниз пригоршни колючего снега; эти детали пейзажа в совокупности как бы передают его по-старчески нелюдимый и ворчливый характер (sendet er... ohnmächtige Schauer körnigen Eises). Ему противопоставляется солнце (в немецком языке – женского рода). Оно не

терпит ничего бесцветного и вмиг всё делает цветным, пёстрым (*Alles will sie mit Farben beleben*). Не беда, что ещё мало цветов, стоит только посмотреть на пёстро одетый народ, который устремляется из тёмных ворот. Цвет, нарядность, праздничность одежда и красок природы противопоставляются белому цвету или даже темноте. Отметим и скрытую философскую аллюзию. Гёте был не только поэтом, но и естествоиспытателем, разработал учение о цвете, которым очень гордился и считал, что в нём превзошёл даже самого Ньютона. Он считал, что белый цвет представляет собой как бы единство, синтез всех других цветов. Вот почему солнце стремится освободить из белизны составляющие её краски полного спектра.

Ещё одна пара сопоставления – это мир природы и мир людей. Существует тонкий нюанс: если зима и солнце противопоставляются, то эти два мира сближаются. И здесь, и там царят оживление, праздничность, пестрота. Как видим, философия цвета распространяется поэтом на весь мир. Через цвет выражается радостное *разнообразие* мира.

Цветовая гамма стихотворения может показаться на первый взгляд сдержанной, однако это всего лишь мастерская *экономия* зрительных средств. Собственно, названы только белый и зелёный цвета, да ещё дважды – «мрачный» оттенок (*aus dem hohlen, finstern Thor; rauhe Berge*). Но зато рассеяны косвенные указания на цветовую насыщенность картины. Это долина, в которой *зацвёл* цветок *Hoffnungsglück*, вихри колючего *снега* над *зеленеющим* лугом (*Schauer körnigen Eises // In Streifen über die grünende Flur*), оживлённая толпа людей, одетых в *разноцветные* одежды (*geputzte Menschen; ein buntes Gewimmel*). Говорится, что всё расцвечивается *красками* (*Alles will sie mit Farben beleben*). Наконец, над всем сияет яркое весеннее солнце, и люди с удовольствием наслаждаются им (*Jeder sonnt sich heute so gern*).

Как можно заметить, это стихотворение обращено не только к нашему зрению, но и к чувству движения. Этому служат столь характерные именно для немецкого языка парные сочетания существительных: *Vom Eise befreit sind Strom und Bäche; Überall regt sich Bildung und Streben*.

Всё стихотворение пронизывает теплота чувств, та теплота весны, которая побеждает холод зимы. Но это разлитое в природе тепло оказывается и *символическим* – теплотой религиозных переживаний, пронизанностью высшими, духовными чувствами: ведь речь идёт здесь не просто о тёплом весеннем дне, а о дне

«воскресения Господа». Без этого важного смыслового акцента стихотворение Гёте осталось бы просто пейзажной зарисовкой. Как всегда у зрелого Гёте, мы находим здесь кроме непосредственного жизненного впечатления и важный философский подтекст.

Теперь мы можем отметить ещё один смысловой оттенок свободного, «дольникового» ритма. Он передаёт настроение растроганности, нежной радости, светлой восторженности. Очень к месту звучит во второй строке любимое Гётевское слово *hold* – «милый»: *Vom Eise befreit sind Strom und Bäche // Durch des Frühlings holden, belebenden Blick*. Настроение теплоты и эмоциональной мягкости, радостного оживления, всеобщего, охватившего и природу и людей, ликования, ощущение всеобщей пронизанности солнечным светом, влюблённость в жизнь, – вот типичные черты Гётевской лирики эпохи веймарской классики, которые отразились и в этом чудесном месте «Фауста».

Приложение

Монолог Фауста в переводе на украинский язык Микола Лукаша

Від криги звільнив закуті хвилі
Ясної весни животвірний зір;
Полів зеленіє весела шир;
Стара зима у люті безсилій
Втекла до схову суворих гір
І посилає подекуди звідати
Зернистого снігу спізнілу стягу,
Що зникне вмить на зеленім луку,
Бо білого сонце не хоче терпіти;
Всюди буяє ріст і цвітіння,
Все одягає барвне одіння,
І як немає квіток ще тут,
То їх замінює вбранний люд.
З гірки цієї обернися
І на місто подивися:
Як із темрявих воріт
Весело висипав люд, мов цвіт.
Сонце всіх їх радо віта:
Це ж бо день воскресіння Христа,
Та й самі вони з мертвих встали... [19, с. 46–47]

ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ СПАДОК ФРІДРІХА ШИЛЛЕРА І НАШ ЧАС

1.



парадоксальність місця Шиллера в історії, якщо порівнювати з Гете, полягає в тому, що його поезія та естетичні погляди постійно потребували захисту, натомість перед Гете просто беззаперечно схилилися. Творчість Шиллера розділяла навіть однодумців, творість Гете об'єднувала навіть супротивників. Ф. Ніцше сприймав Шиллера як зразок сентиментальної популярності і дорікав німцям за те, що вони поєднали два таких різні імені в одне символічне «Гете і Шиллер». Особливо діставалося Шиллеру за його прагнення «виправляти людство» (Ніцше). Скільки іронії було вилито на адресу Шиллерового «морального імперативу», згідно з яким індивід мусить не просто підкорятися суворому обов'язку моралі (як учив Кант), а навіть любити цей обов'язок! Але ж це був час, коли в Європі сперечалися про «користь» моралі, коли виникали і саморуйнувалися проекти нового облаштування суспільства з доконечною одміною «старої моралі», «моралі рабів», «буржуазної моралі», «інтелегентської моралі» тощо! І знов звиряли нову істину з Шиллером, і знов додавали до старих докорів нові. Але зовсім обійтися без Шиллера все ж не могли.

Очевидно, Шиллер викликав настороженість насамперед своєю особистістю, яку, на відміну від Гете з його протейною різноманітністю, відрізняла цільність душі, розумових інтересів та занять. Якщо в такій особистості і трапляються «нонсенси», то не виключено, що вони мають якийсь глибокий, поки що не розгаданий нами сенс. Ця цільність проявлялася зокрема в головній справі його життя, за що дорікав йому Ніцше, а саме – по-філософськи обґрунтувати можливість у культурі Нового часу цільного людського характеру, світовідчуття і світогляду і художньо відтворити їх у власній поезії. Для повної внутрішньої і зовнішньої гармонії поетові не вистачало лише одного – тілесного здоров'я, бо тоді він міг би, подібно до грецького філософа, сказати: подивіться на мене,

і якщо хочете стати такими ж, наслідуйте моє вчення! Ще в дитинстві він був розлучений зі своїми батьками, і йому довелося найкращі роки свого змужніння провести фактично в умовах постійного психологічного стресу, в закритому навчальному закладі «Академія Карла», де його здоров'я було безнадійно підірване. Всю гігантську роботу щодо власної освіти він здійснив самостійно, без дружнього спілкування, у цілком не придатних для цього умовах – читання і писання вночі, після виснажливих воєнних обов'язків. І в цьому він також відрізнявся від Гете, який мужнів серед духовно близьких людей і був оточений загальною симпатією і теплотою почуттів. Із цього духовно виснажливого життя Шиллер виніс найдорогоцінніше – почуття власної гідності і внутрішньої незалежності. «Великі ідеї, якими він жив, він завжди висловлював з повною свободою, без будь-яких сумнівів і вагань», – писав про нього Гете.

Людські риси, характер творчості і всього мислення поета відбивали переконаність усієї його епохи в системній єдності нашого світу – переконаність, що нині втрачена. Якщо, згідно з цим поглядом, Гете віддзеркалював розмаїтість світу, то Шиллер – його цільність; а обидва разом – його загальну єдність. І якщо, уже в наші дні, сучасність Гете ґрунтується на ніколи не зникному відчутті багатоманітності, плідної суперечливості світу, то сучасність Шиллера базується на іншому – на нашій неподоланній тузі за втраченим раєм єдності і цільності світу, людини, її думки, її самовідчуття, на боязкій мрії про те, чи не можливо все це повернути, відродити, оживити знов?

І ось ми знов відкриваємо томик Шиллера з його роздумами про грецьку давнину, про повнозвучну гармонію людини і Всесвіту, що колись лунала, про міф, що виражав цю внутрішню повнозвучність і єдність, і порівнюємо, зіставляємо наші потуги оживити, придумати для себе новий міф, але розуміємо, що чогось не вистачає, тому що багато що виходить якось не так...

2.

Саме Шиллеру, на відміну від Гете, раніше судилося відчутти складну кризу свого часу, що насувалася, – першу кризу Модерну, якщо вважати, що друга була зафіксована Фрідріхом Ніцше і лунала з його вуст як грізна пересторога сучасникам; а третя, остаточна, вибухнула вже на наших очах.

На відміну від Ніцше Шиллер вважав, що існує паліатив, що хід історичного часу ще можна скорегувати і що на людину чекає розквіт. Так виникла веймарська класика – естетика Гете і Шиллера на рубежі століть, ідеї якої невдовзі підхопили ієнські романтики і пізній романтизм в особі Ріхарда Вагнера; від її чар не міг до кінця звільнитися навіть Ф. Ніцше.

Естетичні статті Шиллера, найголовніші з яких написані в роки Французької революції початку 1790-х рр. («Про грацію і гідність», «Про наївну і сентиментальну поезію», «Листи про естетичне виховання»), стали програмними документами нового мислення. У всіх сучасників ніби відкрилися очі.

Й.-Г. Фіхте характеризував свою добу – порубіжжя XVIII–XIX ст. – як «час цілковитої байдужості до будь-якої істини, час цілковитої розпусти, позбавленої якогось стримувального начала, стан завершеної гріховності». Новаліс називав свою епоху «часом культурного здичавіння», а Ф. Шлейєрмахер – часом «хаотичної дикості» і нарікав на долю, що прирекла йому народитися «за цієї найгіршої і найпохмурішої доби». Ф. Шлегель стверджував: «Юрби не так диких, як збочених, не так неосвічених, як облудно вихованих людей готові наповнити свою уяву всім, що тільки є химерним і новим, аби чим-небудь заповнити безмежну порожнечу своєї душі і бодай на мить втекти від нестерпного тягара існування». Й. Геррес писав: «Великий розкол проходить крізь усі починання людей». За словами Шиллера, сучасна людина «живе в розладі з собою, а суспільство викликає в неї лише невтішні враження. Тож ми не знаємо настійливішого бажання, аніж втікати зі світу таких людей...». Гете також оцінював свою епоху скептично: «Як мізерно все виглядає у нас, німців!»; «...Всі ми, врешті-решт, ведемо жалюгідне ізольоване життя»; «Я передбачаю час, коли людство не радуватиме вже Творця, і він змушений буде знов усе зруйнувати, щоб оновити своє творіння. Я твердо переконаний, що все йде до цього...».

Причину занепаду духовної культури німці вбачали в дошкульних сторонах раціоналістичного мислення, в надмірній раціоналізації всього життя і відповідно – у спрощенні, баналізації внутрішнього світу людини. Німецька філософія сміливо відмовилася від наслідування впливових тоді в Європі англійського емпіризму і скептицизму, французького сенсуалізму і матеріалізму і протиставила їм ідеалістичну філософію, започатковану Кантом і розвинуту

Шиллером, Фіхте, Шеллінгом, Гегелем. Її пафосом були мораль, активний вчинок, творчість як шляхи перебудови світу (Новаліс: «Ми місіонери, ми покликані сформувати світ!»). Кантіанство стало вагомою філософською основою для подальшого розвитку Модерну аж до трагічних подій Першої світової війни.

Заслуга веймарських класиків полягала в тому, що вони намагалися художньо сконструювати образ людини, яка, на їхню думку, була б наділена всією повнотою духовного існування, що її бракувало в сучасності. Адже тепер, як скрушно констатував Шиллер, «панують матеріальні потреби і підкоряють своєму тиранічному ярму морально зіпсуте людство. Матеріальна нажива стала великим ідолом часу, якому служать усі сили й підкоряються всі обдаровання. На цих грубих терезах заслуги не має ваги мистецтво, яке зникає з галасливого ринку століття».

Поет вважав, що в історії була лише одна доба, коли людина відчувала себе щасливою: це стародавня Греція епохи класики. Грек жив у гармонії з самим собою, з суспільством, природою і богами. Своє реальне життя він вважав закономірним віддзеркаленням Космосу, який сприймав як втілення ідеальної гармонії і впорядкованості. Але цей стан більше ніколи не повернеться. Сучасна людина живе у розладі з собою, природою та космосом. «Стародавні греки відчували природно, ми ж лише споглядаємо природу [...]. Наше прагнення до природи можна порівняти з тугою хворого за здоров'ям». Що ж, нехай людству ніколи не вдасться повернути до життя ту гармонію, але спогади про минуле слугуватимуть таким собі «регулятивним принципом», тобто нагадуванням про те, якою саме природа задумала людину, якою людина *може* бути в належних умовах. Шиллер намагався відтворити цю духовну повноту людини у своїх героях. Але його герої досягають повноти свого духовного існування в момент смерті, або розплачуються за неї смертю чи вигнанням із суспільства. Такі Карл Моор, леді Мільфорд («Підступність і кохання»), Жанна Д'Арк, Марія Стюарт та ін.

Пошуки реального, історичного прообразу духовної повноти людського життя продовжувалися в Німеччині протягом ще тринадцяти століть. Новаліс шукає такий прообраз в європейському середньовіччі, коли панувало католицизм, ще не придушене реформацією. Вакенродер і Тік знаходять його в добу Відродження і Бароко, композитор Р. Вагнер – в добу північноєвропейської архаїки

та в добу раннього німецького бюргерства. Гете побачив зразок духовної повноти в людині середньовічного ірано-таджикського Сходу («Західно-східний диван»). Ф. Шлегель шукає таку людину в містичній Індії. Ніцше створює умовний образ Заратустри в давній Персії. Класик ХХ ст. Томас Манн відгукнувся на ці утопічні пошуки романами «Йосип та його брати» і «Обранець».

З погляду культури кінця модерну – нашої культури, ці пошуки можна назвати ескейпізмом. Проте є одна відмінність. Сучасний ескейпізм зневажає культуру і шукає їй противагу, щоб більше до неї не повертатися. Шиллер і Гете, романтики прагнули збагатити власну культуру знайденими зразками духовної цільності. Тому їхня втеча від буржуазної, філістерської реальності – це своєрідне «повернення вперед». Такий зразок духовної повноти вони намагалися втілити у власній особистості, насамперед у *собі* подолати стан розшарпаності. Це також відрізняє їх від сучасних філософів, які лише рефлексують та журяться з приводу духовної недосконалості культури, а подолати власного духовно-розбрату не можуть.

3.

Таким чином, проблематика Шиллера тісно пов'язана з історією. Десять з його дванадцяти драм присвячені історичній темі. В полі його зору опиняються Німеччина і Богемія, Іспанія, Італія, Франція, Англія, Росія. Безпосередньо він міг впливати на своїх слухачів як викладач історії в Ієнському університеті. Серед його слухачів були Фіхте, Новаліс, Гельдерлін. Гегель уважно вивчав його історичні погляди. Тут поет також сказав своє нове слово. Багато що перегукується з нашими власними пошуками.

Шиллер-лектор виходив із того, що вивчення історії виховує широту поглядів і сприяє моральності, оскільки «захищає наш дух від вульгарного і дріб'язкового підходу до моральних проблем».

Він був одним з перших, хто в умовах тодішнього політичного протистояння Заходу і Сходу сформулював засади культурної європейськості, яка полягає у толерантності до іногородців і чужих культур, але насамперед, за його висловом, – у вмінні «збирати данину», тобто сміливо позичати в них у духовному плані все те, що може збагатити власну культуру.

Погляди Шиллера на культуру відрізнялися демократизмом, котрий ще його молодші сучасники пов'язували з історичним піднесенням третього стану. На думку поета, творцем культури є «наш середній

соціальний стан», саме він своєю діяльністю «створює передумови для міцного щастя людства». Але для цього людина мусить знайти свободу вибору, звільнитися від соціального примусу. Ознаки такого повороту він убачав зокрема у тому, що людині, нарешті, «забезпечено право самостійно обирати професію».

Таким чином, нова людина, в уявленні Шиллера, це насамперед *homo historicus*. Вона поставлена перед необхідністю звиряти час своєї держави, свій особистий час з історичним. І не лише в плані тягlosti, а й змісту. І тут вона опиняється перед агрегатом уламків і фрагментів минулого, які мусить, в інтересах самозбереження і саморозвитку, розташувати в належному порядку і осмислити. Із них вона вибирає насамперед ті, які «мали важливий, серйозний і цілком очевидний вплив на сьогоднішній стан речей у світі та на сучасне покоління людей». При цьому Шиллер схиляється до думки, що на формування духовних цінностей впливає знання або навіть незнання важливих джерел культури, навіть помилкові погляди. І дуже важко заднім рахунком виправляти щось у світі цінностей, що вже склалися.

Ніцше пізніше зовсім відмовиться від спроб раціонального обґрунтування цінностей, але ж для цього йому довелося відмовитися і від морального фундаменту історії! Для Шиллера виправдання можливих помилок при витлумаченні історичного минулого було почуття внутрішньої переконаності самого історика, який «позичає гармонію із свого внутрішнього світу і пересаджує її назовні, у світ речей, тобто привносить розумну мету в світовий процес». Шиллер не мислив собі історика без внутрішньої, насамперед – моральної гармонії. В цьому полягав процес «гуманізації» історії. А зовнішня гармонія полягала у тому, що індивід повинен був усвідомити свою належність до роду людського (що знов-таки втрачено нині), і саме тому історія мусила допомогти йому в цьому.

Щодо Ніцше, то він жив уже в іншу епоху, коли занепадала віра у внутрішню гармонію людини і в «світову гармонію». Як наслідок – змінилося ставлення до сенсу історії. Філософ попереджав сучасників про небезпеку для них перетворитися на «ящики для пам'яті», коли поруч уживаються «велика вченість і незграбність розуму», і тоді поширюються «знавці великого без здібності до великого». Перевантаживши себе фактами і знаннями, вони стають «цілком нечутливими до виявів варварства». Як наслідок, уже тепер збільшується «віра у старість людства», – «нібито наше покоління є поколінням епігонів, що запізно народилося на світ»;

у людства виникає небезпечний настрій «іронії до самого себе», далі – «ще небезпечніший настрій цинізму», і нарешті – розвиток «здириницької егоїстичної практики», що остаточно паралізує всі «життєві сили».

На жаль, усе сталося так, як попереджав Ніцше. А філософія ХХ ст. лише зафіксувала цю «партикуляризацію» свідомості, її «звільнення» від громадянських почуттів, від моралі і віри. Покоління, виховане на думці про філософію як про духовний орієнтир, із скрушним почуттям вичитує у трубадурів нового мислення повне виправдання достатку, але без духовних поривань, спокою, але без гармонії, внутрішньої бездіяльності, але не глибини, особи, але поза «родом людським». Такий самий процес партикуляризації переживає нині і думка людська. Відірвавшись від «ноосфери» (Тейяр де Шарден), тобто від критеріїв планетарності і загальнозначущості, вона нині відображує неіснуючі явища! На жаль, до цієї царини «симулякрів» зараховані і мораль, і естетика. Під гаслом недовіри до беззмістовних обіцянок наших громадянських лідерів нам нав'язують думку про беззмістовність вищих, сенсоутворюючих понять. У сучасній філософії відроджуються, наче спотворені лихим сном, ідеї позитивізму ХІХ ст., емпіризму і матеріалізму ХVІІІ ст.

4.

Якщо друга криза Модерну на рубежі ХІХ–ХХ ст. поступово призвела до поняття «абсурдності» людського буття, то перша криза утвердила поняття *трагічності*. Гегель навіть увів його в свою естетику. Мислення Шиллера – поета і історика – має трагічний характер, що зовсім не означає песимістичний. Як філософ, він послідовно дотримувався дуалізму індивідуальної волі і «світової» волі, з якою перша вступає у нерівне змагання. Не в змозі перемогти світовий фатум, індивідуалізм, разом з тим, демонструє свою волю і знаходить свободу. Трагізм, за Шиллером, у тому, що лише в мить поразки від світового фатуму, і ні в якій іншій момент, людина стає собою і відчуває себе вільною, а отже – Людиною в повному сенсі цього слова.

Зав'язки Шиллерових драм формуються, як правило, ще перед підняттям завіси, тому його персонажі вже з перших кроків на сцені вступають в якесь дисгармонійне, протиприродне протиріччя з життєвими обставинами. Їх мучить проблема правильного вибору,

а сама їхня боротьба вже наперед приречена і закінчується для них трагічно. В усіх своїх драмах, починаючи зі «штюрмерських», Шиллер по-різному моделював ситуацію своєї важкої юності: абсолютна самотність і беззахисність закинutoї у ворожий світ людини, якій бракує співчуття, душевного тепла, дружньої поради.

Персонаж Шиллера міг належати до будь-яких соціальних верств – бути бюргером, аристократом, селянином, полководцем, принцем, королевою, але незмінним залишалось одне: це духовно сильний, пристрасний характер, що веде трагічну боротьбу з ворожим світом за самого себе. Результат боротьби – здобута свобода. Шиллер намагався ретельно дослідити відтінки людської свободи.

Це *реальна* внутрішня свобода Марії Стюарт, запротореної своєю династичною суперницею Єлизаветою Тюдор до в'язниці і засудженої до страти («Марія Стюарт»). Правда, шотландській полонянці достатньо принижено визнати перед королевою свою провину, і вона може розраховувати на порятунок. На думку Шиллера, людина фізично невільна завжди, хоча і не обов'язково перебуває у в'язниці. Існує сила-силенна обставин, що зв'язують свободу вчинків. Інстинкт примушує людину вибирати між зовнішньою і внутрішньою волею на користь останньої. Так відбувається і в цій п'єсі. Під час доленосного побачення Марія кидає в обличчя Єлизаветі образливі слова, що зачіпають жіночу гордість королеви. Після цього ні про яке звільнення вже не може бути й мови. Проте, стративши суперницю, Єлизавета серцем розуміє, що Марія вмерла переможицею. Вона перемогла її морально, хоча б у тому, що залишила наодинці із її царственною холодністю та безшлюбністю. Свою внутрішню волю, як свою людську, жіночу перевагу над Єлизаветою, Марія знайшла в момент, коли втратила всі свої династичні шанси, а разом з ними і саме життя.

Але існує і *нереальна* внутрішня свобода – її ілюзія. Такий фрідландський герцог Валленштейн (трилогія «Валленштейн»). Він зробив ставку на власну династичну владу, але втратив і волю, і саме життя в ту мить, коли, здавалося, був до влади найближче. З походження чех, він не міг змиритися з тим, як принижує австрійська корона його рідний народ. Перебуваючи на службі в австрійського імператора, він замислив рішучий крок: відійти від свого сюзерена і, скориставшись слушним моментом (події розвиваються у XVII ст. під час Тридцятилітньої війни), укласти таємну угоду зі шведами, з їхньою допомогою відірвати Богемію від Австрійської імперії, отримати з їхніх рук богемську корону і правити власним народом.

Розробляючи сюжет, Шиллер спирався на реальну історію шведсько-австрійського протистояння, в якому Валленштейну не судилося здійснити свої плани. Уклавши договір з герцогом, шведи насамперед відсторонили його від командування власною армією і не дозволили самому звільнити рідну Прагу. А невдовзі полководця як уже зайвий інструмент у політиці таємно вбили його ж генерали.

Шиллер бачить *трагічну провину* свого героя в політичному прагматизмі. У цій боротьбі за зовнішню, фізичну свободу душа герцога поступово дрібнішає, його сумніви дедалі більше втрачають внутрішню опору, він робить заручниками ситуації членів власної сім'ї, руйнує особисте щастя дочки, і навіть радіє, коли його армія, що складається з недавніх друзів і однодумців, зазнає поразки від шведів. В результаті переживає повну внутрішню катастрофу і знаходить безславну смерть. Його внутрішня свобода покоїлася на привиді політичного честолюбства, котрому, як виявилось, була принесена в жертву любов до рідного народу.

«Орлеанська діва», яку Гете вважав найкращим творінням Шиллера, мабуть, найяскравіше виразила головну настанову Високого модерну: життя людини є активний вчинок через *напруження* всіх її фізичних і душевних сил. Людина здобуває свою свободу саме в цій важкій праці морального самотворення. Зрада цьому високому тону душі, внутрішня пасивність, моральна млявість сприймаються як несвобода, що її людина поступово навіть припиняє відрефлексовувати в собі, тобто остаточно перетворюється на раба. На жаль, і ця настанова в нинішньому житті втрачена.

Іоанна увірувала в своє високе покликання – бути рятівницею Франції, її містична сила ґрунтується на дівочій чистоті й невинності. Свою раптову закоханість в англійського лицаря Ліонеля, з яким вона зустрілася в поєдинку, вона сприймає як фатальну перемогу чуттєвого начала. Їй здається, що вищі сили, які покликали її до патріотичної місії, тим самим випробовують її. Віднині вона бачить своє завдання в тому, щоб гідно витримати це випробовування. Вона не намагається виправдатися перед королем, архієпископом, батьком і покладається лише на волю Божу. Шиллер намагається в дещо символічний спосіб винагородити таку високу моральну позицію. У в'язниці, куди Жанну заточили англійці, вона розриває міцний ланцюг, кидається просто на поле бою і здобуває для співвітчизників перемогу. Після цього її душа лине на небо. Так, через героїчний апофеоз в душі барокового театру, Шиллер

повністю знімає елемент трагізму в цьому образі, оскільки в акті вознесіння «світова» воля ніби визнає окрему людську волю спорідненою з собою!

Наприкінці свого життя Шиллер дійшов парадоксальної думки: людина по-справжньому вільна лише тоді, коли вона нічого не знає про свою свободу. Тоді її воля поєднується зі «світовою» волею, а персональна свобода несвідомо виражає свободу світового порядку. Така проблематика його останньої із завершених драм – «Вільгельма Телля». Шиллер і Гете в ті роки багато розмірковували про можливості для людини знайти справжню свободу і в царині духу, і в навколишній реальності. Можливість тільки внутрішньої свободи без зовнішньої дедалі більше здавалася їм затісною. Уже давно в полі їхнього зору була давня Греція. На їхню думку, давній грек саме й являв собою зразок такої духовної, природної і громадянської свободи. Відродити її в нових історичних умовах класики не вважали за можливе, але вона мусила залишитися для наступних поколінь «регулятивним принципом». З цієї ж причини і сам історичний прецедент був знайдений Шиллером в далекій історії – боротьбі середньовічних швейцарців за національно-політичне самовизначення.

На відміну від герцога Валленштейна, Вільгельм Телль – цей сповнений душевної і фізичної наснаги простодушний син природи і своєї общини – не тільки не честолюбний, а й взагалі не роздумує про політику і навіть не уявляє всіх наслідків свого знаменитого вчинку (вимога австрійського штаттгальтера, щоб Телль вистрілив у яблуко на голові сина, викликала загальне обурення проти цього правителя, що привело до повстання). Історія, сказати б, сама обрала його для звершення акту справедливості, про що сам герой навіть не здогадувався.

Шиллер впритул підійшов до складної істини, яку пізніше детальніше розробляв Гегель: якщо історія – це сума різноспрямованих індивідуальних воль, то не може бути колективної історичної відповідальності за «вектор вини», що утворюється в сукупному результаті. Індивідуальна відповідальність «нейтралізується» у загальному потоці історії, залишаючи людині тільки одну цінність – саме існування і свободу мислити про існування. Шиллер категорично наполягає, що існують не менш важливі цінності, аніж політика. Людина, що присвячує себе самим лише політичним ідеалам, прирікає себе на духовну односторонність і самотність («Листи про Дон Карлоса»).

Тим більше безплідні намагання окремої людини «вибудувати» вектор історії відповідно до власних бажань і намірів. Шиллер показував це на прикладах своїх вінценосних персонажів, які мусять зрештою підкоритися суворій волі історії. Зокрема така доля іспанського короля Філіппа («Дон Карлос»), якого Шиллер вважав центральною *трагічною* постаттю всього твору. Необмежена влада і добра воля все ж не дали йому змоги здійснити високий задум – змінити долю свого народу на краще (як і Валленштейну в однойменній трагедії). В кінці дії він змушений, переборюючи себе, видати інквізиції найдорожчих йому людей. Образ «великого інквізитора», створений Шиллером у цій драмі, постає як грізний і моторошний символ історичної невблаганності.

5.

Шиллер замикає дугу історичної філософії від Монтеск'є до Гегеля. Суть осмисленого поетом полягає у тому, що люди не можуть передбачити достовірно ходу світової історії, бо історія не бажає ставити їх до відома щодо своїх «задумів», хоча й здійснює їх через самих людей. Тож їхнє втручання в історію може лише погіршати справу, як це зрозуміли Кант, Шиллер, Гете, Гегель та ін. на прикладі Французької революції кінця XVIII ст. Стародавні греки не замислювалися над ходом історії, повністю довіряючись маршрутам сови Мінерви, і за порятунку під час страшних потрясінь насамперед дякували богам, і лише потім вшановували героїв. Це і було, на думку Шиллера і Гегеля, найвище відчуття історії, пізніше європейцями втрачене. Парадоксальна суть полягала у тому, що стародавня людина, повністю вільна від відчуття історії, внаслідок цього була цілком вільна внутрішньо. Який же сенс це мало для неї персонально? А ось який:

В смертний час ніхто не знав жахання,
Бо кістяк за горло не стискав;
Зцілувавши з уст життя дихання,
Геній тихо світлич опускав...

(Переклад Миколи Лукаша)

Ранні німецькі романтики, насамперед Новалис і Гельдерлін, можливо, навіть не усвідомлюючи цього повністю, орієнтувалися на ці рядки Шиллера. Вони розмірковували над проблемою – не безсмертя, а смерті як того, з чим треба примиритися, прийняти

її вільно, і як результат – спокійно і щасливо перейти у вище життя. Новаліс вважав, що «смерть – це перемога над самим собою, перемога, яка, подібно будь-якому самовизначенню (sic!), дає нове, легше існування». Гете також роздумував над тим, що людина, аби перейти у вигляді ентелехії у вічність, мусить стати нею ще тут, на землі. Адже й трагедії Шиллера, не лише за законами жанру, а й за суттю цього найпекучішого питання, закінчуються смертю персонажів. І цей важливий акт сценічної дії ставить перед глядачем питання: а в чому полягав сенс цього життя? Що відкрилося в момент смерті цій людині? Яким знанням про сокровенне це може збагатити нас з вами?

У чому ж знаходить опору для свого мислення великий поет? Чи можемо ми назвати його драматургію по-справжньому *катарсичною*? Мабуть, найвища суть веймарської класики полягала в обстоюванні непорушної, на нашу думку, ідеї – системної організованості всього буття, якому неодмінно співзвучна системність нашого мислення. Йдеться не про Вищу волю, і не про пантеїзм в дусі Спінози. Мова йде про найвищий принцип, на якому лише може існувати культура і мислення: якщо ми хочемо щось зрозуміти, то ми повинні уявити це як таке, що включене в певну цілісність і єдність. Наше відчуття внутрішнього непорушного зв'язку з цілим і є знання. Все решта – очевидно, лише мудрування. Момент катарсису в грецькій трагедії розкривав перед її глядачем зв'язок окремого і одиничного існування з вічним і цілісним буттям – з Космосом. Саме до цього знання причащався кожний, і міцніше знання не могло й бути. Відчуття достовірності цього знання кожний переживав безпосередньо, з емоційною повнотою.

Шиллер, слідом за Кантом, сприймав буття як вічну боротьбу, сліпу колізію світів, в яку свій промінь – промінь волі й розуму – посилає людина.

Далі й далі в світі до небуття лечу,
 Мужньо й сміло вперед променем світла мчу,
 Крізь тумани
 Часом небо прогляне,
 Змінні блиски сузір, систем
 Мерехтять золотим дощем.

(Переклад Миколи Лукаша)

ВІРШ ФРІДРІХА ШИЛЛЕРА
 «ДІВЧИНА З ЧУЖИНИ»
 («DAS MÄDCHEN AUS DER FREMDE»)

In einem Tal bei armen Hirten
 Erschien mit jedem jungen Jahr,
 Sobald die ersten Lerchen schwirrten,
 Ein Mädchen, schön und wunderbar.

Sie war nicht in dem Tal geboren,
 Man wusste nicht, woher sie kam,
 Und schnell war ihre Spur verloren,
 Sobald das Mädchen Abschied nahm.

Beseligend war ihre Nähe,
 Und alle Herzen wurden weit,
 Doch eine Würde, eine Höhe
 Entfernte die Vertraulichkeit.

Sie brachte Blumen mit und Früchte,
 Gereift auf einer andern Flur,
 In einem andern Sonnenlichte,
 In einer glücklichern Natur.

Und teilte jedem eine Gabe,
 Dem Früchte, jedem Blumen aus,
 Der Jungling und der Greis am Stabe,
 Ein jeder ging beschenkt nach Haus.

Willkommen waren alle Gäste,
 Doch nahte sich ein liebend Paar,
 Dem reichte sie der Gaben beste,
 Der Blumen allerschönste dar.

В пастушім домі, в теплім маю
 Щораз являлась, мов весна,
 Як тільки жайвір заспіває,
 Дівчина, гожа і ясна.

Вона зросла в чужій місцині,
 Й ніхто не відав, де той край.
 Та слід щезав по тій дівчині,
 Як вимовить вона «прощай».

Її присутність чарувала,
 Серця летіли їй навстріч.
 Пиха лиш людська заважала
 Із нею сходитись увіч.

Вона несла плоди і квіти,
 Дозрілі на чужій ріллі,
 Під сонцем згіднішого світу
 І на щасливішій землі.

Її давала кожному дарунок,
 Кому – плоди, кому – квітки.
 Як старець, так і отрок юний
 Приймали все те залюбки.

Вона уміла всім радіти,
 Проте закоханим завжди
 Давала найпишніші квіти
 І найдобірніші плоди.

[137, с. 113]

(Переклав Петро Рихло
 [99, с. 11–12])

Життя великого німецького поета Фрідріха Шиллера (1759–1805) було нетривалим, але творчо насиченим. У ХІХ ст. його популярність певний час навіть переважала славу Гете. Поет написав порівняно небагато віршів – трохи більше ста. Тим не менше, вони належать до золотого фонду європейської поезії. Після досить

плідного юнацького періоду кількість віршів різко зменшується, починаючи з 1782 р. З 1794 р. тривають тісні творчі взаємини Шиллера з Гете. Поет відчуває активну підтримку з боку духовно близької людини. Друга половина 1790-х років – злет ліричної творчості. Саме тоді були написані знамениті балади, що їх найбільш уподобала читацька публіка: «Кубок», «Рукавичка», «Полікратів перстень», «Івікові журавлі» та ін. До цього ж щасливого періоду творчості належить і вірш «Дівчина з чужини» («Das Mädchen aus der Fremde», 1796).

У своїх поезіях Шиллер постає перед читачем у трьох іпоста-сях: як лірик, філософ і оратор. На відміну від багатьох інших поетів, інтимна біографія майже не віддзеркалилася в ліриці Шилле-ра. Ключ до розуміння ліричної спадщини Шиллера треба шукати у філософських роздумах поета. До неї пасують слова В. фон Гум-больдта: «Думка – ось справжня стихія його поезії».

«Дівчина з чужини» – вірш про поезію, її ушляхетнюючий вплив. Центральний образ вірша – Дівчина з чужини – втілює Поезію. Замисливши видати у 1805 р. том своєї лірики, Шиллер хотів відкрити його цим віршем. Смерть від важкої хвороби леге-нів завадила здійсненню цих планів.

Вірш «Дівчина з чужини» написаний у вигляді ліричної опо-віді. Читач налаштовується не на жанрову сценку і не на ліричну сповідь, а на сприйняття образу Дівчини як складного і високого абстрактного *символу*. Струнка побудова твору нагадує невеликий класичний храм, де дотримано всіх пропорцій, архітектоніка не за-темнена зайвими прикрасами, а головна думка проведена чітко і переконливо.

Відчуття класичної стрункості досягається, зокрема, за рахунок синтаксису. Тут переважають прості або складносурядні речення. А там, де є складнопідрядні речення (у першій і другій строфах), поет уникає «перенесення» – *анжанбемана*. Ми знаємо, що цей прийом покликаний надавати руху рядків переривчастого дихан-ня, інтонації схвильованості, як, наприклад, у сатиричному вірші Шиллера «Мудреці»:

...Der Kloben, woran Zeus den Ring
Der Welt, die sonst in Scherben ging,
Vorsichtig aufgehangen...

...Той цвях, на який Зевс *кільце*
Світу, що інакше розвалився б,
Обережно повісив...

(Підрядник)

Тут слово *Welt*, що в якості визначення «навантажує» слово *Ring*, і собі додатково обтяжене підрядним реченням, після якого, нарешті, стоїть головна частина присудка *aufgehangen* (повісив). У нашому вірші таких різких перебивок дихання немає, головна частина присудка стоїть, як правило, біля свого об'єкта, і кожний рядок являє собою закінчену синтаксично-ритмічну частину. В другій строфі поет заради логічної компактності пішов навіть на формальне порушення правила і розташував відокремлюваний префікс дієслова не наприкінці речення, як годилося б, а одразу ж після об'єкта: *Sie brachte Blumen mit und Früchte, / Gereift auf einer andern Flur...* («Вона принесла квіти з собою і плоди, що дозріли на іншій ниві»). Усі названі особливості надають «Дівчині з чужини» класично урівноваженого вигляду. *Симетричність* форми дає змогу неквапливо читати вірш уголос зі спокійними паузами для вдиху наприкінці кожного рядка.

Звичайно, Шиллер не спрощує форму. Там, де треба, він ускладнює її заради створення психологічного напруження. Такою є вже перша строфа, де поет, поступово переходячи від загального плану до основного, розташовує ключове слово – підмет *ein Mädchen* лише в останньому рядку. До того ж він відділяє його цілим рядком від присудка, що з'являється лише у другому рядку після обставини місця: *In einem Tal bei armen Hirten / Erschien mit jedem jungen Jahr, / Sobald die ersten Lerchen schwirrten, / Ein Mädchen, schön und wunderbar* («В долині бідних пастухів / з'являлася кожного нового року, / як тільки починали співати ластівки, / дівчина, гарна і чудесна»). Така *інверсія* (тобто порядок, коли присудок передує підмету) слугує тому, щоб забезпечити активне очікування головного слова, зосередити на ньому увагу, акцентувати його значущість. Перед нами ніби неквапно розсувається театральна завіса, посилюється освітлення, і ось ми бачимо в глибині сцени головного персонажа. Таке драматургічне мислення Шиллера-поета.

Композиція оповіді відзначається винятковою стрункістю і послідовністю. Перша *строфа* – це вступ, призначений для введення головного образу. Друга строфа – це експозиція, де ми отримуємо додаткові відомості про Дівчину. Три наступні строфи розповідають про щедрість Дівчини. Але третя слугує ніби переходом до двох останніх, де ми дізнаємося про походження дарів. У передостанній розповідається про те, хто саме одержує дари. Весь вірш закінчується на високій ноті: найкращі дари дістаються закоханим!

Здається, неможливо переставити строфи місцями чи видлучити (або додати) хоча б одну. Подібне враження від завершеності цілого виникає й при спогляданні грецького храму.

Просвітлена урочистість у вірші створюється і завдяки застосуванню певних *архаїчних* форм – за допомогою неповних флексій у строфах четвертій, п'ятій і шостій: (auf einer) *ändern* (Flur), (in einem) *ändern* (Sonnenlichte) – замість *anderen*, (in einer) *glücklichern* (Natur) – замість *glücklicheren*; nach *Haus* замість *Hause*; (ein) *liebend* (Paar) – замість *liebendes*. Відомо, що кожна розвинута мова містить лексику нормативну (сучасну), поетичну і архаїчну. Застосовані у цьому вірші архаїчні форми відбивають думку Шиллера, що поезія має підноситися над буденністю.

У цьому вірші нас вражає незвичне сполучення двох рис: руху й статуарності. Розгляньмо їх по черзі.

Аналіз синтаксису засвідчує, що весь рух має спокійний і величний характер. Аналіз лексичного змісту, в тому числі й назви, показує, що це рух іззовні (aus der Fremde) і в «долину» (In einem Tal bei armen Hirten; Sie war nicht in dem Tal geboren – «В одній долині бідних пастухів»; «Вона народилася не в долині»), тобто, очевидно, з певної *високої* точки. Поява Дівчини оповита таємницею (Man wusste nicht, woher sie kam – «Ніхто не знав, звідки вона з'явилася»). Ніхто також не знав, куди вона потім зникала (Und schnell war ihre Spur verloren... – «І швидко зникали її сліди»). Уже ці особливості змушують припустити, що загадкова Дівчина – не зовсім людина, що вона втілює якесь вище життя. Її дари – Blumen і Früchte («квіти і плоди») – такі самі загадкові, що й вона сама. Про них говориться лише, що вони «дозріли на інших нивах, під іншим сонцем, у щасливішій природі» (Gereift auf einer andern Flur, / In einem andern Sonnenlichte, / In einer glücklichern Natur). Не лише поява і зникнення, але й дії Діви містять внутрішній рух: вона наділяє дарами людей (Und teilte jedem eine Gabe...). Так автор створює поетичну атмосферу таємничості за допомогою простої лексики, не виходячи за межі її нормативного змісту, користуючись буденними значеннями, не застосовуючи якихось спеціальних абстрактних слів і виразів, не вдаючись до складних епітетів чи метафор, словом, за допомогою надзвичайно простих засобів.

Таку особливість відбору лексики можна пояснити естетичними поглядами Шиллера, який, ідучи за І. Кантом, прагнув не відривати одне від одного *красу*, яка виражає привабливість і чарів-

ність простого, буденного світу, і *піднесене*, що має відкривати в цьому світі високий, філософський сенс.

Статуарність забезпечується радше психологічним, аніж грама-тичним впливом форм минулого часу дієслів недокожаного виду – Imperfekt, що створює відчуття постійної *повторюваності* (цик-лічності) подій. Можна уявити якусь німфу в античному стилі, що в одній руці тримає «ріг достатку», а іншою – розсипає з нього квіти, – скажімо, знамениту давньоримську фреску «Весна» у м. Стабія. Але можна уявити сцену в тимпані готичного собору: Богоматір наділяє благодаттю всіх, хто поспішає, щоб уклонитися їй. Застиглі пози тих, хто біля неї, насправді символізують постій-ний рух, бо кількість людей, що поспішають під благословіння, ве-лика. В знаменитій картинній галереї Дрездена за часів Шиллера уже була уславлена «Сікстинська Мадонна» Рафаеля, де передано заморожуючий рух Мадонни зверху вниз і погляди людей і янголів, що спрямовані знизу вгору. Скрізь ми знаходимо водночас настроїв урочистості й величності у поєднанні із сентиментальною буден-ністю і красою. У будь-якому випадку можна стверджувати, що Шиллера надихала *зображувальна* символіка – чи то античних фре-сок, чи то німецького або французького середньовічного барельєфу, чи то італійського ренесансного живопису. Всі ці зображення син-тезують в єдності статуарність і рух, рух зверху вниз і знизу вгору.

Однак що дає нам підставу стверджувати, що Дівчина символізує не весну, не милосердя, а саме поезію? У вірші не дано вичерпних мотивувань щодо цього. Але Шиллер залишає ті характеристики, які не суперечать саме символу поезії. Навмисна загадковість Дівчи-ни покликана відобразити *трансцендентальне* (надчуттєве) похо-дження поезії. Про це свідчить двічі повторене слово *Tal* (долина, куди спускається Дівчина), бо поезія зароджується у вищих, горніх сферах духу, а не в низинах буденності; на це вказують і наступні рядки: *Gereift auf einer andern Flur, / In einem andern Sonnenlichte, / In einer glücklichern Natur* («...Дозріли на іншій ниві, / Під іншим сонцем, / В набагато щасливішій природі»). А рядки *Doch eine Würde, eine Höhe / Entfernte die Vertraulichkeit* («Але гідність, піднесеність / Відстороняли вульгарність») мають свідчити про естетично висо-кий, піднесений характер мистецтва. Справді, поезія ушляхетнює людину, наповнює серця радістю (*Beseligend war ihre Nähe, / Und alle Herzen wurden weit*). Поетичні почуття прокидаються в людині раз-ом з пробудженням природи, з весною: *mit jedem jungen Jahr, / Sobald die ersten Lerchen schwirrten*. Поезія відкривається лише

простим людям з чистим серцем (bei *armen* Hirten). Тут ми бачимо перегук з Жан-Жаком Руссо, улюбленим письменником юного Шиллера, який вважав, що лише бідні люди наділені справжніми чеснотами і безпосереднім чуттям краси. Поезія втілена в образах гарного, але *земного* життя. Її образи завжди мають предметно-чуттєвий характер. Ось чому споконвічний символ поезії – плоди й квіти.

Нарешті, зробимо ще одне спостереження: в німецькій мові дівчина – ein Mädchen – середнього роду. Проте Шиллер настійливо вживає щодо цього слова саме жіночий займенник «вона» – sie (а не es, що було б граматично правильніше). Здавалося б, що інакше й бути не може, адже поет має виходити із фактичної статі персонажа, а не граматичної ознаки слова. У вірші «До Травня», де розповідається про те, як «з кошом квіток приходить / до мирних цих долин» весняний хлопець Травень, чоловічий образ і займенник «він» не викликають сумнівів, бо і «травень», і «весна» німецькою мовою чоловічого роду. «Дівчина» ж у нашому вірші уособлює мистецтво, навіть німецьку музу, бо німецькою і те, й друге слово жіночого роду. Цим і пояснюється вживання займенника *sie*. Як бачимо, Шиллер тонко продумує свої уособлення!

Загадковість і багатозначність образу Дівчини дають змогу збити ще один висновок. Нерідко творчість Шиллера (як і Гете) 1790-х рр. відносять до «класицизму», мотивуючи це тяжінням обох до античної поетики. Проте образ Дівчини дозволяв би таке тлумачення в одному випадку: якби перед нами була *алегорія* – тобто чуттєво насичене, предметно повне зображення абстрактної ідеї; але цього ми в нашому аналізі не побачили. Загадковість і недомовленість цього образу, розкриття його переважно через *опосередковані* характеристики дають нам підставу побачити в ньому нову, більш тонку *символіку*, яка була притаманна *романтизму*, що тільки-но народжувався тоді.

«Класик» Шиллер завжди залишався авторитетом для ранніх німецьких романтиків – Ф. Гельдерліна, Новаліса, А. Тіка, Ф. Шлегеля та ін. Шиллера, як і романтиків, приваблювали грецька античність і німецьке середньовіччя (яке вони сприймали тоді як одну добу з Відродженням і Бароко). Шиллер, як і Гете, активно розробляв нові виразні засоби поетичного письма, що лягли в основу романтизму. В цьому переконує і проаналізований нами вірш.



2

РОМАНТИКИ

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

1. І. Кант і філософські витоки філологічної термінології



Сучасна літературознавча термінологія почала формуватися у загальних рисах ще на світанку нашої науки – в німецькій романтичній критиці. При цьому вона в першу чергу спиралася на загальнофілософську термінологію, тож їй була притаманна досить слабка спеціальна диференційованість. Це означає, що філософські терміни вживалися зокрема й у вузькому, філологічному сенсі. Така ситуація відбивала самий характер літературознавчого мислення на той час, коли критик зближував завдання поезії із завданням філософії, поета сприймав як найвищий вияв розуму, що філософує, а саме мистецтво – як «віковичний і справжній орган філософії» (Шеллінг).

Можна сказати, що романтична літературознавча термінологія пережила свій час. В наші дні ми спостерігаємо співіснування, ба більше – примхливе переплетення двох літературознавчих дискурсів – класичного (по суті, романтичного) і «постмодерного». Перший з них у своїх витоках належить добі І. Канта і його духовних спадкоємців на рубежі XVIII–XIX століття. Це такі поняття, як *цільність* (літературний твір як цільність), *ідея* літературного твору, художня *форма* і *зміст*, ліричний *суб'єкт*. Романтики встановили сучасний естетичний об'єм поняття *міф* (яке пізніше збагатилося новими смисловими відтінками – «соціальний *міф*» тощо). Надзвичайно популярним стало поняття *часопростору* (*хронотопу*),

що походить з гносеології Канта («Критика чистого розуму») і естетики Гердера. Нове дихання дістало поняття *герменевтика*, яка зародилася як спроба наблизити принципи кантівської гносеології до пізнавальної практики. Але по-новому зазвучав кантіанський термін *віднесене*, по-новому була осмислена Шеллінгова трихотомія *символу, алегорії і схеми* (вона редукувалася до поняття художнього *образу*, яким тоді практично не послуговувалися), розширилися Гетеві поняття *стилю і манери*. В практиках модернізму і постмодернізму було переосмислено грецьке поняття *мімесис* (*міметичні форми мистецтва*), яке відіграло визначальну роль у класичній німецькій філософії. Цей перелік можна продовжити.

Не тільки діахронічна амальгама двох дискурсів характеризує філологічне мислення нашого часу, а й активне синхронічне зближення літературознавчого і *філософського* дискурсів. У історика питання виникає враження, ніби відбувається повернення до принципів раннього романтизму, коли філософи сміливо бралися за аналіз літературних творів, а філологи за браком потрібних термінів послуговувалися термінами філософськими. Ось чому звернення до витоків літературознавчого дискурсу може пролити додаткове світло на його сучасний стан.

2. Ф. В. фон Шеллінг, Ф. Шлегель, Г.-В.-Ф. Гегель

Серед творців романтичної термінології слід назвати Ф. В. фон Шеллінга, який, наслідуючи Канта, розглядав мистецтво у щільному зв'язку з загальнофілософськими проблемами. Його спеціальна естетична термінологія у «Філософії мистецтва» по суті дублювала філософську термінологію І. Канта: *ідеальне і реальне, суб'єктивне і об'єктивне, безконечне і кінечне, свобода і необхідність* тощо. Зокрема, завдання критика він бачив у розкритті того, як у творі мистецтва «матерія поступово переходить в *ідеальне*» [95, с. 334], тобто процес «ушляхетнення», «романтизації», «символізації» всього емпіричного, одиничного, буденного. Вся ця термінологія ґрунтувалася на післябароковій філософії природи, точніше – на філософії природної *системності* нашого світу. Проте поступово, із розширенням поняття природи до обсягу пізнішого технологічного (утилітарного) мислення, естетичні критерії і сама термінологія тої доби були переосмислені або частково втратили своє значення.

Поруч з Шеллінгом важливе місце посідає Ф. Шлегель. Головні поняття його естетики цілком перенесені з кантіанського дискурсу. Це *нескінченне, вічне, загальне, одиничне*. Так, філософ і поет намагаються відобразити «безконечне», однак якщо філософ намагається дати поняття про нескінченне у поняттях і термінах, то поет розкриває нескінченне у «натяках» і «передчуттях». І філософія, і поезія зневажливо ставляться до буденного як до «*одиничного*» [100, с. 217], а отже неістинного; їхня царина – *вічне*. Поезію і філософію зближує «*вічне* пізнання непізнаного» [100, с. 145]. З поняття нескінченного Шлегель дедукує естетичне поняття *символічного*. Поезія завжди символічна, адже вона зображає вище начало, божество, яке «*є нескінченим* і щодо своєї природи не може бути виражене через (буденні, емпіричні. – *Б. Ш.*) поняття» [100, с. 39]. Символ – це художній образ, що виражає *нескінченне*.

Послугуючись саме такими поняттями, Ф. Шлегель і Шеллінг аналізували твори Арістофана, Данте, Шекспіра, Сервантеса, Лессінга, Гете та ін. Поняття символічності як специфіки мистецтва беззастережно панувало в європейській естетиці ще сто років після Шлегеля, доки йому на зміну не прийшла естетика «*текстоцентричності*».

Наступне важливе поняття у Ф. Шлегеля – *ціле*, або *цільне*. В суто літературно-естетичному плані ідею цільності найкраще демонструє Шлегелева ідея літературного процесу. Кожний поетичний твір – це ланка в нескінченному русі. Тут Шлегель мислить як філософ, не індуктивно, а дедуктивно. Оскільки завдання поезії – осягнути нескінченне, а нескінченне осягненню не піддається, то і саме існування поезії визнається вічним і нескінченим. Поезія ніколи не може бути завершеною, викінченою, ніколи не досягне своєї історичної повноти. Але те саме можна сказати і про *герменевтику* поезії. Літературний твір, за Шлегелем, – «це лише відрізок безкінечного шляху», але коли цей шлях пройдений читачем, відкриваються нові «*безмежні горизонти*» [100, с. 195], і процес триває далі. Шлях осягнення нескінченний, кожне нове покоління дослідників відкриває свої відтинки невичерпного художнього змісту.

Якщо ціле – нескінченне, то окрім творів – це лише *фрагменти* в історичному розвитку. Шлегель дійшов висновку, що оскільки кожний твір – це лише фрагмент, уривок, який можна осягнути лише у сукупності з іншими творами, то й всі твори взаємопов'язані між собою. Це, власне, ідея *історико-літературного підходу*. Але: якщо кожний твір – фрагмент, який можна осягнути шляхом міжтекстуального зіставлення з чимось іншим, то самому авторові

нема потреби доводити твір до кінця. Нехай тоді твір і залишиться *фрагментом*. Так Шлегель обґрунтовує жанр філософського й естетичного фрагмента; фрагментарність стає для нього головним достоїнством жанру. Мислитель підійшов до майже новітнього розуміння інтертекстуальності, коли ціле існує лише як абстрактна ідея, що виходить як за межі авторського задуму, так і за межі його реального втілення в тексті.

Нарешті, цільність припускає *різноманітність* усередині себе. Вона, як спінозіанський бог, обіймає собою щедру різноманітність, строкатість і суперечливість поетичного світу. Особливо яскраво ця настанова розкривається у Шлегелівій теорії жанрів, яка часом нагадує естетику модерного «нового роману».

Сутність (Wesenheit) також є поширеним терміном у Ф. Шлегеля. Якщо в сучасному критичному дискурсі це поняття вкрай баналізувалося і втратило свою конкретність, то у Ф. Шлегеля воно було ключовим. Згодом його витіснило поняття, введене Гегелем, також за походженням суто філософське, – *ідея* («*ідея* твору»). Важливо нагадати походження того й того.

У ранніх романтиків термін *сутність* пов'язаний зі специфічним прочитанням текстів Аристотеля. Тут ми торкаємося історії поширеного нині терміна *міметичність*. Надаючи безумовну перевагу Платону, романтики саме його очима сприйняли положення Аристотеля про «наслідування природи», або ж «мімесис». Природу вони розуміли як певну глибинну сутність, онтологічну основу будь-якого явища. Виявити сутність явища означало для романтиків розкрити його «природу». Природу вони, таким чином, переносили всередину явища. Природа була не стільки тим, у чому зовні виражала себе сутність, скільки самою сутністю. Наслідувати природу означало для них розкривати сутність. Вони спиралися, зокрема, на висловлювання Аристотеля в його «Фізичі» (II, 8): «Отже, як робиться кожна річ, такою вона і є за своєю природою, і якою вона є за своєю природою, так вона і робиться...» [2, с. 141]. Ми бачимо, що вони розглядали мистецтво не як наслідування того, що уже є в природі; акцент переноситься на творця, на *генія*. Адже Аристотель чітко сказав у «Нікомаховій етиці» (VI, 4): «Принцип* того, що створюється, полягає в *особі*, що творить [...]

* Слово «принцип» (з лат. principium, дорівнює грецьк. arce) загалом означає початок, вихідну точку, походження, основу. Принцип можна визначити як «те, від чого походить якась річ» [59, с. 113].

бо мистецтво стосується (зовсім) не того, що існує чи виникає за необхідністю, а також не того, що існує згідно природи» [2, с. 143]. За прочитаним у такому ключі Аристотелем, природа як потужна креативна сила зупиняється перед цариною духу, передовіряючи на цьому етапі свою творчість людському розуму, що його вона спеціально створила для цього завдання. Людина ніби продовжує наміри природи. Вона мусить діяти у повній відповідності до її найвищих планів. Найбільше це вдається *генію*. Тому, за Аристотелем, «мистецтво частково завершує те, що природа не в змозі зробити, частково наслідує її». Мистецтво Аристотель визнає лише за мислячою істотою, за людиною: «Мистецтво [...] є творча звичка, що наслідує справжній розум» [2, с. 143]. Він вважає мистецтвом те, що виникає на основі «дослідження», «справжнього розуму»; в цьому розумінні, на його думку, праця мурашок не є мистецтвом. Слова «дослідження», «звичка», що наслідує «справжній розум», романтики прочитали (на відміну від класицистів) зовсім не як «правила», раціонально сприйнятий канон. Для них це слово означає рефлексію, *філософування* у широкому сенсі. Людина, як орган, створений природою для продовження космічної творчості, спочатку мусить зрозуміти, осмислити своє завдання, а потім продовжити його відповідно до намірів природи. Таким чином, оскільки, за Шеллінгом, «завдання мистецтва розуміється як зображення справжньої сутності» [95, с. 31], то відповідно до цього і завдання, яке стоїть перед критиком, полягає у тому, щоб розкрити *сутність*, втілену в поетичному творі, тобто розкрити відповідність твору із вищими намірами природи, його найвищу життєвість. Завдання критика полягає у встановленні тождественності між сутністю твору і сутністю природи. Ми знаємо, що на основі цієї дедукції ранні романтики прагнули обґрунтувати вищу естетичну цінність давньогрецького мистецтва.

Цей екскурс в історію терміна «сутність» показує, якою мірою літературознавча критика тоді методологічно залежала від ідеї природи, раціонально організованого всесвіту, взагалі світу як упорядкованої цілності. Власне і «романтизація» («символізація») реальності означала тоді естетичне виявлення цього фундаментального зв'язку «окремого» (твору мистецтва) з «цілим» (природою, а трохи пізніше, з часів Я. та В. Ірімів, – з народним життям, через яке природа стихійно, але субстанціонально впевнено виражає себе). У післякласичній (модерністській) естетиці митець уже прагнув не так відкрити красу як віковичну об'єктивну сутність природи,

як запропонувати суб'єктивне бачення «краси», що не сягало, власне, далі його персональної екзистенції. Відірвана від безмежної об'єктивної основи, «краса» тепер партикуляризувалася (тобто набувала значення окремішності, одиничності, випадковості), що неминуче приводило до редукування самого Кантового поняття «краси» (і «піднесеного») до суміжних понять «дотепного», «дивного», «гострого», «шокуючого» тощо. А це з часом (на початку ХХ ст.) призвело до появи «нового авангардизму» як безперервної боротьби з поширеними естетичними кліше. З тих пір одна «необов'язковість» зятято боролася з іншою «необов'язковістю», а саму суть модерністського процесу можна уподібнити виснажливому, але малорезультативному змаганню Ахіллеса з черепахою.

3. Г.-В.-Ф. Гегель, Й. В. Гете

Набагато тривалішим виявився термін Г. В. Ф. Гегеля *ідея*, яким, по суті, було замінено зміст розглянутого вище терміна Шеллінга–Шлегеля. За Гегелем, реальний світ є полем самовідчуження (*Enttäusserung*) такого собі абсолютного духу, «ідеї». Згідно з його естетикою, завдання філософа й естетика в тому числі полягає у тому, щоб в явищах реальності (зокрема і у творах мистецтва) відкрити наявність, сліди самовираження цієї ідеї. Шляхом операції «діалектичного трансцендування» вся багатоманітність явища має зводитися до парних опозицій, які і собі зводяться («знімаються») до кінечної діалектичної єдності, що і буде вихідною *ідеєю*. Тож шлях аналізу літературного твору почали розуміти як рух від багатоманітності до узагальнення, від випадкового і окремого до закономірного й цілого, від сприйняття (рецепції) до чіткої верифікації, а в результаті – до з'ясування «ідеї», що лежить в основі твору. Оскільки абсолютна ідея одна і лише по-різному виражає себе в різних явищах, то між цими явищами існує закономірна спільність, яку досліднику належить виявити. Ця спільність, поперше, є *евристичною* умовою дослідження кожного окремого явища (подібно кантівському поняттю *телеологізм*). А це уже по-новому (не так, як вчив А.-В. Шлегель) стимулювало історико-літературні підходи. По-друге, цим постулювалося, що існує щільний і уже конкретний зв'язок між історичною епохою і художнім твором, що народжений в її надрах. Звідси був задалегідь визначений сам шлях аналізу літературного твору. Це, по суті, відстежування самовиявлення ідеї в усіх історико-соціальних і світоглядних

сферах, а потім виявлення її самототожності у конкретній ділянці художньої творчості. Таким чином, аналіз художнього твору з погляду його «ідеї» мав принципово *історичний* характер. Тож зрозуміло, що марксистська естетика (що у своїх виточках ґрунтується на Гегелевій) «історико-літературний аналіз» вважає своїм найважливішим науковим елементом.

В епоху романтизму відбувається ще одна важлива корекція, що стосувалася понять *форма* і *зміст*. Кант і його послідовники – веймарські класики та ієнські романтики – знайшли це протиставлення у того ж таки Аристотеля («Фізика», II, 8): «Природа подвійна: з одного боку – як матерія, з іншого – як форма, вона ж мета» [2, с. 141]. Відповідно до цього, форма у них брала гору. «Метою» природи було втілити свою потенцію, завершити становлення у певній «формі». Явище як таке виникало лише в момент «о-формлення» матерії. Тож зрозуміло, чому форма була *метою*. Можна зрозуміти, чому в епоху Канта – Гете існував справжній культ *форми* [докладніше див.: 81, с. 193–107].

Однак у Гете та ієнських романтиків ми частіше знаходимо, слідом за Аристотелем, саме трихотомію: зміст – форма – дух (Geist). Останнє розуміється як метафізична *сутність* (мовою Гегеля – ідея) явища. Гете називав її ще «внутрішньою формою», котрій «врешті-решт підпорядковується все» [докладніше див.: 82, с. 175–180]. Так, досліджуючи категорії «стилю», «манери» і «наслідування», Гете надає перевагу стилю, оскільки лише в ньому вираже себе *дух*; натомість у «манері» ми знаходимо лише вміння суб'єкта-творця виразити *себе* на противагу природній сутності предмета: «Манера ще більше, сказати б, індивідуалізує індивідуальність. Людина, що нестримно віддається своїм пристрастям і нахилам, дедалі більше віддаляється від цілісної єдності» [23, т. 10, с. 148]. Що ж до третього члена – «наслідування», то тут автор відтворює явище лише в його зовнішній формі, ні на йоту не наближаючись до розкриття «сутності» («духу»). Вся ця ієрархія за ціннісною ознакою була така: дух – форма – зміст.

Сучасна загальноновживана дихотомія «форма – зміст» пов'язана уже з філософією Гегеля. Це він розробив «діалектику» форми і змісту. Людина, цивілізація, духовні надбання культури, суспільне буття були проголошені ступенями саморозгортання «світового духу», який знаходив у них свою «форму», щоб відкинути її, а далі втілитися в іншій подобі, щоб зрештою відкинути й її. Так форма

безнастанно устрімлялася за змістом, ніколи повністю не зливаючись з ним, постаючи щодо нього як щось химерне і тимчасове, але разом з тим як щось «технічне» і «допоміжне».

Гегелева ідея вічного дуалізму форми і змісту вплинула на теорію мистецтва. Проблема змісту мистецького твору стали розглядати як відносно *не* залежну від художності. Великих зусиль теоретикам літератури у вітчизняній науці коштували спроби розкрити гегелівську дихотомію форми і змісту через її кантіанське розуміння. Тобто, що форма і зміст взаємно обумовлені і не можуть існувати одне без одного. Для цього слід було відкинути головний нерв гегельянства – «абсолютну ідею», яка у цього філософа мала первісний, позачасовий характер.

«Потенціювання» ідеї (термін Шеллінга), тобто саморозкриття її на різних рівнях («щаблях») абстракції, поступове і законмірне «зняття» на рівнях від «ідеального» до «реального», зумовило уже в естетиці ранніх німецьких романтиків відповідні аналітичні підходи щодо літературного твору. Ще Кант, відповідно до своїх настанов на дуалізм «необхідності» (природи, матерії) і «волі» (культури, духу), настійливо звертав увагу на багатогранність самого творчого акту, який охоплює духовну творчість і «ремесло», «майстерність». Шеллінг писав про три види творчого акту: творчість ідеї, створення форми і технічний етап творчості, кожний з яких потребує диференційованого аналізу. Ідеалістична критика розробила сувору ієрархію аналітичних підходів відповідно до ідеї «потенціювання». Ця ієрархія в її романтичному вигляді застаріла ще в надрах Гегелевої «Естетики». Проте пізніше, під впливом позитивістської естетики, вона була вдосконалена і в ній було узаконено три рівні: загальнофілософський (у нього входив і загальноестетичний рівень), загальнонауковий рівень і рівень літературознавчої науки. Ця схема в загальних рисах не суперечить пізніше розробленому герменевтичному підходу. Адже ідея герменевтичного кола саме й передбачає не просто хаотичний рух від зрозумілого до незрозумілого, а системний, упорядкований шлях думки. Ця схема, що регламентувала співвідношення загальнофілософського і літературознавчого підходів, на нашу думку, стала кроком вперед порівняно з романтичними підходами; проте в наші дні ця регламентація стрімко втрачає своє значення, що спричинює методологічну аморфність в літературознавстві.

Ф. В. ФОН ШЕЛЛІНГ: МІФОТВОРЕЦЬ НА ПЕРЕПУТТЯХ МОДЕРНУ

Значення Фрідріха Вільгельма фон Шеллінга (1775–1854) – філософа раннього німецького романтизму – виходить за рамки його історичної епохи. Він завершує етап класичного раціоналізму, представлений мислителями від Г. Лейбніца, Р. Декарта і Б. Спінози до І. Канта, які відобразили модерне мислення як стан гносеологічної гармонії (можливості адекватного пізнання реальності як цільності суб'єкта та об'єкта). Шеллінг відобразив поворот до нового мислення в той момент, коли нове покоління мислителів XVIII ст. – французьких (Ж.-Ж. Руссо) і німецьких (насамперед, Ф. Шиллер) – констатували й описали драматичні тенденції у розвитку модерну, які руйнували гносеологічну цільність світу й особистості, що вело до однобічності, «одномірності» (Г. Маркузе) людського існування, його відчуження від природи як гаранта такої гармонії, до переродження суспільства на механічну суму індивідів. Філософія Шеллінга, що виступив разом із такими духовно близькими йому мислителями, як Й. Г. Фіхте, Новаліс, Ф. Шлегель, Ф. Шлейєрмахер, не лише містила діагноз небезпечної хвороби на переломному етапі модерну – втрати повноти і цільності духовного буття особистості, – а й розробляла можливі шляхи виходу з цього глухого кута заради порятунку особистості для майбутніх епох. Розроблена таким чином «німецька утопія» [81, с. 205–261] залишалася, щоправда, в рамках кантіанського мислення, тобто мала слугувати «регулятивним принципом», що вказував на орієнтири й попереджав про небезпеки на шляху. В цій якості вона не могла бути втілена в соціальної реальності, і цим її доля відрізнялася від утопії Руссо («Про соціальний договір»), яку французькі революціонери кінця XVIII ст. сприйняли як конкретну програму політичних дій.

Шеллінгіанство ані прямо, ні опосередковано (як гегельянство) не було винне в трагічних поворотах ХХ ст. Зате воно виявилось плідним для розвитку німецької екзистенціальної думки (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер), що була чутливою до проблем соціальної дисгармонії людини, однак бачила можливості виходу з глухого кута на шляху особистого («екзистенціального») вибору. Було воно близьке й «духовно-історичній школі» – широкому куль-

турно-філософському руху в Німеччині другої половини ХХ ст. (В. Дільтей, О. Вальцель, Е. Кассіер, Т. Манн, Г. А. Корф, А. Швейцер, Ф. Майнеке та ін.) – з її намаганнями вдихнути нове життя в кантівський погляд на високу гідність людської особистості й «роду людського».

Шеллінг суттєво вплинув на теорію міфу в ХХ ст. Серед великої кількості дослідників, що ставили перед собою специфічні наукові завдання, К. Юнг, Н. Фрай, Г. Башляр та інші мислителі, які мали вплив на художньо естетичну практику та її інтерпретацію, позичили й розвинули окремі риси філософії Шеллінга, «вилучивши» їх, однак, із його утопії, але синтезувавши з ученнями високого модерну (такими як фрейдизм, марксизм та ін.).

Німецький філософ залишив свій відчутний слід і у слов'янських культурах. За свідченням Д. Чижевського [79], професори Київської духовної академії та Київського університету почали викладати українським студентам вчення Шеллінга ще за життя самого філософа, відображаючи всю складну й неоднозначну еволюцію його поглядів. Перший ректор Київського університету М. Максимович почав свою діяльність як шеллінгіанець-натурфілософ. Шеллінгіанство його виявлялося зокрема в символічному розумінні народної поезії, коли він робив спробу охарактеризувати психіку українського й російського народів на підставі пісень [79, т. 1, с. 72, 73; т. 2, с. 167–171]. Таким чином, Максимович впевнено йшов тим же шляхом у дослідженні національної психології через мистецтво, як і В. Вундт у своїй праці «Психологія народів» (1900–1920). Величезні можливості для дослідження дає тема «Шеллінг і Гоголь», де поруч із цим філософом можуть бути поставлені Й. Г. Гердер, Я. і В. Грімми.

1.

Шеллінг пройшов складний шлях філософського розвитку. Його ранні погляди значно відрізняються від пізніших. Разом із тим, його розуміння мистецтва, що склалося в роки співробітництва з Фіхте і було викладене в університетських лекціях, практично мало змінилося за всі наступні роки. Це дає нам змогу виділити в його філософії ті незмінні, спільні для його світосприйняття ідеї, які стали основою естетичних поглядів мислителя. Шеллінг є *романтичним* естетиком, що виразилося у прагненні розглядати конкретний художній матеріал із погляду не його власної

(іманентної) видової специфіки, а певних, заданих ззовні, абстрактних категорій. Це зближує його з Кантом як естетиком.

Серед джерел філософування Шеллінга ми можемо виділити два в безпосередній хронологічній близькості від нього, а саме Канта і Фіхте, і два – віддалених у часі: Спінозу та Лейбніца. За вихідну точку Шеллінг бере Абсолют, який є сам по собі «бездонною порожнечою», поки не проявить себе через «особливе» (*Besonderes*) [95, с. 92]. Від особливого Шеллінг відрізняє «одиничне», що знаменує собою емпіричне, окреме, кінчене, випадкове. У цій вихідній тріаді *загальне – особливе – одиничне*, яка має першорядне значення для всієї його філософії, ми можемо впізнати кантівські «розум – здоровий глузд – чуттєвість». До своєї тріади Шеллінг зводить усі свої міркування про пізнання, природу, людину, мистецтво. Через реальне (окреме, одиничне) виражає себе загальне, через тимчасове – вічне, через кінчене – безкінечне, через матеріальне – ідеальне тощо.

За Шеллінгом, загальне є сутність, «джерело, з якого все походить» [94, т. 2, с. 47]; воно може виразити себе через окреме, тобто форми, що змінюються, а як вічне – через час. Саме ж при цьому «покладає в себе час і вічність» і «залишається незразливим для будь-яких змін», «залишається в загальній природі прихованим, невидимим» [94, т. 2, с. 47]. Але безкінечне не дискримінує, не принижує кінчене, а наповнює його значущістю, змістовністю і тому – підносить: «Навіть у тимчасовому розкриває свої пелюстки квітка вічності» [94, т. 2, с. 50]. Ось чому помиляються ті філософи, що шукають за допомогою філософії сутність реальності поза межами самої реальності, шукають її «в безмежній даліні» й намагаються «відтворити предмет, про якого взагалі не може бути й мови»; тим часом, як правильний шлях – «споглядати наявне» [94, т. 2, с. 50]. Як і для Канта, «наявне», реальність є відправним пунктом роздумів Шеллінга. Слідом за Кантом, він розсуває рамки мислення про реальне, але як філософ-романтик уже по-своєму бачить у ньому безкінечний зміст, а саме розглядає особливе (одиничне, тимчасове, кінчене) як *символ* відносно до загального (Абсолюту).

Такої символічності, такого саморозкриття загального через особливе й одиничне, на його думку, саме й бракувало Спінозі. Шеллінг, слід гадати, знайшов власну систему потенціювання в голландського філософа, який конкретні реалії життя представив

у вигляді ієрархічних ступенів – модусів (видозмін) основного первня, Божества. У Спінози Бог поданий як процес нескінченно-го становлення (розгортання, втілення) наперед установленної сутності. Але таке вчення про розгортання свідчило насамперед про «непорушність буття» [94, т. 2, с. 466] і тому було проявом «закостенілого раціоналізму» [94, т. 2, с. 438]: «Спінозизм у його закостенілості можна було б уподібнити статуї Пігмаліона, яку треба було одухотворити теплим диханням любові» [94, т. 2, с. 100]. Йому не вистачало «динаміки», тобто вільного переходу до нової якості, у результаті – саме «свободи». І саме сучасне «уже динамічне (тобто еволюційне. – Б. III.) уявлення про природу мусило б суттєво змінити основні погляди спінозизму» [94, т. 2, с. 100]. Тому у Шеллінга, за збереження спінозіанського принципу ієрархічності, ми знаходимо вже дуже важливий елемент – розвиток, тобто набагато виразніше артикульований процес історичного переходу (потенціювання) одних якостей в інші.

Спінозіанське «становлення» постає в Шеллінга як розвиток (потенціювання від простого до складного, від матерії до свідомості) співзвучно з ученням Лейбніца про монади *, в якого нежива природа є монада, «що спить», жива природа – монада, що «бачить сни», а людина (свідомість) – монада, «що прокинулася». Таким чином, в Універсумі розлита духовну енергію, що з першопочатку обумовлює спорідненість і рівноправність матерії й свідомості. Пізніше ця ідею розробив Шеллінг у вигляді «філософії тотожності» (Identitätsphilosophie).

Шеллінг переосмислює акт становлення в Спінози також із погляду кантіанської дихотомії «необхідність/свобода» («природа/дух») і віддає пальму першості свободі, духу: «Для мене найвищим принципом усієї філософії є чисте, абсолютне Я, тією мірою, якою воно висувається свободою (тобто духовним первнем. – Б. III.), а не обумовлюється об'єктивним» [144, с. 114]. Спіноза ж виходив із субстанції, а свободу розумів лише як *споглядання* (наперед установленної) субстанції. І навпаки, для Шеллінга свобода полягає в активності – у *створенні* об'єкта, тобто в наділенні його (духовною) сутністю, змістом і значенням всезагальності, іншими словами – у *символізації* об'єкта **. Розум людський, як буде

* Хоча в Мюнхенському курсі загальної історії філософії Шеллінг досить поверхово оцінює вчення Лейбніца про монади.

** Згідно з термінологією Ф. Шлегеля – в «романтизації» об'єкта.

показано нижче, є повторенням «абсолютного» розуму на новому витку спіралі, і процес творення світу повторюється вже на персональному рівні. У цьому полягає надзвичайно цінна для романтиків думка про виняткову роль креативної свідомості, поета зокрема. Ідею творчого характеру мислення розробив раніше Кант у «Критиці чистого розуму» (1781).

Отже, все розмаїття світу з його елементами, зв'язок сутності з окремими її виявами даються нам як єдність завдяки розуму. Він – це «всезв'язок» (All-Korula), який ми відчуваємо не як щось стороннє, як «поза- чи надприроднє», а як притаманнє нам «безпосередньо близьке, єдино дійсне, якому ми належимо і в якому ми перебуваємо» [94, т. 2, с. 50]. Саме завдяки нашому інтимному зв'язку з нашим власним розумом ми сприймаємо як щось глибоко споріднене нам саму реальність, що пронизана світовим розумом.

Таким чином, вихідний пункт – усе ж матерія, але матерія з самого початку *одухотворена*, що містить в історичній потенції безмежну кількість світів, один із яких – розумне начало (Intelligenz), а отже – і воля.

У такому погляді на матерію полягала основа ідеалістичного світорозуміння, яке давало змогу романтикам відповісти на важливе для них питання про смерть. Людина повертається до природи, але до неї ж повертається також «ентелехія» людини (Ґете). Тілесно-духовний субстрат індивіда знаходить своє останнє пристановище в матеріально-духовній субстанції природи. Відомо, як скептично поставився Ґете до «суб'єктивного ідеалізму» Фіхте у зв'язку з тим, що той розглядав «природу» лише як породження нашої свідомості (як «Не-Я»), а отже, і не знаходив у ній місця не лише для тілесного, а й для духовного субстрату людини після смерті. І навпаки, Шеллінг привернув до себе увагу великого поета внаслідок свого розуміння природи як реального (об'єктивного) явища.

«Ідеалістичне розуміння є справжнім торжеством філософії нашого часу», – писав Шеллінг. Ідеалізм доводить, що «в основі всього дійсного – природи, світу речей – діяльність, життя і свобода [...]». Іншими словами, що «не лише Я є все» (як учив Фіхте), «а й навпаки, все є Я» [94, т. 2, с. 101].

Щодо цілей філософування Шеллінг спочатку йде за Фіхте, який наголошував на відмінності між практичним і теоретичним науковченням. Перше мусило дати відповідь на запитання, як суб'єкт приходиться до об'єкта, як Я завдяки своїй діяльності

приходить до Не-Я. Друге порушувало питання, як об'єкт приходить до суб'єкта, як Я обумовлюється через дію Не-Я.

Шеллінг стверджував, що головне завдання полягає в тому, щоб дослідити ступені розвитку об'єкта, починаючи з найнижчих, де дух діє в образі сліпих, несвідомих сил матерії, і так до найвищих, де дух здобуває свідомість і волю. Така тематика ніби продовжувала вчення Фіхте про свідому і несвідому творчість (продукування*) Я. Свідомому репродукуванню (пізнанню) передує несвідоме репродукування, тому, коли дух споглядає об'єкт, він мимоволі споглядає й сам себе. Обидва філософи тут рухалися слідом за Кантом, який учив, що ми досягаємо не самий об'єкт (який у принципі неможливо досягнути як «річ саму по собі» (Ding an und für sich)), а лише його образ у нашому сприйнятті; але цей образ визначається не лише реальністю, але чималою мірою й самою свідомістю**. Тому Фіхте і Шеллінг розглядають наші уявлення як оригінал і як його копію, узгодженість між якими є умовою знання***.

На першому етапі розумне начало (Intelligenz) творить несвідомо, це є власне природа, яка виступає як *зримий дух* (Geist). Цим Шеллінг постулює символічне розуміння природи, на якому базуватиметься його розуміння міфології як частини природи. Однак розумне начало є не лише таким, що несвідомо твориться (naturatum), а й таким, що саме свідомо творить (naturans) і насамкінець постає як дух, що досягнув сам себе. У цій якості природа постає як *незримий дух*****. Несвідоме творіння духу (природа) і його свідоме творіння (історія, пізнання, мистецтво) мусять бути тотожними, бо походять із одного джерела.

Таким чином, Шеллінг представляє все суще у вигляді однієї лінії, на одному кінці якої переважає суб'єктивне, на протилежному – об'єктивне, а центр являє собою абсолютну нерозрізненість (Indifferenz) між реальним та ідеальним. Відмінність між суб'єктивністю

* Термін І. Канта.

** Саме цей пункт пізніше ретельно переосмислив К. Юнг у плані праобразів *архаїчної* свідомості – підсвідомості.

*** Згідно із З. Фройдом, якщо лібідо (оригінал) визначає свідомість людини (копію), то лише знання людини про це джерело своєї свідомості є умовою її душевного здоров'я. Ми простежуємо й тут факт переосмислення кантіанської парадигми.

**** Думку про «видиму» й «невидиму» природу розкривав Новаліс у повісті «Учні в Саїсі».

й об'єктивністю поза центральною точкою виявляється у вигляді *потенцій*. Реальне (природа) розвиває такі потенції, як матерія, світло, організм тощо; ідеальне – такі потенції, як істина, знання, добро (діяльність), краса (розум) тощо.

Шеллінгу вдалося філософськи обґрунтувати ідею розвитку в природі, що приводить до виникнення свідомості та культури («діалектика природи»). У цьому він відійшов від Фіхте, який усі сили віддав протилежній проблемі: як свідомість продукує об'єкт (природу) («діалектика свідомості»). Сам же об'єкт виступав для Фіхте у вигляді темного силуету. Шеллінг зруйнував каузально-механістичне розуміння природи, притаманне XVIII ст., представив її як динамічно-органічний, продуктивно-творчий процес. Саме за такі риси високо цинив його філософію Гете.

Серед попередників Шеллінга справедливо можна назвати Й. Г. Гердера, який представив еволюцію природи від зоряного неба до людської цивілізації в багатотомній праці «Ідеї до філософії історії людства». Натхненний цим підходом, Шеллінг береться за розробку важливого для нього умоглядного аспекту. Абсолют, що лежить в основі світобудови (Universum), веде за собою історичний процес і постає у вигляді боротьби універсальної і індивідуальної волі, світла і пітьми, добра і зла тощо. Результатом історичного процесу є перемога розуму, світла, духу. Так філософ підходить до царини думки, що пов'язана з християнською вірою, яку він сприймав крізь призму ірраціоналістичної гностики. Це й стало предметом його «позитивної філософії» в пізні роки. Гегель, на його думку, досліджував лише те, що піддається раціональному поясненню; його ж власне завдання – звернутися до ще не використаного потенціалу у вигляді інтуїції, волі, віри. Це допоможе розкрити таємницю буття і небуття, першопричин усього сущого.

2.

Невід'ємною частиною філософії Шеллінга є естетика. Світовий Дух приводить матерію до висот духовності, де головне місце посідає мистецтво. Міфологія – квінтесенція естетики Шеллінга. Йому вдалося з часом нагромадити величезні знання в цій галузі, ознайомитися практично з усіма сучасними поглядами на предмет і піддати їх критичному розгляду. Міфологію він аналізував не як мистецтвознавець, а як філософ, який шукає для неї й знаходить

дуже важливе місце в загальній еволюції світового розуму від сліпої матерії до витонченої духовності. Відповідно до його власної системи, це місце лежить саме посередині «лінії розвитку» й тому найяскравіше репрезентує «тотожність» природи і духу. Розвиток природи має у Шеллінга незамкнутий характер і перетікає в історію розвитку духа, який сам себе відтворює на вищому витку спіралі. Якщо раніше природа «обдаровувала» людину своїми благами, серед яких найважливішим є свідомість, то на новому витку саморозкриття Абсолюту людина мусить, сказати б, продовжити справу природи і вже свідомо, відповідно до її логіки, творити оновлену природу – але не ту сліпу, темну, нечутливу, а тепер уже – світлу, прояснену людською волею та розумом. Так природа на новому витку спіралі створює спеціальний орган – людину, щоб за її посередництва продовжувати свою справу, але вже у вигляді свідомого процесу. Іншої мети, крім людини як найвищого ступеня власного саморозкриття, у природи немає й не може бути. Це також відповідає постулату Канта, що людина, з погляду намірів природи, не може бути засобом, але тільки кінцевою метою.

У цьому ряду еволюції, на новому витку спіралі досягається нова якісна тотожність, однак уже між початками, що їх створила свідомо воля людини (якій передовірила себе абсолютна воля). Зрозуміло, що на цьому витку має ще раз проявити себе вже нова нерозрізненість (*Indifferenz*) між реальним і ідеальним. Це й буде міфологія, але вже в новій якості – як єдність раціонального й інтуїтивного, природи й історії, наукового й художнього [95, с. 449], необхідності й свободи. Ця міфологія виникне не стихійно (як у далеку давнину), а буде створена свідомо. Тому все мистецтво Шеллінг уявляв як міфотворчість; більше того, вважав, що міфологія має стати основним способом пізнання, але не раціонально одностороннім, а універсальним, серед інструментів якого будуть інтуїція, віра, високе містичне осяяння. Так, у майбутньому людина знову має повернутися в міф і знову знайти повноту духовного існування, про втрату якої так сумували Руссо, Вінкельман, Шиллер, романтики. Але це має бути повернення не назад, а «вперед».

У визначенні міфу філософ іде шляхом дедукування зі своєї ідеалістичної настанови загального (Абсолюту) – особливого – одиничного і простежує в реальних міфах відповідності її окремим елементам. Користуючись методом Канта, він «конструює» міф відповідно до здатності розуму до різних рівнів узагальнень.

Основне визначення міфу базується на такому: «Кожна ідея = (дорівнює, тотожна. – Б. Ш.) універсуму = (який постає при цьому. – Б. Ш.) в образі особливого» [95, с. 89]. Це означає, що зрозуміти ідею (абстрактне) можна лише тоді, коли вона втілиться в особливому (конкретному). Особливе при цьому з'являється як щось виділене з невизначеності, щось «відмежоване», конечно, як тотожне тільки самому собі. Отже, «чітка відмежованість, з одного боку, і нероздільна абсолютність (з іншого) складають визначальний закон усіх образів богів. Адже вони – це ідеї, що їх можна споглядати реально». Міф – це реальність і водночас – свідомість. У міфології ми бачимо «відокремлені, замкнуті образи, в кожному з яких все ж наявна цілокупність і вся божественність» [95, с. 89]. Так Шеллінг встановлює в міфі тотожність «зримої природи» і «невидимого духу», іншими словами – *символізує* міф.

Встановивши, що боги репрезентують ідею (безкінечне), втілену в особливому (і/або конечному), – цей базис всієї подальшої дедукції, – Шеллінг переходить до наступного важливого твердження: боги являють собою тотожність загального і особливого, природи і свідомості, необхідності і свободи. З одного боку, боги діють з необхідністю, оскільки та визначена самою природою, ухилитися від якої вони не можуть; у цьому сенсі вони належать царині природи. І вони діють вільно, але так, наче не вибрали для себе жодного іншого закону, крім необхідності (якби ті, інші закони, існували); у цьому сенсі вони належать до царини свободи [95, с. 96].

Згідно з Шеллінгом виходить, що міфологія саме і є переходом від «природи» до «цивілізації», і саме в той момент, коли цей етап проявляється нечітко, неявно. Однак у цій неявності полягає його перевага у вигляді повноти духовного існування, внутрішньої цільності, нерозчленованості органічного життя, де цільність підтримана самою природою, але вже осяяна світлом розуму, де свобода спирається на необхідність, але необхідність при цьому дістає вираження у свободі як «особливому»; іншими словами, саме тут виявляється тотожність природи й свідомості в її початковому, органічному, самостійному і поки що спонтанному вигляді. Ця внутрішня цільність і нерозчленованість буття дається людині в ранню пору її історії як дарунок природи.

Перед нами доволі абстрактна побудова. Ранні німецькі романтики прагнули знайти шлях від цієї початкової гармонії, «золотого

віку» людства через стан гострого розладу, який вони констатували на рубежі XVIII–XIX ст., починаючи з Вінкельмана і Шиллера, до можливості відновлення цієї гармонії в майбутньому на основі розуму й свободи. Тоді ця гармонія постала б уже як результат діяльності людського розуму. Романтики й тут відштовхувалися від роздумів Канта, зокрема – про благодійність вигнання людини з раю: для того, щоб знайти «рай» як повноту духовного буття, людина мала спочатку втратити рай. Це означає, що від пасивного підкорення винятково закону необхідності вона, шляхом страждання й важкого досвіду, мала прийти до самоусвідомлення як до вільного вибору на користь необхідності як єдиного для себе закону, – так, ніби вона сама захотіла відкинути решту законів, якби вони дійсно існували. Така можливість повернення до втраченого раю, але на вищому рівні спіралі розвитку, саме й передбачалася всією діалектикою Шеллінга. Шлях від необхідності до повної свободи пролягав через міф.

Але повернімося до міфології. У міфологічному образі не лише «просвічується» Абсолют («Універсум»), явлений через «особливе» (тобто через конкретні функції богів); ми знаходимо в ньому також і «окреме», «одиничне» у вигляді своєрідних відхилень від цих функцій, тобто вчинків, не обов'язкових для функції. Так, Афродіта бере безпосередню участь у битві на боці троянців, що не входить до її обов'язків як «богині кохання». Шеллінг вважає, що такі «відхилення» важливі для створення напруження в сюжеті, але за умови, що вони не руйнують головної функції божества*.

Шеллінг поширює принципи міфології на все словесне мистецтво. Як і у випадку з міфом, форми мистецтва, «залишаючись особливим, у той же час вбирають у себе сутність абсолютного

* Ми наводимо ці, загалом одиничні для Шеллінга, міркування з огляду на їхній цікавий свистичний сенс. Так, якщо «загальне», до якого митець підносить «особливе» (образ), закорінене в природі, тобто в несвідомому, то перед нами – міф; якщо – в суспільному бутті, що розуміється системно, як створена руками людини нова «природа», то перед нами – «реалізм», що також може досягати рівня загальнозначущості й навіть «змикатися» з міфом (наприклад, у творчості Л. Толстого, Т. Манна). «Особливе», яке, минуючи соціальну мотивацію, сягає суспільного середовища, що розуміється як «природа», «первісний хаос», «несвідоме» – модернізм (Кафка, Джойс). «Особливе», що залишається самодостатнім началом і довільно доповнюється «одиничним», – постмодернізм. Постмодерністський «міф» не сягає тих універсалій, на яких так наполягав Шеллінг, а отже, не є міфом.

в його цільності» [95, с. 88]. Але якщо в міфі ця тотожність абсолютного й особливого настає *несвідомо*, якщо там природа, щоб заявити про себе, вибирає молодий, наївний людський розум і виступає з ним у єдності (тому стародавня людина, на думку романтиків, була щасливим носієм такого розуму), то в мистецтві наступних епох цю єдність має забезпечити розум, розвинутий усім ходом цивілізації, тобто ця єдність забезпечується вже на *свідомому* ґрунті.

У своєму аналізі суто художньої сфери Шеллінг позичає поняття з філософії й користується загальноестетичною термінологією. Це стосується поняття художнього образу, який одержить свій науковий статус пізніше. Художній образ Шеллінг розуміє як міфологічний і, очевидно, не розрізняє його з символом. Образ-символ презентує (розгортає) притаманну йому самототожність, «цілокупність» (Totalität), але при цьому в строго окреслених рамках (в «обмеженості») особливого [95, с. 97]. Міфологічному образу притаманна пластичність, яка дає змогу переводити його в площину поезії, театру, образотворчого та інших видів мистецтва. Отже, їм усім притаманна спільна модель міфологічного образу. Міф – це образ *par excellence*; як ідея художнього образу, він водночас виступає також як конкретний образ, сказати б, самовтілення ідеї; слугуючи моделлю для всіх одиничних видів мистецтва, він сам є універсальним утіленням моделі. Користуючись думкою Гегеля, міф не зобов'язаний відповідати якомусь канону, бо сам утілює цей канон.

Оскільки для Шеллінга міф є теоретичною ідеєю (1), водночас художньою моделлю (2) і при цьому конкретним, утіленим образом (3), то поєднати цю трійцю можна тільки у символі. Міф – *символічний*. Адже саме символу й належить уся мислима повнота абсолюту й при цьому можливість трансформації та «переведення» в різні художньо-стильові системи та жанри.

Поняття символу в Шеллінга відрізняється від його сучасного розуміння. Філософ розглядає алегорування, схематизування та символізування як види пізнавальної діяльності розуму взагалі, а не тільки як форми художнього узагальнення. Кожне з цих понять він пояснює спеціальним співвідношенням загального та особливого. Якщо особливе слугує для розкриття загального – то перед нами алегорія. Якщо загальне слугує для розкриття особ-

ливого – перед нами схема. Символ виступає як синтез («зняття») двох перших начал:

1. Алгоритм	2. Схема	3. Символ
тяжіння	світло	життя
дія	мислення	мистецтво
арифметика	геометрія	філософія
музика	живопис	пластика
лірика	епос	драма
рай (в «Божественній комедії» Данте)	чистилище (в «Божественній комедії» Данте)	пекло (в «Божественній комедії» Данте)
індійська поезія	перська поезія	грецька міфологія
християнське мистецтво	східне мистецтво	давньогрецьке мистецтво

Абсолютним символом у цьому ряду є міф, бо тільки він один утілює в собі «первісну нерозрізненість» (Indifferenz) загального та особливого, алгебрі та схеми [95, с. 109, 110]*.

За визначенням Шеллінга, міф – це не означення чогось іншого, а саме існування (Sein). Міф «треба розуміти як те, що він існує, і завдяки цьому схоплювати як те, що він означає. Це той випадок, коли означення збігається з самим буттям [...] Як тільки ми змушуємо ці створіння (божеств міфології. – *Б. Ш.*) щось собою означати, вони відразу ж перестають існувати [...] Вони просто існують безвідносно до чогось» [95, с. 110]. «Ми приходимо в захват, коли в цьому безпосередньому, невимушеному, позбавленому мети поза собою бутті раптом уздріємо значуще, осмислене» [95, с. 111]. І навпаки, «міфологія зникає там, де починається алгебра», тобто де «окреме» втрачає свою самодостатність і «перебирає на себе роль загального» [95, с. 709].

* Таке структурування мистецтва, за всієї його штучності й фантастичності, вражає наскрізною системністю, що охоплює весь світ із усією його онтологією й добігає найменших деталей естетичного й художнього; а це дає змогу спростувати його естетику хіба що разом із усією його філософією. Такий методологічний «монізм» у Шеллінга (від «абсолюту» до «одиночного») спонукає розглядати його філософію, у проекції його власних категорій, як *міфологію*. Подібна науково-естетична «міфотворчість», на нашу думку, характерна й для сучасності в масовому порядку, але лише як правило, без того герменевтичного пафосу, яким позначені пошуки раних німецьких романтиків.

3.

Утопійний характер мислення раних романтиків змушував їх ставити питання про «мистецтво майбутнього». Мистецтво майбутнього для Шеллінга – це, безсумнівно, міфологія (тобто міфотворчість), яка «становитиме синтез історії і природи» [95, с. 752], інакше кажучи, синтез цивілізації й природи, тимчасового й вічного, розвитку несвідомого й свідомого. Враховуючи, що міф по своєму відображає тотожність природи й свідомого, але приходить до нього на новому витку цивілізаційної спіралі поступово, шляхом «одухотворення» матерії, цим новим міфом буде *християнський* міф, міф духу й вищого розуму. Він убере в себе язичницький міф греків, з якого, власне кажучи, й виріс, і перетворить його на нову якість – якість духовності. Цей виток спіралі, по суті, вже почався. Для інших романтиків, зокрема для Новаліса, найповніше християнський міф утілювався в добу незастереженого панування католицької церкви, тому саме цей період середньовічної культури і мав би стати новим «регулятивним принципом» для європейської духовності (поряд із давньогрецькою класикою) на шляху до ідеалу вищої духовної повноти існування. Ідеї Шеллінга щодо християнського міфу були близькі поету Гельдерліну, товаришу його юнацьких років, який утілював їх у низці своїх поезій («Єдиний» та ін.).

Аналізуючи «Божественну комедію» Данте, Шеллінг стверджував, що вона відбила цю тенденцію, а саме шлях від природи через історію до вічності. Завершити цей шлях має мистецтво, тобто в цьому випадку – поема Данте як міфологічний твір. У цього поета мистецтво й міф зростаються, постають у вигляді вищої єдності, і ця єдність увінчує розвиток природи й історії, символізуючи вічність. «Природа, як породження всіх речей, – це вічна ніч (і) місце найбільшого віддалення від (християнського. – Б. Ш.) Бога як справжнього центру. Життя й історія, суть якої полягає в поступальному рухові по ступенях, – це тільки очищення, перехід до абсолютного стану». Мистецтво «вгадує наперед» вічність, воно є «рай (земного) життя й воістину перебуває в центрі» [95, с. 451]. Оскільки міфологія, за Шеллінгом, не є витвором «окремого» індивіда і навіть не роду як колективу індивідів, а створена «родом лише тією мірою, якою сам він є одиницею і цим подібний до окремо взятої людини» [95, с. 114], то, з огляду на це, твір

Данте не є «окремим твором однієї своєрідної епохи, однієї сходинки культури»; навпаки, він належить усьому довгому шляху від Абсолюту до кінцевого й знов до вічності. Але саме це є ознакою міфу, що сягає природи, вічності й Абсолюту, які виразили себе через кінцеве, тимчасове, особливе [95, с. 451]. Ось чому ніщо не може бути далі від Шеллінга, ніж думка, ніби філософ вважав міф продуктом «колективної» творчості, – міркування, що відрізає шлях до пояснення *індивідуальної* міфотворчості. При цьому індивідуальний автор також не може «придумати» міф, він може лише проїнятися міфом і внаслідок цього стати «органом», через який міф зможе виразити себе*.

Аналогічно до поеми Данте аналізує Шеллінг і «Фауста» Гете, сприймаючи його не як твір окремого автора, заснований на партикулярних творчих імпульсах, а як «розкрити тотожність усієї епохи поета» [95, с. 446]. А в особистості Гете філософ бачить віддзеркалення «духу епохи», «загального напряму народного життя», що сягає витоків самої природи, яка, цілеспрямовано йдучи шляхом духовного самовдосконалення, обрала як кінцеву точку своїх прагнень самого Гете як поета. Він, як і Данте, повністю відповідає «вимогам, щоб індивід став загальнозначущим». Це дає йому змогу «виразити розкрити перед ним частину світу як єдине ціле і створити міфологію з матеріалу свого часу, його історії і науки», тобто взяти «особливе (за) вихідну точку (і) перетворити (його) на всезагальне» [95, с. 445].

Гете, на думку Шеллінга, був генієм. У своєму розумінні геніальності філософ відштовхувався від Канта. Проте якщо Кант обмежився вказівкою на природу як на джерело геніальності, то Шеллінг не міг залишити аспект природи без детальнішого розгляду. Свою працю з продукування свідомості природа прагне завершити творенням людського розуму, щоб із його допомогою пізнавати себе

* Шеллінгове розуміння «міфотворчості» принципово відрізняється й від сучасного – партикулярного, «плюралістичного», суб'єктивного. Прагненню подолати розгук «партикуляризму» в міфотворчості ХХ ст. відповідали спроби К. Юнга знайти для міфу певну «об'єктивну» основу, зокрема в архаїчній прапам'яті людини як *родової* істоти (що відповідало настанові Шеллінга: «Як стародавній світ взагалі є світ родових утворень, так світ новий є світ індивідів [...] Тут особливе являє собою висхідну точку і мусить перетворитися на всезагальність» [95, с. 447]). Цим була зумовлена увага до вчення Юнга з боку гуманістично налаштованих митців (Т. Манн, Г. Гессе та ін.).

й здійснювати свої ще не реалізовані задуми. («У людській свідомості природа повертається до самої себе» [94, т. 2, с. 547], через посередництво розуму природа «пізнає й глумачить саму себе як саму себе» [94, т. 2, с. 51]. У цьому випадку вона діє через генія, який у несвідомому процесі творчості найадекватніше відображає наміри природи. Тільки геній творить інтуїтивно в повній відповідності до природи; звичайний же розум залежить від власної рефлексії, критерію істинності якого в принципі не існує (агностицизм Канта). Цим пояснюють помилки буденного розуму, «здорového глузду».

У вченні Шеллінга про генія ранній німецький романтизм найрішучіше відійшов від просвітницького раціоналізму з його апологією «всезнаючого» розуму.

Питання про рефлексію, що не лише організовувала, а й обмежувала політ думки, порушив ще Шиллер, який називав відповідний їй тип літературної творчості «сентиментальним» (*sentimentalistisch*) і вбачав у ньому ознаки занепаду «органічної» творчості, що сягала самої природи. Саме до цього, другого, типу – «наївних» – поетів він відносив Гомера, Шекспіра та інших, а з-поміж сучасних йому – Гете («Про наївну і сентиментальну поезію», 1796). Шеллінг наслідує Шиллера: свідомість «наївного» митця міфологічна (тобто символічна), «сентиментального» – «алегорична» або ж «схематична»*. Алегорія пов'язана з «рефлексією», із «сентиментальним» (Шиллер), але завжди – із втраченою безпосереднього почуття буття, з розмиванням «скінченного», «реального» в нескінченному, як це (на думку філософа) спостерігалось в іудеїв, а потім зробилося прикметною рисою всього сучасного мистецтва.

Мистецтво, на думку Шеллінга, має повернутися в той стан, коли воно поставало як «найдосконаліша форма поєднання природи і свободи», як їхня тотожність; а зробити це воно може, лише коли поверне собі міфологію.

Як вважав Шеллінг, не може бути й мови про якусь мораль у мистецтві, якщо через генія віщує сама природа, бо природа –

* Міркування Шиллера й Шеллінга допомагають зрозуміти, чому романтики не визнавали «міфологізм» Вольтера. З такого погляду міфологічні сюжети використовувалися цим письменником лише як умовний антураж, декор, а отже, Вольтер не «міфологізував», а «алегоризував» або навіть «схематизував».

поза мораллю. Так він тлумачив естетичну позицію Канта, який «підноситься до ідеї мистецтва в його незалежності від будь-якої іншої цілі, крім тої, яка є в ньому самому» [94, т. 2, с. 31]. У правильності такого розуміння Шеллінґа переконує його власний аналіз грецької міфології. Божества (як природа, явлена в особливому) «і не моральні, і не аморальні», вони «перебувають поза цією альтернативою»; у межах своїх функцій вони діють «вільно, оскільки їм притаманно діяти саме так, та з необхідністю [...], оскільки їхня діяльність диктується їм самою природою». «З цієї причини вони у своїй розпусності просто наївні» [95, с. 95–96].

Дійсно, якщо основу художнього образу (слідом за міфом, символом) вбачати в тотожності загального й особливого, то для «моралі» (що належить, за Кантом, до законодавства свободи і, отже, випадає з «тотожності») не залишається місця. У цьому причини схилення філософа (і його друзів-романтиків) перед Данте (який, відкинувши будь-яке моралізування, зі співчуттям показав грішників у Пеклі й у Чистилищі), перед Шекспіром, Сервантесом, а із сучасних поетів – перед Ґете, що втілив у «Фаусті», як творі нової міфології, природу – не обов'язково прекрасну й гармонійну, але різноманітну, мінливу й непередбачувану, страшну й ворожу. Таким чином, природа залишалася головним принципом також естетики міфотворчості Шеллінґа.

2007 р.

НІМЕЦЬКИЙ РОМАНТИЗМ І МІСТИЧНЕ

1. Вступ.

До поняття містичного



Містичне – це *почуття* цільності і нерозчленованості явища, що переживається людиною безпосередньо, оминаючи рефлексію про нього. В основі містичного лежать пережитки первісного фетишизму. Предметом «містичного» споглядання є одночасно саме буття поза особою і внутрішній світ особи, що розкриваються як взаємно тотожні. Власне, містичним ми називаємо почуття, через яке розкривається тотожність цих двох начал, але центр тотожного єднання лежить, звісно, в душі самої людини. «Я» втрачає свої тісні межі й розчиняється у неохопному, проте не втрачає себе в ньому без залишку, але розширюється до неохопного. Так, у хвилини релігійного осяяння людині здається, що вона не просто говорить з Богом, а що Бог увійшов в її душу, і що вона сама в цей момент є Бог.

У нашому дослідженні ми спираємося на ідею, що містичне є *історично* обумовленим поняттям і саме як таке має тривалу історію. Зокрема воно чуйно реагує на процес переходу індивіда в «надприродну» особистість, а отже і на весь розвиток поняття про особистість (1) та на розширення поняття про Універсум і про саме буття – природу, суспільство тощо (2).

Індивід вирізняється з-поміж представників того самого виду (серед «собі подібних») якостями, яких в інших немає, але продовжує повністю залежати від своєї природи. Таким може бути мінерал, рослина, представник тваринного світу... Особистість – це людина, що усвідомлює свою індивідуальність і самостійно виробляє в собі якості, що значною мірою виводять її за межі власної природи.

В останню третину XVIII ст. починається новий етап у розвитку містичних ідей в Європі. У Німеччині він позначений появою монументальної поеми Ф. Г. Клопштока «Мессіада» (1773) та творчістю «штюрмерів», а в царині музики – творами В. А. Моцарта. Великий вплив на формування нової епохи мав голландський філософ-містик Франс Гемстергейс (1721–1790). На рубежі XVIII–XIX ст. веймарські класики та ієнські романтики

спільними зусиллями, хоча кожний по-своєму, виробляли поняття людини, яка б не просто поєднувала в собі найкращі риси індивіда, створеного природою, та особистості, що сама себе сформувала, а являла б собою гармонійний *синтез* природи з культурою, яка не просто ґрунтується на готовому фундаменті природи, а підносить цю природу на вищий рівень і примушує її слугувати духовності. Перед нами діалектична спіраль розвитку, що не просто повертається до природи на новому своєму витку, а підносить її на якісно вищий рівень, підпорядковучи завданням духовності. В цьому процесі головне слово належить уже не природі, а людині, яка ніби переймає у природи естафету творення буття.

За цих умов містичне, переживши важкий період дискримінації з боку просвітницького «розсудку», одержує нове дихання. У мистецьких проектах класиків і романтиків воно відображає прагнення зберегти даний людині в безпосередніх почуттях зв'язок між нею і природою (Універсом, Богом, буттям). Самий характер містичного змінюється відповідно до розширення поняття особистості і рефлексії про неї. Містичне в розглядувану нами пору *інтелектуалізується, гуманізується і аксіологізується*. Це і буде предметом нашого пильнішого розгляду.

Якщо означені три якості характеризують німецьку «містику» на рубежі XVIII–XIX ст., в період творчості Гете, Новаліса, Шеллінґа, Тіка, Клейста, то невдовзі дедалі увиразнюється *естетична* складова містичного, і воно стає ефектним художнім *прийомом*, який живиться естетичною пам'яттю про містичне, хоча уже нічим суттєвим не доповнює органічну природу самого містичного (Гофман).

На новий рівень підніс містичне Р. Вагнер, якому вдалося в операх здійснити омріяний романтиками синтез мистецтв, насамперед поезії з музикою, найромантичнішим – за твердженням Шопенгауера, – а отже і наймістичнішим видом мистецтва. Містичне набуло нового життя у Вагнера завдяки синтезу музично-поетичного начала з легендарною і міфологічною давниною, в якій містика жила як *архетипний* матеріал. Не завжди митець, розробляючи історичну чи легендарно-міфологічну тематику, ставить за мету актуалізувати наявний у них містичний субстрат; проте якщо такий матеріал втілюється в музиці, то він, сказати б, сам про себе заявляє, проявляючись через «містичну» природу самого музичного звучання. Про це знали автори символістських драм-«містерій» на рубежі XIX–XX ст. В них по-новому виявлена «органіка»

містичного виступала уже у всеозброєнні раніше розроблених *естетичних* принципів містичного. Символісти суттєво поглибили наші уявлення про особистість, і це внесло в їхнє містичне світовідчуття новий зміст, а в їхній образ містичного – нові ефектні барви (Метерлінк, Верхарн, Уайлд, ранній Гауптман).

2. Містичне в історичному розвитку

Архетипна пам'ять містичного тісно зв'язувала німецьких романтиків з давніми греками, чії уявлення про містичне відрізнялися від первісного фетишизму уже досить розвиненим інтелектуалізмом. Греки розглядали буття (сущє) як одне спільне з Космосом, з неохопним життям. Космос (а отже і все буття) вони сприймали як живе, одухотворене і мисляче, як пройняте вольовими імпульсами, вічно продуктивне і спрямоване на самозбереження і внутрішню рівновагу. Таке відчуття єднання з вічним і неохопним становило тоді головну рису самопочуття людської одиниці. Проте це перешкоджало розвитку ідеї неповторної одиничності, тобто особистості. «Містика» греків мала безосібний характер, вона не могла «розширювати» особистість, якої тоді ще не існувало. Можна говорити про механічну тотожність окремого і цілого, людського тіла і неохопної тілесності; але не було спеціального почуття вищого єднання як подолання *тісних меж* людської тілесності.

Суттєва роль у руйнуванні стародавньої містики належить Аристотелю – великому класифікатору, розрізнителю і розділителю. Після нього явище почали розглядати окремо від його живої явленості шляхом перенесення у свідомість, де його уже розчленували за допомогою «понять». Проте Аристотель лише поглиблював поняття індивіда; особистість для нього, як і для всієї античності, залишалася закритою.

Нове суттєве оновлення містичного вносить *християнство*, що запропонувало концепцію особистості, якої стародавній світ не знав. З тих пір містичне в європейському мисленні тісно пов'язане з християнською доктриною і з самим християнським самовідчуттям.

Християнство ставить питання про Бога та створений ним світ і намагається проникнути в цю таємницю не лише логічно, а й через «абсурд» – емоційно, чуттєво, ентузіастично. Крім містичного осяяння, що приводить до осягнення особистісної істини,

другою, «паралельною», сферою «привласнення» буття залишається *рефлексія* – розсудок, абстрагований від чуттєвої природи. В цьому полягає відмінність містики від середньовічної метафізики. Так, св. Августин намагався виробити таке надчуттєве уявлення для св. Трійці, яке б зберігало індивідуальність її окремих елементів і разом з тим не представляло її у вигляді трьох окремих осіб. Проте таке можливе у сфері не лише метафізичних понять, а й безпосереднього містичного почуття, яке Августин тут *лише* намагався виразити раціонально.

Християнство з його вченням про порятунок людства для вічного блаженства внесло в поняття містичного свій *гуманізм* і свою високу *аксіологію*, немислимі в язичницькому світі. Саме це рішуче відрізняє християнську містеріальність від стародавньої «містерії», а середньовічних «містиків» від язичницьких «містагів». Ми не сумніваємося, що романтичне мислення в розглядуваній нами період по-своєму розвивало ці нові конотації, не залишаючись, втім, в площині тільки християнства. Тож варто дещо докладніше розкрити зміст християнської містики.

Християнин раннього середньовіччя був за своєю природою «містиком», оскільки він змушений був жити одразу в двох реальностях. Як громадянин він жив у фізичній реальності своєї держави, власної громадянської спільноти, і ця реальність оточувала його всіма атрибутами життя, які, згідно з християнською доктриною, вважали гріховними, а отже тимчасовими, приреченими на загибель чи знищення, тож не вартими самостійної уваги. Разом з тим усіма порухами своєї душі, всіма своїми думками він жив у майбутньому царстві, де внутрішнім зором уже бачив явлену перемогу високого над низьким, вічного над тимчасовим, життя над смертю. Християнська містика вчила прозрівати майбутнє в теперішньому.

Цей містичний настрій дістав яскраве відображення в «Божественній комедії» Данте, яка щодо жанрової класифікації свого часу належала до так званого видіння. Вічне поет мислив у категоріях тимчасового, безплотне прагнув описати через тілесне, і все разом було сцементовано *поетичною* фантазією. Звичайно, тут знайшлося місце і для раціональної рефлексії, але переконливу силу мала все ж не вона, а симбіоз художності, яка магічно підкоряла собі уяву читача і впливала на його власні архетипічні переживання містичного. Ця містика мала ще розколотий, дуалістичний

характер, який романтикам належало подолати. Все земне вона відкидає, все уявне підносить. Вона боїться захопитися, підпасти під чари реального; уявне ж, навпаки, – прагне сприймати емоційно повно і насичено.

Справжній розквіт християнського містицизму відбувся тоді, коли ідея «очікування кінця» і гріховності всього земного, приреченого на загибель, потроху стала відступати на другий план перед ідеєю присутності Творця у всьому земному. Поступово абсолютне табу на все земне було знято, і природа постала перед віруючим у всій своїй красі і величі, бо віднині вона відображала уже красу і велич Творця. Такі були творець сонетів і канцон Франческо Петрарка, який упізнавав образ коханої в абрисах природи, пізніше Якоб Бьоме із своєю зворушливою поетизацією природи.

Ці мислителі мали неабиякий вплив на німецьких романтиків. Слідом за ними природа постала у романтиків не як випадкове пристановище для духу, не як гріховна посудина для коштовного вина духовності, а як міцна субстанція, наділена безмежним духовним змістом, де перше є невіддільним від другого, а отже може бути схоплене нашими почуттями (точніше, таким самим безмежним Розумом – Vernunft) в нероздільній, тобто містичній *єдності*. Справжні уроки містицизму здобув І. Кант у дитинстві, коли, за переказом, його мати, жінка без будь-якої освіти, пояснювала йому під час тривалих прогулянок біблійні істини на прикладах гарної природи. Очевидно, вчення цього філософа про *геніальність* стало своєрідним секуляризованим відгомінном християнського містицизму: природа вибирає для себе генія, щоб виразити через нього свій безмежний духовний зміст і волю, причому сам геній не розуміє до кінця, як виникають у нього його ідеї; він залишається довіку простодушним і наївним. Близькі до такого розуміння геніальності Гете у вірші «Ганімед» і Гельдерлін у вірші з такою самою назвою.

Результатом освоєння християнського містицизму став на рубежі XVIII–XIX ст. романтичний *секуляризований* містицизм, де людина прагнула обійняти природу уже без посередництва Вищої сили, яку вона уявляла як невід'ємну *складову* Універсуму (очевидно, відповідно до вчення Лейбніца про «монади», де Універсум, Бог, природа, людина тощо розглядалися як рівноцінні «монади»). У Гетевому «Фаусті» Господь виступає як особистість, сказати б, «на рівних» з іншою особистістю – Мефістофелем, а також

з Фаустом, який на наших очах з «індивіда», що спочатку повністю відповідає своїй родовій природі (у «Фаусті-1»), перетворюється на особистість, яка виходить за межі природи тим, що розширюється і вдосконалюється за рахунок духовного елементу, і тому приймається в Емпірії. Романтики небезпідставно зближували «Фауста» Гете з «Божественною комедією» Данте, розуміючи разом з тим, що Гетевий твір тісно пов'язаний уже з новою, а не тільки з канонічною (християнською), концепцією людини як особистості.

«Секуляризована» містика спонукала думку романтиків до створення нової «Біблії», яка б засвідчила містичне з'єднання людини з Універсумом та його Творцем, з пророками і вчителями. Генетичний зв'язок з християнством відбився у самій ідейно-емоційній спрямованості романтичної містики – до утопійного блаженства як до насолоди повнотою світовідчуття внаслідок абсолютного злиття зі світом об'єктивних сутностей (природою). Романтична «містерія» вела людину до блаженства через повне розкриття (реалізацію) своєї особистості. Романтичний містик ставав новим містагогом. Зразком для нього був Гетевий Фауст, проте він ішов ще далі, ще зухваліше проникав у таємниці сущого, ще сміливіше заявляв про своє право спорідненості з ним. Містично налаштована людина ставала *деміургом*, у владі якої була вона сама і Універсум в їх єдності («Генріх фон Офтердінген» Новалиса). Час *трагічної* містики був ще попереду.

3. Містичне як психологічний феномен у І. Канта і у романтиків

Нові можливості для розвитку містичного відкрив І. Кант, який перший почав розглядати простір як феномен свідомості. Разом з тим реальний простір він вважав непізнаванною «річчю-в-собі». Це означало, що реальну безконечність ми можемо схопити лише як нескінченність у власній свідомості. По суті, це було подальшим вдосконаленням Аристотелевого підходу з його «інтелектуалізацією» реальності та розщепленням її на «категорії».

Гносеологічна система Канта вибудувала цей захопливий у своїй парадоксальності шлях, який починався від цілком реальної точки, що її фіксує наша чуттєвість, поступово переходить у сферу абстрактних понять, а закінчується самою нескінченністю, де емпіричні поняття втрачають свою силу і вловити яку може

лише містичне почуття! Почавши з кінцевого, наша думка логічно приходиться до нескінченного. Так встановлюється тотожність між кінцевим і нескінченим. Але ця тотожність дається нам лише у внутрішніх почуттях. Цим самим вивисувалася особистість, яка поставала як *творець* цього нескінченного у своїх глибинах світу, що розгортався в її власній свідомості. Підхід Канта, очевидно, *евристично* міг бути пов'язаний з розробленою в середні віки в абатстві Сен-Віктор (Париж) містичною концепцією триступеневого осягнення Вищого через емпіричне – раціональне – надчуттєве.

З учення Канта романтики зробили власні висновки. Й. Г. Фіхте у своїй «Я»-філософії дослідив до найменших нюансів цю нескінченність як феномен свідомості; Ф. В. фон Шеллінг розгорнув кантіанську ідею тотожності кінцевого і нескінченного як тотожність природи і свідомості; Новалис у своїй філософії «магічного ідеалізму» зробив спробу виявити принцип, який дав би змогу людині як істоті кінчній впливати на сферу нескінченного. Правда, якщо у Шеллінга процес переходу від природи до свідомості розвивається все ж в історичній реальності, то у Новалиса зв'язок реального і «надреального» відбувається у царині уяви, яку він проголошує достеменною реальністю. Він по-своєму інтерпретує «спіралевидний» історичний час Шеллінга, вдається до прихливого переплетіння різних часових векторів.

Ми бачимо, що в цих чотирьох ученнях акцентується на панівній ролі *свідомості* (1) і на *креативній* ролі свідомості (2). Романтична містика дала найвищий за всю історію мислення апофеоз особистості, розширивши її межі до космічних масштабів. Людина не просто вставала, як у греків, «урівень з фатумом» (Гегель), а поставала сам на сам з нескінченністю, з якою утворювала творчий союз заради перетворення світу!

Романтики надзвичайно поглибили поняття містичного порівняно з його християнським розумінням. Ми знаходимо досить строкату палітру містичного у різних письменників і мислителів того періоду. Проте всіх ранніх романтиків об'єднує одне: це *живе, органічне* почуття містичного, яке вони переносять на сторінки своїх творів і прагнуть передати своєму читачеві.

На нашу думку, продуктивним може бути розгляд містичного як психологічного феномена у співвіднесенні з кантіанським поняттям *піднесеного*. Кант визначав піднесене як почуття, яке охоплює людину, коли вона спостерігає явище, що *фізично* перевищує

її людські спроможності. Проте, *розуміючи* емпіричну перевагу матерії над своїми фізичними силами, людина одночасно *відчуває* свою моральну вищість над цими силами.

Слідом за Кантом ми розглядаємо містичне як *переживання* і вважаємо, що містичного *явища* як такого не існує (подібно тому, як немає «піднесеного» явища). Містичне – це відчуття певної таємниці, яке, не збагачуючи нас новими знаннями про предмет («річ»), задовольняє і підносить душу своїм об'ємом, в якому разом з тим немає конкретного змісту. Це «чисте» переживання («інтелектуальне споглядання»). Але й не «безцільне» зовсім, бо воно налаштовує душу на сприйняття ідеї про безконечність. На нашу думку, сама природа містичного (як і піднесеного) обумовлює новий художній *синкретизм* мистецтв, що став важливим здобутком романтизму.

На порозі Нового часу, у XVII ст., в мистецтві визначилося коло предметів, що здатні пробудити в нас почуття піднесеного; вони стають об'єктами художнього відтворення з метою викликати в нас такі почуття. У класицистів це величні творіння рук людських, позначені шляхетною формою і благородним матеріалом; бароко звертає увагу на дику природу. Кант наводить як приклади переважно явища дикої природи: небо, особливо нічне, море, особливо розбурхане, а з мистецтва людського – наприклад, піраміди, що вражають нас своєю загадковою архітектурою.

Для містичного переживання важлива зустріч з природою як ап'юрі неживим явищем. Містичне тісно пов'язане з відчуттям певної *живої сили в неживому*. Витвори ж рук людських потрапляють в ряд «містичних об'єктів» за умови, що вони втратили зв'язок з людським, перетворилися на руїни і «здичавіли», «зрослися» з природою. Лише тоді наша уява може узрети в них наявність якоїсь живої сили, але уже не раціональної людської свідомості, яка відбилася в них (наприклад, інженерного плану, про який писав Аристотель), а того невловимого живого духу (очевидно, «ентелехії»), що розлитий у всій природі. Ми бачимо, що трансцендентальна філософія Канта і ранніх романтиків створює передумови для «містичної сили судження». Природу не відкидають, не ставлять після свідомості, а одухотворяють, розширюють її духовний зміст, надають їй нового життя, перетворюють на всеохопний «культ».

Якщо природа постає як *спільна основа* для піднесеного переживання і містичного переживання (що розкриває можливість для

співіснування цих двох начал і навіть їхнього переплетіння в художній тканині тексту), то *психологічний* механізм того і того різний. Якщо, за Кантом, піднесене пригнічує в нас все тілесне і звільняє душу, то містичне переживання навпаки апелює до тілесної чуттєвості; що ж до душі, то вона перебуває у стані *заціпеніння*; душа не тільки не хоче простору, а навіть ховається від нього.

Найлегше це пояснити на прикладі музики. Кожний, хто, слухаючи музику, пережив приплив піднесених почуттів, знає, що душа в цю мить внутрішньо активізується, ніби просить якогось простору, хоча зміст такого поривання важко, навіть неможливо зрозуміти в поняттях і передати словами. Ми можемо стверджувати, що в цю хвилину особистість відчуває свою самоприсутність, хоче увиразнити своє Я.

До слів Канта про те, що піднесене пригнічує в нас відчуття тілесності, але стимулює дух, можна хіба що додати, що дух наш налаштовується в лад з якимось пориванням і діє так, неначе він є *безплотним тілом*. Яскравий приклад – сцена у Вагнерівській «Валькірії», коли місячне сяйво вривається у хатину Гундіга і спонукає молодих героїв Зіглінду і Зігмунда до освічення в коханні. Піднесене переживання захоплює душу героїв так, що вона приходить у внутрішній *рух*, що виражається у спалаху любовного почуття. І навпаки, в першій частині так званої «Місячної сонати» Бетховена знамениті октави в пунктирному ритмі звучать не піднесено, а саме містично. Нехай ця музика і не ставила за мету відтворювати нічний пейзаж, але вона співзвучна з містичним переживанням ночі. Це порівняння показує також, що піднесене пов'язане з *масштабними* явищами, а містичне переживання може мати досить «камерний» характер.

Піднесене споглядання з *віддала* розбурханого моря наповнює душу несвідомою радістю від того, що самій людині фізично нічого не загрожує, і в цій самовпевненості вона наче вивиснується, «підноситься» над грізною стихією. В містичному ж переживанні завжди є елемент таємничості, яка може таїти для людини певну загрозу, навіть фізичну. Людина відчуває, що вона перебуває в *центрі* події, а не на віддалі. Так, герої новел Тіка, опинившись у дикому лісі чи в печері, охоплені почуттям не піднесеного переживання, а саме містичного, бо відчувають певну фізичну небезпеку, яка таїться у невидимій присутності якоїсь всемогутньої і незбагненної для них живої сили («Білявий Екберт», «Руенберг»).

На відміну від «піднесеного», для якого більше пасують приклади зі світу неживої (дикої) природи, в містичному ми знаходимо присутність *живого* і пов'язану з ним несподіваність, непередбачуваність, неоднорідність. Відповідно наше переживання піднесеного має цільний характер, переживання ж містичного містить якусь внутрішню розгубленість; піднесене цементує нашу психологічну ідентичність, містичне ж ставить її під питання. Яскравий приклад – містичні переживання маленького хлопчика з балади Гете «Вільшаний король», які руйнують повністю його ідентичність і призводять до загибелі.

Отже, в природі «містик» відчуває наявність якоїсь *живої* сили, чогось *свідомого* – чого немає в «зоряному небі» чи в розбурханому морі, чи в блискавці або тих самих пірамідах, про які пише Кант. Що впливає із такої наявності «живого» елемента в містичному об'єкті? Містичне переживання містить в собі *моральний* елемент – певну повагу, схиляння або навіть *страх* перед цією таємничою живою силою. Містичне, на відміну від піднесеного, не розширює душу людини, а навпаки, звужує її; не додає почуттів до самоусвідомлення, а акцентує на *обмеженості* душі; в ньому завжди таїться неусвідомлене почуття *смирнення, покори*. Ось чому містичне переживання споріднене з релігійним; проте воно може бути також і незалежним від нього; переживання ж піднесеного зовсім може обійтися без релігійного змісту! Піднесене в релігійному переживанні може кваліфікуватися як «гордия». Так, у романі Гофмана «Еліксири диявола» одержимий бісом Медард захоплює слухачів чуттєвим пафосом своїх проповідей, і це викликає у чистих серцем віруючих внутрішній спротив. І навпаки, радісне сприйняття природи у Якоба Бьоме, якого так цінували німецькі романтики, має містичний характер; воно пов'язане не з розширенням автономного домініону особистості, а якраз із звуженням, самоприниженням, – проте таким, в якому особистість знаходить для себе певну *втіху*. Це втіха підкорення вищій силі, яка символізує для людини надійність і сталість світу. Особистість ніби схиляється перед цією силою, яка перевищує її спроможності, але не як перед мертвою, інертною, грубою фізичною силою, яка не залишає людині вибору, але перед силою *живою*, наділеною загадковою свідомістю, що сама виявляє себе у певній *доцільності* того, що відбувається навколо.

Отже, містичне є тим містком, який з'єднує людину з лоном природи, з якого вона вийшла. Чуття такого єднання дається безпосередньо і доступно чутливій, поетично налаштованій душі.

Наприклад, дитячій душі («Лускунчик» Гофмана). Та поступово це чуття руйнується, трансформується в штучну «імітацію» справжнього переживання, «естетизується».

Т. Манн у романі «Доктор Фаустус» пише про кристали мідного купоросу як про символ новітньої естетики і містики. За їхньою суто зовнішньою красою не відчувалася воля деміурга, живий розум, що одухотворював їхню форму. Це була імітація життя, коли містичне відчуття життєвої глибини зовсім зникло, звільнивши місце для його, сказати б, штучної копії. Таким є, як вважав письменник, все мистецтво модернізму. І навпаки, краплина води із знаменитої оди Клопштока (про яку теж ідеться в романі) ставала основою для високого містичного переживання, бо відображала живу силу, теплий і глибокий розум, перед яким з благоговінням схилявся розум людський. Модернізм зробив кілька відчайдушних спроб оживити неживе, зберегти через містичне зв'язок з природою і зовнішнім світом як із спорідненим з людиною (поезія Р. М. Рільке, «Пісні Гурре» А. Шенберга, симфонії Г. Малера). Проте у менш талановитих авторів це вирождалося в голі прийоми, перетворювалося на розраховані естетичні ходи. Зв'язок був втрачений, і людина зі своїми художніми запитами дедалі частіше залишилася сам на сам з гарними і ефектними, але холодними і бездушними кристалами «мідного купоросу».

4. Й. В. Гете. Новаліс. А. Тік

Романтики розуміли суще як безмежну потенцію, що охоплювала свідомість (людину) в «нерозгорнутому» вигляді. Оскільки суще врешті-решт приходило до свідомості (і в цьому полягало романтичне розуміння *історії*), то віднині уже не суще включало в себе людину, а навпаки – людина як вищий ступінь включала пройдені етапи розвитку, тобто все суще. Тож суть містичного у романтиків полягала у тому, що не людина «розчинялася» у щому, а суще – у людині і тим самим збагачувало її, *розширяло* її внутрішній світ. Природа не зникала зовсім у свідомості, а переходила у свідомість в новій якості, тобто збагачувала її. Суть філософії тотожності Шеллінга під цим кутом зору полягала у тому, що у містичному переживанні вивищувалася *і природа, і людина*. В цьому принципова відмінність від середньовічного (християнського) розуміння містичного, яке применшувало цінність земного (буття) на користь потойбічного (духовного). Німецькі містики

піднесли цінність земного життя, відкрили в матеріальному невичерпний духовний зміст, розкрили у природі безмежні можливості для духовного і фізичного вдосконалення. Містицизм німецьких романтиків був своєрідним вираженням *гуманістичного* начала, оскільки безмежно підносив сутнісні потенції людської особистості, але не шляхом протиставлення, а через злиття з безмежними потенціями природи.

І тут, у межах лише романтичного мислення, містичне розкриває перед нами знову-таки свої *різні варіанти*. Ми зупинимось лише на містичному у Гете, Новаліса і Тіка.

Оскільки неможливо у короткому нарисі розгорнути належним чином персональну містичну історію такої складної особистості, як Гете, то ми обмежимося показом того, як цей поет *збагатив* поняття містичного в цілому. Ключ ми знаходимо у словах Гете: «Я не сумніваюся у продовженні нашого існування, бо природа не може обійтися без ентелехії. Але не всі ми безсмертні в однаковій мірі. І хто хоче в майбутньому виявити себе як велика ентелехія, мусить уже тепер бути нею»*.

Ці слова свідчать про те, що Гете розглядав життя людини як велику персональну містерію. Містичне він концептуалізував поняттям ентелехії, яка пов'язувала земне і вічне. Перебуваючи в земному, людина подумки бачила себе уже у «вічному». Пройшовши коло земного буття, людина пізнає його високі й низькі сторони, але не для того, щоб засудити чи відкинути їх геть, а щоб перетворити їх на будівельний матеріал для власної особистості («*Noch ist, bei tiefer Neigung für das Wahre, / Ihm Irrtum eine Leidenschaft*» – «Хто правду з пристрастю шукає, / Той не уникне прикрих помилок»** – «Ільменау»). Цим людина долає фатальність своєї родової природи і піднімається до вищого рівня, який поет називає «ентелехією». Бути ентелехією означає «бути людиною у вищому розумінні». Така людина вища за свої життєві заняття, уподобання і погляди, національну належність тощо. Ентелехія, тобто постійна внутрішня творча сила, спроможна навіть «нейтралізувати» похилий вік людини і зробити його несуттєвим для духовної діяльності***.

* Розмова з Й. П. Еккерманом 1 вересня 1829 р. [107].

** Вірші Й. В. Гете тут і далі цитуємо в перекладах Петра Тимочка, за виданням [18].

*** Див. розмову з Й. П. Еккерманом 11 березня 1828 р. [107].

Таке розуміння людини можливе, якщо співвідносити її з універсальними, вічними початками в бутті. Це те «окреме», яке не загубило і не розпорошило себе в «партикулярному» (Гегель), а активно хоче відчувати себе часткою «цілого». Таке самопочуття вимагає постійної напруженої роботи над собою. Цю ідею найвиразніше виразив Фіхте у своєму вченні про постійну наполегливу працю самостворення: особистість («Я») народжується тоді, коли сама ставить перед собою перешкоду і долає її своїми духовними силами. Поет виклав це кредо фактично словами Фіхте в заключному монолозі Фауста: «Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них» *.

Ми бачимо, що містичне у поета не заперечує *земного*, бо воно є в нього необхідною умовою для духовного становлення особистості. Звідси походить помічена всіма дослідниками властива поетові незвичайна жадова життя в усіх його виявах, інтерес до всіх проявів сущого. Він сприймає і змальовує природу у всіх її відтінках: ніжну і доброзичливу, грізну і страшну, гарну і потворну. Він зазирає у потойбічне, в ірраціональне, у підсвідоме... Та як показує «Фауст», поет найвище покликання людини вважав у вмінні ставити перед собою дальні цілі, тобто будувати культуру [81, с. 245–257]. Тож земне покликання він ставив вище за «по смертне». Ентелехія формується на землі все ж для земного, але після смерті людини вона не розпорошується у хаосі, а збагачує собою природу, матерію, Універсум. Природа потенційно містить у собі духовність і, втіливши її у найкращому своєму створінні – людині **, потім не зрікається її, а забирає, уже збагачену, назад до себе.

Якщо у Гете джерелом містичного переживання був *реальний Універсум*, то для Новаліса таким джерелом була *надчуттєва нескінченність*. Як бачимо, обидва мислителі виходили з ідеї про надзвичайно високу цінність людської індивідуальності, обидва співвідносили її з абсолютом, обидва надзвичайно високо ставили матерію, природу, земне. Але робили це по-різному. Якщо у Гете матерія у всіх своїх земних іпостасях збагачувала душу (ентелехію), то у Новаліса земний досвід людини збагачував нескінченність.

Свою філософію сам Новаліс називав «магічним ідеалізмом». Містичне і *магічне* тісно пов'язані між собою. Містичне просто

* Переклад Миколи Лукаша.

** І. Кант: «З точки зору намірів природи, людина – не засіб, а мета».

проникає в суть нескінченного, а магія вважає, що вміє до того ж іще керувати нескінченим і підкоряти власній волі.

Ґете зображує у «Фаусті» «трансцендентальне» (позачуттєве) начало у цілком «земній» іпостасі Мефістофеля; далі, за сюжетом, диявол виконує всі бажання Фауста. Чи означає це, що Фауст у такий спосіб використовує «магію»? Насправді, дії диявола мають не так містичний, як просто *фантастичний* характер. «Персоналізувавши» містичне, поет тут же переводить його в площину фантастичного. «Магія» Мефістофеля має фантастичний характер – наприклад, коли він у 4-й дії «з нічого» робить цілу армію, а потім примушує сили природи допомагати у війні Цісарю. До того ж, у другій частині твору поет систематично «знищує» містичну ауру Мефістофеля комізмом: представник потойбіччя викликає у читача не страх, а веселі почуття [81, с. 119–121]. Якщо це і «магія», то вона має характер лялькової вистави, народного лубка.

У Новаліса магія має серйозний характер. У нього це та сфера, де розум звільняється від допомоги матерії та її різноманітних атрибутів і постає у чистому, абсолютному вигляді. Це рідна царина свідомості, яка (відповідно до постулату Канта) може існувати лише як *творча* свідомість і яка усвідомила себе як така. У всеохопній перспективі Великого Цілого душа бачить близькість тих явищ і предметів, які в емпіричній реальності роз'єднані й віддалені одне від одного; тож вона бачить зовсім *іншу* картину світу, в якій вона *набагато ближче* підходить до його прихованої сутності, ніж із звичайної точки зору. Віднині, відкривши цю містичну царину справжніх зв'язків, душа уже не може зректися її, і знаходить у ній свою справжню свободу, і насолоджується нею; і свобода ця – безмежна творчість. Така суть Новалісової «магії».

Свій «магічний ідеалізм» Новаліс втілює в образах головного твору – роману «Генріх фон Офтердінген». Високий рівень філософської абстракції потребував відповідного сюжетного матеріалу. Якнайкраще підходив сюжет із середньовіччя. Перед нами історія народження поета-містика, поета-мага. Все буденне у творі з'являється не просто у власних природних формах; автор створює специфічний дискурс, де все виявляється пов'язаним з нескінченністю. Всі «реалії», зокрема й історичні, розкривають *сутнісні* начала світу. Герої говорять тільки про найважливіше, кожне їхнє слово звучить багатозначно. Знаменита Казка Клінгсора переводить дискурс у ще загальніший план. У чистому ефірі магічного

споглядання звичні реалії земного світу постають перед внутрішнім зором автора у своєму незвичному, але справжньому, сутнісно-му вигляді.

Наступний «план» Новаліс передбачав розробити у другій частині своєї книги, яка залишилася ненаписаною. Тут він хотів піднятися на ще вищий рівень абстракції, «інтелектуального споглядання». І при цьому не розірвати всі зв'язки із земним, емпіричним. Земне і вічне мали б поєднатися у цій фантазмагорії, де смерть була б переможена, час був би підкорений людській волі, а з простору зникли б для неї усі перешкоди. Безперечно, завадила передчасна смерть письменника; але сама кончина могла стати результатом незвичайного психічного напруження. Головною нерозв'язною проблемою міг бути саме магічний *синтез* земного і вічного. Всю різноманітність життя, для якої Гете знайшов у своєму «Фаусті» стільки чарівних куточків на безмежній Землі, Новаліс планував перенести у царину уяви. Він захотів, щоб очищені від емпіричного і випадкового (навіть у тому, що стосується *чуттєво-го*) сутнісні поняття (а саме такими мали б стати образи його книги!) разом з тим заграли б усіма барвами живої матерії. Щоб почуття любові чарувало нас своєю еротикою, квіти – своїми ароматами, слова – своєю музикою... При цьому не хотів, щоб створений ним світ вважали лише чарівною грою поетичної уяви. Цей світ мусив бути *реальним!*

Новалісу і Гете належить концептуалізація містичного в образі *ночі*. У Гете ніч – явище природи. Ніч може бути різноманітною, як і вся *земна* природа взагалі. Простодушний ум відчуває в ній небезпеку («Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?» – «Чи бачиш вільшаного ти короля?»), палка уява вгадує химерні образи («Die Nacht schuf tausend Ungeheuer» – «Нічні примари оживали»), закохана душа переживає невиразимі у словах почуття («Freude! Wollust! Kaum zu fassen» – «Повен щастя й насолоди / Наче в радісному сні»), мислитель знаходить важливі думки («...der hier in später Nacht / Gedankenvoll an dieser Schwelle wacht» – «...хто в темноті нічній / Сидить замислений у хижі лісовій»); коханець – чуттєву насолоду і нове знання про красу («Denn versteh ich den Marmor erst recht; ich denk und vergleiche, / Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand» – «Мармуру велич, красу збагнув я, коли їх уздірили / Очі чутливі мої, зряча відчула рука»)...

Ніч для Гете – універсальна цілість, яка містить у собі безконечність форм і явищ, відгукується на будь-який настрій, дивує, чарує, лякає дивовижними й химерними образами, але сама ховає від усіх свою таємницю у мовчанні і темряві. Людина схиляється перед її владою і назавжди відмовляється від спроб розгадати її таїну. У Гете багато пейзажних нічних сцен («Нічна пісня мандрівника», 1780), але «містику» ночі він завжди виражає через її вплив на людину: містична безмірність ночі – це невичерпність відтінків людських думок і почуттів, зокрема і суто тілесних, які вона пробуджує в них. Гете *олюднює* містичне. Він також подекуди *демонізує* ніч; але вона ніколи не виступає для нього як образ трансцендентного, надчуттєвого – як у Новаліса.

У «Гімнах до ночі» Новаліса ніч – набагато більше, ніж частина земної природи. Це універсальний символ єдиної і цільної сутності: в ній початок суцього і кінець індивідуального буття, в ній емпіричний світ набуває справжньої сутності. День – це буття оманливе і тимчасове, ніч – це справжнє і вічне буття: «Хіба все, що нас приводить у захват, не забарвлено у колір ночі (die Farbe der Nacht)?».

Джерелом такої містики ночі стала для Новаліса його любов до Софії фон Кюн, яка померла зовсім юною: «...і з того самого часу я відчуваю вічну і незмінну віру в небо ночі та в його світло – кохану (sein Licht, die Geliebte)». «...Ти для мене обернула ніч на життя, зробила мене людиною. Тож знищуй духовним жаром своїм моє тіло, щоб я, перетворившись на повітря, тісніше злився з тобою, і щоб вічно тривала шлюбна ніч».

Зв'язана з трагічною подією, ніч разом з тим не перетворилася для поета на трагічний символ. Як бачимо, ніч для нього – смерть, але разом з тим – справжнє життя і світло. Ніч дарує людині «захват смерті (des Todes Entzückung)». Для Новаліса містика смерті – це містика життя.

Ми можемо помітити, що *поетичний* образ життя як смерті відрізняється від *філософсько-естетичного* образу безкінечно живого «поетичного Універсуму», який автор намагався розробити у своєму романі. Проте це не суперечить загальній містичній спрямованості Новалісової душі. Містичне почуття у Новаліса має просвітлений характер. Це радість єднання індивіда з *нескінченністю*; сенс цієї нескінченності і шлях до єднання з нею розкрилися в момент смерті Софії.

Містика природи у Людвіга Тіка дещо зближує його з Гете, бо позбавлена метафізичного змісту і не відривається від реального людського життя. До того ж вона в цього автора дещо *моралізована*. В природі (не в суспільстві!) існує певний внутрішній регулятор всього справжнього, високого, морального; природа ніколи не діє проти самої себе. В цьому відмінність від людини, яка вдається до вчинків, що врешті-решт повертаються проти неї самої. Людина, спираючись на власну волю, завжди схильна до помилок, не помиляється лише природа. Сюжетні колізії ранніх оповідань Тіка розгортаються навколо фатальної людської помилки, яка йде всупереч загальній гармонії існування, та дякуючи втручанняю таємничих сил рівновага відновлюється у фіналі («Білявий Екберт», «Келих», «Руненберг» та ін. у збірнику «Фантазер» – «Fantasus»). Тік – майстер у створенні проникливих поетичних образів природи, і в цьому сенсі вплинув на музичні образи природи у Р. Шумана. Проте, якщо у Гете природа пробуджує не лише почуття затишної краси, а й також піднесені переживання (як у «штюрмерських гімнах» чи у «Фаусті»), то Тік практично ніколи не вивисується до «піднесеного» в кантівському розумінні. Тож і «містика» має у нього скоріше характер *фантастичного*, чому сприяє його непереврене вміння придумувати захопливі сюжети.

5. Містичне і музика

Німецький національний характер формувався у своїх суттєвих рисах під сильним впливом музичної культури. Музика, з погляду німця, відчувається поруч з філософією і теологією як рівна серед рівних.

Добахівські майстри органу та інших форм і жанрів (Й. Г. Шейн, С. Шейдт, Г. Бьом, Д. Букстегуде, Й. Пахельбель) лише розробляли музичну мову для своїх ідей. Серед них справжнім музичним велетнем, якому були до снаги всі відтінки музичного світу, постає Генріх Шютц. Свої хори він розташовував у вигляді чотирьох груп, залишаючи всередині храму місце для прихожан, на яких з усіх чотирьох сторін хреста виливалися у майстерному чергуванні чи одночасному звучанні експресивні гармонії. Музика доповнювала інтер'єр храму і посилювала містичний ефект спілкування з нескінченним.

Окрему епоху німецького музичного містицизму утворював Йоганн Себастьян Бах. Сама структура його органних творів містична*. Нижні регістри (баси, педаль) символізують земне, матеріальне, юдоль гріха, страждання плоті, морок незнання, відчай. Верхні (флейтові) регістри символізують світло, рух, радість, ширяння янголів, торжество духу. Залучення різноманітних регістрових барв дає змогу композитору побудувати складну драматургію цілого, яка приводить до утвердження в коді високого, духовного начала. Воно виражається в потужному й урочистому звучанні всіх регістрів (торжество), або в прозорих звучаннях середніх і високих кларнетових регістрів (надія), або у нижніх і умиротворених високих звуках на фоні м'якої глибокої педалі (віднайденій душевний спокій). Любить Бах розкривати тему Різдва і передавати ніжний настрій Материнства; проникливе, урочисте і неспішне звучання середнього голосу виражає у нього мову Спасителя; любить він зображати сліпуче світло, радісне пожвавлення, радісні голоси янголів, що перебивають один одного у натхненній «алілуйї», а все разом символізує тріумф небесних сил. Ту саму глибоко символічну різнобарвність оркестрових і хорових звуків знаходимо в його концертах, кантатах і пасіонах.

Не лише звукові барви, а й специфічна логіка їхнього розгортання несе містичний зміст. Монументальна органна Прелюдія з фугою сі-мінор починається урочистою ходою – кількаразово повтореною темою, яка викликає в уяві слухача величні неспішні кроки по сходах вниз чи то пильний погляд, також спрямований згори вниз. Назустріч йому тут же устрімляється мелодія, що починається глибоко в басах, прямує назустріч небесному руху і, у міру наближення до Емпіреїв, частково звільняється від своєї темної забарвленості. Але ж така сама динаміка руху притаманна «Сікстинській Мадонні» Рафаеля: Богородиця з Божественним немовлям неспішно крокує до людей, а знизу їй назустріч спрямовані благоговійні їхні погляди! Погляд зворушеного глядача постійно рухається по лінії зверху вниз і знизу вгору. Це і є емоційна динаміка бахівського твору. В першій темі його прелюдії звучить твердість і спокій, в другій – настійлива мольба. Високі і низькі звучання прямують одне до одного, вступають у пафосну взаємодію. В ході розробки мотиви мольби і відчаю переплітаються

* Символічне значення музичної мови Й. С. Баха ґрунтовно дослідив Альберт Швейцер у праці «Йоганн Себастьян Бах», 1940 [93].

з мотивом благодаті і надії – так Вища Благодать проймає людську грішну душу, а біль людська проймає Дух небесний. У Баха містика – це життя з Христом, вмирання с Христом, воскресіння з Христом. Вона розкриває страсті Христові і переносить їх у людське життя.

Містичне у Баха, як бачимо, має *гуманістичний* характер. Описаний нами зустрічний хід «верху» і «низу» трапляється в багатьох інших творах композитора. Він складає основу драматургічної колізії, яка розв'язується торжеством вишніх сил – урочистим проведенням «теми верху», що в складній поліфонії приймає в себе «тему низу» (як правило, переведену в тональність головної теми), тобто містично «ототожнюється» з нею.

Наступник Баха Йозеф Гайдн уже не знає такої пафосної і гуманної містики. Тематично його твори багато в чому примикають до бахівської традиції («Сім слів Спасителя на хресті», «Створення світу» тощо), але перед нами уже суто концертний стиль. Високо благоговійний у духовних творах, він чарує слух, проте душа пройнята уже зовсім іншими переживаннями. Вона в захваті від красот, але релігійне почуття мовчить.

Отже, в другій половині XVIII ст. людське життя як «страсті» перестало бути концепцією нової музики. Це простежується навіть у культурній музиці Вольфганга Моцарта. Його меси захоплюють своїм яскравим концертним стилем, проте благоговіння в них уже нема.

Але це не стосується «Реквієму». Саме в цьому творі на короткий час відроджується концепція людського життя як «страстей», і не формально, а в усій повноті містичного переживання. За латинським текстом, це сцена Страшного суду; але фактично перед нами проходить ніби вся історія людського життя – з його стражданнями, гнівом і обуренням, дерзаннями і пристрастями, смиренням, коханням, надією і вірою... Цю воїстину космічну гамму переживань втілюють хор, чотири солісти, оркестр. Перша половина твору змальовує грізну і неблаганну Божу волю (*Dies irae, Tuba mirum, Rex tremende*). Переломний момент – *Lacrymosa*, де хор тужливо схиляється перед долею і устрімляється душею до Високого. Перед нами апофеоз людини, яка закінчує життя у повній покорі перед великим непізнаваним (*Domine Jesu, Hostias, Sanctus*), радісно приймає його у себе (*Benedictus, Agnus Dei*) і відкриває для себе нове світло як джерело вічного життя (арія сопрано: *Lux aeterna*).

Музична мова «Реквієму» виникла не раптово. Моцарт завжди був схильний до містичного і містеріального. Тому романтики вважали його музику романтичною і включили до свого нового мистецького канону. Моцарт ніби постійно відчуває душею присутність трансцендентного. Цей психологічний стан виразив О. С. Пушкін у знаменитій «маленькій трагедії»: «Я весел... Вдруг виденєє гробовое, / Незапный мрак...». Ре-мінорний фортепіанний концерт зображає тендітну людську душу, яку з усіх боків оточують несамовиті спалахи пекельного полум'я, а в розробці ці душі ніби несе в собі вихор, який композитор змальовує стриманими фортепіанними фігураціями, що у постійному гармонійно нестійкому стані переходять з одної тональності в іншу. Пекельні сили зображаються засобами грізного тремоло всього оркестру в розробці симфонії Сі-бемоль-мажор (№ 33), у фортепіанному концерті Мі-бемоль-мажор (№ 14). В опері «Дон Жуан» також нагадує про себе присутність потойбічного, де композитор протиставляє йому так багато суто людського, що його містять в собі строкаті перипетії сюжету: зухвалість і егоїзм (Дон Жуан), пристрасть (Дона Анна), щире відданість (Оттавіо), простодушність (Церліна), ніжність (Дона Ельвіра), боягузство (Лепорелло)... У фіналі перемогу над Жуаном здобуває Командор, але так характерно для Моцарта, що в музиці заключного вокального секстету торжествують не інфернальні сили помсти, а вся ця чарівлива і водночас суперечлива строкатість живого життя.

Цю постійну присутність темного мороку потойбічного ми вгадуємо і в його пізніх смичкових квартетах і квінтетах (характерний приклад – квінтет соль-мінор), у симфоніях. У симфонії Соль-мажор (№ 27) неспішна мелодія граціозного менуету несподівано уходить в мінорну тональність, і ми ніби відчуваємо холодну і моторошну тінь потойбічного. Якщо дослідити *освітлення* в його повільних частинах, то може виявитися, що це тьмяне місячне світло на лоні паркової природи чи у напівосвітлених порожніх залах, коли денний гамір і метушня залишає їх, щоб віддати на короткий час у владу містичній тиші. І серце стискається від незрозумілого і тужливого почуття.

У Ф. Шуберта і у Р. Шумана містичне пов'язане зі світом природи, але по-різному. У Шуберта природа виступає переважно як фатальна сила. В 17 років композитор створює свій перший шедевр «Вільшаний король» на слова Гете (опус № 1), через два

роки – пісню «Дівчина і смерть» (на слова М. Клаудіуса), потім ще раз повертається до цієї ж теми через 10 років у квартеті ре-мінор під тою ж назвою, де інструментальними засобами намагається розкрити розпачливий діалог людської душі з неминучим – між іншим, у дусі динамічних контрастів знаменитого ре-мінорного концерту Моцарта *. Та будь-який виразний діалог з «трансцендентним» зникає в струнному квінтеті До-мажор, де вводиться навіть друга віолончель для посилення «містичного» басового колориту. Звучання інструментів непорушно «зависає» на нестійких гармоніях і створює ефект повного «заціпеніння душі». Дещо пожвавлений фінал приносить зітхання полегкості, але ми розуміємо, що душа тут не перемагає фатальне, а на якийсь час намагається просто забути про нього, щоб віддатися своїм невинним земним втіхам. Саме в такому плані ми можемо сприйняти концепцію монументальної фортепіанної сонати Сі-бемоль-мажор і, очевидно, найзнаменитішого твору Шуберта взагалі – так званої «Незакінченої симфонії» (в улюбленій тональності Й. С. Баха сі-мінор). Кількість частин у симфонії (всього дві) донині викликає суперечки і припущення. Проте відповідь може бути і не такою складною. Музично Шуберт перебуває переважно у двох станах, а саме у стані містичного заціпеніння душі, якому на зміну приходять стан часткового душевного полегшення, просвітлення і тихого спокою. Таку динаміку ми можемо простежити і в його вокальних циклах, наприклад – «Зимовому шляху». Почуття душевної гармонії і просвітленого захвату втілено в пісні «Аве Марія», слова для якої зовсім ще юний композитор знайшов у пантеїстичній поемі В. Скотта «Діва озера». Цим вокальним шедевром аж ніяк не вичерпується релігійна тема, яка втілюється в досить великій кількості Шубертових творів.

У музиці Р. Шумана ми знаходимо тихе замидування природою. Тут багато місячного сяйва, багато густої тіні від зелені і приємної прохолоди, тут більше спокою і сентиментального захвату, більше затишних куточків для схильної до самоспоглядання душі («Лісові сцени» для фортепіано). Нічні сцени в нього мрійливі, і важкі думи практично ніколи не порушують душевного спокою. Рухливі епізоди зтягають нас у свій легкий і нестримний політ без певної мети і світлу радість схоплення буття, розкривають спо-

* Серед музикантів багато хто сприймає тональність ре-мінор як «містичну» щодо звучання.

кйне і радісне поживалення душі, яка втішається сама собою і сонячним світлом і теплом. У Шумана трагізм, притаманний Моцарту і Шуберту, звільняє місце для зовсім іншого стану – того, що Гегель назвав «романтичне томління» (*Wehmut*). Це, власне, й вносить у його музику містичний елемент і зближує з Людвігом Тіком, поетом лісового усамітнення. Душа полюбляє цей стан, який їй нічим по суті не загрожує. У стані «томління» душа уже не перебуває в стані відчаю чи надлюдського напруження (як у Моцарта чи Шуберта); вона у своєму неспішному спогляданні спілкується з «безконечним» (Шлейєрмахер), прояви якого вміє відкривати для себе у всьому маленькому, камерному, затишному («Пророчий птах», «Горішина»). Шуман у своїх фортепіанних п'єсах також полюбляє гармонії, які «зависають», але, на відміну від Шубертівих, ці теплі колористичні «плями» не бентежать, а заспокоюють душу. Навіть чотири його монументальні симфонії пройняті цим станом замилування. Чи мав Шуман релігійне почуття? Безперечно, що так. Але в якій формі? Коли він душею зливався з природою, то знаходив у ній дві найдорожчі для нього речі: красу музики і красу своєї Клари Вік. У цілому масштаби природи у Шумана співмірні зі спокійним і втішним людським існуванням – це не фатальна сила, як у Шуберта.

І тим більш – не всеохопний Універсум, як у Людвіга ван Бетховена в його «Урочистій месці (*Missa solemnis*)» чи у Дев'ятій симфонії (в «містичному» ре-мінорі). Перші потужні імпульси симфонії виникають ніби з самої тиші і миттєво наливаються граничною звучністю. Перед нами типове романтичне *становлення*. Але з цих імпульсів композитор будує архітектуру як складну архітектурну споруду. Кожний елемент цієї велетенської будівлі мусить ще відстояти своє право на існування. Так утворюється ні з чим не зрівнянна бетховенська колізійність музичного розвитку. Світ, що виник із безкінечної потенції природи, логічно приводить до виникнення свідомості. Байдуже, якою силою у Бетховена викликаний до життя цей перший імпульс – Вищою силою чи (відповідно до філософії Фіхте) вольовим імпульсом власного тергичного Я; він врешті-решт приводить до безмежного розширення світу, до виявлення в ньому не безосібного фатуму, а людської свідомості. В цьому полягає ідея звернення до хору у 4-й частині. Перед нами суто шеллінгіанська концепція природи, мета якої – утвердити із самої себе свідомість. Дивно досі читати

припущення, ніби композитор вагався щодо хорової частини і планував закінчити твір інструментальною музикою. Але ж тоді твір мав би зовсім іншу концепцію!

У «Месі» з'єднання з природою проводиться крізь усе життя як піднесене, осяяне сяйвом вічності і безконечності. Бог «Месі» – це не бог церковних молитов, а Бог природи, Універсуму. Людина не просто молиться Богу, а єднається всіма порухами своєї душі з ним, а отже і з усією природою. Людина у цьому творі сама постає деміургом. Вольові імпульси змінюються ліричними виливами душі. І за всім цим – свобода самопокладання, свобода виявлення.

У Симфонії ре-мінор і в Месі Ре-мажор перед нами *героїчна* містика, яка охоплює всю різноманітність людського життя як життя Космічного, і весь космос звуків, які до безмежності пронизують людську душу і постають як найкраще творіння душі.

6. Г. фон Клейст. Е. Т. А. Гофман

Наполеонівська навала і події після неї не могли не відбитися на змінах щодо розуміння містичного. Історія наче «оголювала» свій таємний механізм. Поступово змінювалося також розуміння міфічного, в якому дедалі виразніше проступали елементи *історичного*. Тож важливо, нарешті, з'ясувати, як співвідносяться між собою містичне і *міфічне*. Оскільки ми розглядаємо обидва поняття як такі, що сформувалися історично і несуть на собі відбиток своїх історичних епох, то і зараз не виходитимемо за межі романтичної доби.

Ранні романтики розуміли міф не просто як давній переказ, а як певний історичний стан людини – ту складну специфічну реальність буття, яка не лише відображалася у свідомості, а й активно впливала на всі сторони людського життя. Конкретно людина в «міфічному стані» ще не відійшла від природи, а отже від повноти органічного, закоріненого у всьому суцюзному буття, і разом з тим уже почала будувати цивілізацію (культуру), яка ще не виявляла в собі небезпеки для тих переваг, якими оздобила людину природа, не руйнувала людську природу. Цей стан романтики вважали ідеальним, але не як мету повернення назад, а як *регулятивний принцип*, орієнтуючись на який сучасна людина має подолати стан відчуження, зректися руйнівного раціоналізму і відродити до нового життя повноту фізичного і духовного, чуттєвого й інтелек-

туального, державного і партикулярного, словом – гармонію «людини і громадянина», як зазначалося в «Декларації прав» 1789 р. Це зовсім не означало для них, що «міфологічна людина» – ідеальна з усіх поглядів людина. Романтиків приваблювало питання рівноваги між «природним» і «раціональним»; вони досліджували всі ті «коливання» та відхилення від норми, де самостійність і незалежність людської поведінки випробовувалася на предмет її родової природи, а тим самим встановлювалися переваги і недоліки людської природи. Та одночасно з'ясовувалися переваги та недоліки «культурного» стану, що міг або «доповнювати» природний стан, або навпаки трагічно суперечити йому. Такий поетичний експеримент з міфологією був можливий лише за умови розуміння людини як *цільності*, тобто перебування її у тому гармонійному стані, що сприяє розвитку людини як частини Універсуму і існуванню Універсуму як сили, що закономірно породжує людську свідомість.

У пізнішому мистецтві міфологічні трансформації виявляли стан психологічної розколотості людини, її залежності від відчуженої цивілізації або від самодостатніх і неконтрольованих внутрішніх імпульсів; зв'язок людини з Універсумом зображався як розірваний, або ж сам Універсум розглядався як несталий, дисгармонійний, навіть катастрофічний («Кільце нібелунга» Р. Вагнера).

Інтерес романтиків до давніх сюжетів був спричинений тим, що в них яскравіше виявлялися сутнісні риси людської природи, не затьмарені пізнішими нашаруваннями раціоналізованої цивілізації (яку вони піддавали гострій критиці). Так, у «Фаусти» Гете представлені всі універсальні категорії буття «людини і громадянина»: природа, віра, кохання, наука, мистецтво, державне життя, війни, політика і фінанси, життя земне, життя небесне, життя інфернальне. Подібну за широтою «концептосферу» ми знаходимо і в незакінченому романі Новаліса «Генріх фон Офтердінген».

Під представленим кутом зору містичне виступає як *складова* міфічного, як психологічний елемент сприйняття людиною Універсуму та власної *залежності* від нього. Людина сприймає цей зв'язок як нечіткий, «перцептивно»; проте саме він уписує людину в загальний універсальний світ. При цьому містичне не є обов'язково міфічним.

Якщо «міф» виступає як концептоутворювальний елемент цілого і потребує для свого «опредметнювання» цілого арсеналу

прийомів (фантастичне, «місцевий колорит», жанровість, сюжет тощо), то містичне може безпосередньо виступати як *естетичне*. Ми миттєво упізнаємо його у творі через характерну емоційну забарвленість (таємничість, почуття жаху тощо), в той час як міфічність розкривається як сукупність багатьох ознак, зв'язок між якими дослідник встановлює лише шляхом складної умоглядної операції. Психологічний механізм містичного ми можемо порівняти з механізмом комічного чи сентиментального, які розкриваються безпосередньо, минуючи рефлексію; суттєва ж різниця у тому, що містичне не є естетичною категорією.

Разом з тим, містичне може сусідити з *комічним*. Так, у комедії Г. фон Клейста «Розбитий глек» прості селяни приписують втручанням потойбічних сил дрібний побутовий злочин у спальні молодій Єви. Вони охоплені містичним жахом перед цією силою; проте комічний ефект виникає через те, що глядач знає, що справжній винуватець – цілком реальна особа і перебуває на сцені. Містичне тут є скоріше *предметом* зображення (іронічного обігрування), ніж пафосом. Це свідчить про те, що у Клейста і пізніших романтиків містичне проходить крізь рефлексію і починає виступати як *прийом*.

Вказана риса особливо чітко простежується у Гофмана, який постійно знижує містичне своєю *іронією*. Так, чудесна особливість маленької потвори Цахеса привласнювати собі чужі достоїнства є, по суті, містичною силою цього героя. Але Гофман на очах у читача «оголює» механізм містичного тим, що показує роль конкретних чарівників у цих подіях і навіть докладно описує їх зовнішність і спосіб життя. Порівняймо з тим, як Тік у новелі про білявого Екберта навпаки зберігає таємницю аж до самої розв'язки! Гофман ніби *грається* з містичним у своїй прозі. За ілюстрацію може правити «Історія про зникле дзеркальне відображення», де подія, аналогічна тій, що так драматично розкривається в «Історії Петера Шлеміля» А. фон Шаміссо (про зниклу тінь), тут постає лише як цікавий курйоз. Пристрасть до містичного поступово ставала особливістю культури бідермайер, характеризувала справжній «інтелект» філістера і викликала ущипливу реакцію з боку Гофмана, Г. Гейне...

У Гофмана ми спостерігаємо перехід від міфологічного до *фантастичного*, яке стає для нього чи не провідною художньою категорією; містичне також втрачає свій безпосередній характер і розчиняється у фантастичному.

Правда, в деяких ранніх творах автора містичне виступає безпосередньо. Такі «Лицар Глюк» і «Дон Жуан». В цих новелах Гофман «урбанізує» містичне: події тут пов'язані нібито з повсякденним життям. Таємничий незнайомиць запрошує автора до себе в гості, грає перед ним на фортепіано свою оперу, дивлячись при цьому на чисті нотні аркуші, а потім з'являється у старомодному костюмі при всіх регаліях і представляється як «лицар Глюк». Ця коротка новела може правити за чудовий приклад того, як містичне дається нам у безпосередніх почуттях, минуючи рефлексію. Твір починається чарівною урбаністичною замальовкою берлінського життя 1809 року, як свідчить підназва. Безпосередня близькість імені «Глюк» у назві і дати в підназві актуалізують у пам'яті читача час життя композитора, яке закінчилося задовго до описуваних подій (Глюк помер у 1787 р.); а це готує читача до «містичного» продовження теми. Коли незнайомиць грає «Арміду», то вносить в оперу, яка тоді була на слуху у берлінських меломанів, «багато нових геніальних варіантів». Новела закінчується не розгадкою (як у «Білявому Екберті» Тіка), а загадкою! Бо «до цього» все було нібито логічним і зрозумілим. Перед нами містика «навпаки». Містичним виявляється фінал, і він перевертає всі наші уявлення про попередні – нібито цілком «реалістичні» – події у творі. Гофман показав своє іронічне обличчя!

Подібну «гру» з містичним як *прийомом* ми знаходимо в новелі Клейста «Маркіза фон О.». Містичне тут також «урбанізується», тобто переміщується в цілком буденну сферу. Перед нами історія пошуку знатною дамою винуватця своєї загадкової вагітності. Письменник намагається «дезавуювати» загадковість того, що сталося, своїми докладними описами, «реалістичними» деталями і суто логічними поясненнями подій, в яких, начебто, не мусить бути місця для чогось таємничого, нез'ясованого, непроясненого. І лише ближче до розв'язки виявляється, що розгадка лежить на поверхні. Містичне дано на початку як загадка для читача; потім шлях розгадки, яким намагається йти читач, всіляко дезавуюється; нарешті фінал остаточно спростовує «містичну» версію подій. Перед нами ще один приклад «містики навпаки».

Розглянута новела належить до рідкісного типу сюжетів, де йдеться про пошук того, що буквально волає про себе через низку виразних ознак, які ніхто чомусь не помічає. Такі «Едіп-цар» Софокла, «Полюбовний суд» Менандра, «Розбитий глек» Клейста...

Виявляється, що «містичне» все ж таки заявляє про свої приховані сили, викриває себе, пояснює себе. Клейст пройшов сувору школу кантівської філософії. Висновок філософа про принципову непізнаваність «речі у собі» розчарував і засмутив письменника. Проте у книжці Г. Г. Шуберта «Роздуми про нічний бік природознавства» (1808) він прочитав, що непізнавана кантіанська «речі у собі» подекуди заявляє про себе ніби якась містична примара у неясних порухах душі людини.

Трактат Шуберта написаний у розпачливому тоні Екклезіаста і водночас у тоні поетично-піднесеному і містично-сентиментальному. Людська душа має одну таємничу властивість, яку Шуберт визначає як «початок вищого, неземного існування», «первісні завдатки неземної природи», своєрідне передчуття майбутнього вічного існування. Це передчуття «вищого існування» несвідомо для людини проймає її земні духовні устремління, які по-справжньому ніколи «не задовольняються протягом недовгого життя».

«Вище існування» постійно заявляє про себе, тривожить людину. Людина марно намагається, але не може утримати ці неясні «мерехтіння глибинних сил нашого ества», коли вони «вириваються далеко за межі наших земних здібностей» – у «високому світі поезії, художнього ідеалу» [105, с. 527].

Нерідко ці «ще не втілені сили майбутнього існування постають зримо переважно тоді, коли людина перебуває у хворобливо-му або запаморочливому стані» [105, с. 523]. Людина – роздвоєна істота, а її життя проходить завжди на межі двох існувань – земного, реального – і містично схованого, майбутнього. Власна царина цих таємничих сил – ніч. Ось чому натхнення відвідує митця уночі, уночі тривожать людину неясні пророчі сни.

Клейст внутрішньо давно уже був готовий сприйняти філософію Шуберта. Схильний до самоспостереження і рефлексії, він у собі відкрив таємничі прояви містичних сил вічного і майбутнього. Він вважав, що вони виявляються в його поетичному таланті, який він сприймав як фатальний для себе. Очевидно, натхнення і творчість не приносили Клейсту чисту радість, як Вольфгангу Гете, а мучили його, як спалахи схованих «вічних сил». Поет то захоплювався честолюбними планами, то впадав у чорну меланхолію. Він сумнівався в собі як у поеті: «Моїм талантом нагородило мене пекло, адже небеса дарують або повний талант, або ніякий».

Він прислухався до порухів власної душі, роздумував про свої сновидіння. Один час навіть вживав опій. Сучасники розповідали, що спілкуватися з поетом було важко. Навіть у веселому товаристві він сидів, занурившись у свої думки.

Ідеї Шубертової філософії ми упізнаємо у Клейста. В багатьох його творах події розгортаються уночі, важливого значення в них набуває мотив сновидіння. Кожний головний персонаж несе у собі якийсь елемент фатально-нічного, демонічного, ірраціонального.

Ми можемо стверджувати, що Клейст переживав містичне безпосередньо, а не лише обмірковував його; світосприйняття митця ми можемо назвати панмістичним. Він ще більше, порівняно з «Фантазером» Л. Тіка, поглиблює містичне переживання: почуття присутності містичної сили руйнує психіку його героїв, створює внутрішнє напруження і неспокій, фатально впливає на їхню долю. У Клейста це переростає у психічну неврівноваженість героя. Вчинки героя нерідко полягають у тому, щоб подолати в собі цей стан внутрішньої розшарпаності. Клейст обмірковує обидва варіанти ситуації – комічний і трагічний.

У комедії «Амфітріон» «містична» подія розкривається як анекдот: Юпітер, аби спокусити Алкмену, прибирає вигляду її чоловіка, а самого його посилає на війну. Коли цнотлива дружина, ні про що не здогадуючись, втішається коханням в обіймах бога, додому повертається справжній чоловік. У присутності свідків Алкмена начеб не витримує «випробування», бо помилково вказує на облудного Амфітріона як на свого чоловіка. Проте виграє вона більше: її «помилка» стає лише ще одним тріумфом всемогутнього Юпітера, і за це вона отримує щастя народити дитину, «звитяжнішу від Діоскурів» – Геракла. Молода жінка і глядач мусять розв'язати непросту проблему: чи зрадила Алкмена своєму чоловікові? Чи можна вважати зачаття такої дитини «непорочним»? Чи має якесь моральне значення для «потерпілої сторони» та обставина, що бог сам бере на себе відповідальність за скоєне? Особливість колізії у тому, що наше «природне» моральне почуття тут мовчить, плутається в софізмах і силогізмах. Проблему можна розв'язати безкомпромісно, як колись Гордіїв вузол: засудити себе за допомогою суворого «морального імперативу» Канта. Це і стає темою вже іншого твору – драматичного шедевру «Принц Фрідріх фон Гомбург».

У драмі розкривається шлях героя від містичного затьмарення думок через непередумані імпульсивні дії до чіткого усвідомлення

морального обов'язку. По-своєму це також містерія, така собі «комедія» людського існування. Врешті-решт герой, а разом з ним і сам Клейст, знаходить опертя в раціоналістичній філософії Канта – його ідеї «морального імперативу», і цим самим нібито долає всі містичні примари. Проте примари все-таки залишаються; розв'язка, очевидно, відповідає духу не тільки Канта, а й далекого янсенізму: людина знає про свою безпомічність у земному існуванні, але їй залишається втішатися лише усвідомленням виконаного морального обов'язку. В драмі панує не світло, а темрява: спочатку це ніч у саду, де героя огортає важкий і неспокійний сон після важкого військового переходу; в другій половині це темрява в'язниці, де він опиняється сам на сам зі своїми важкими думками і де визріває єдине правильне рішення; а між ними – світлий, залитий сонцем, але такий оманливий день вирішальної битви, коли герой припускається фатальної помилки. Ще одне нагадування про вічний морок – споглядання труни, призначеної для нього самого.

Але існує ще третій варіант колізії, який Клейст апробує в драматичній казці «Кетхен з Гейльбронна». Зовсім юна дочка коваля бачить уві сні свого майбутнього нареченого, ним виявляється знатний феодал граф фон Феттер. Побачивши його випадково, вона починає несвідомо переслідувати його, не розуміючи справжніх рушійних сил своїх вчинків, перемагає суперницю і виходить за нього заміж. Але не тому, що виявляє свідому волю і наполегливість (це характеризує якраз її суперницю), а тому, що наївно і сліпо довірилася незрозумілій для неї самої містичній силі, яка і привела її просто до цілі. За Клейстом, «неявна» реальність існує паралельно із свідомими вчинками людини і виявляється через «містичні» нагадування про себе.

7. Ріхард Вагнер

Містичне у Ріхарда Вагнера виступає як архетипний матеріал, «закодований» у середньовічних сюжетах, і як оригінальна філософсько-естетична концепція. Особливість полягає не в тому, що композитор сам писав для себе лібрето від першого до останнього рядка, а в тому, що він був серед тих, кому випало формувати романтичні уявлення про давнину і про міф. Тож усі подальші наукові уявлення про міфічне не могли виникнути без художнього досвіду і теоретичних міркувань Вагнера.

В основі практично всіх його опер лежить трагічне зіткнення двох іпостасей людини: як істоти природної і як представника певної людської спільності. А в наймонументальнішому його творі «Кільце нібелунга» елементи людського суспільно-ієрархічного порядку пронизують навіть життя богів і низових міфологічних істот і суттєво вмотивовують їхні вчинки. В душі космогонічної історико-міфологічної концепції всієї німецької класичної філософії Вагнер розгортає монументальну панораму буття, починаючи із зародження всього живого в ювенільних водах Рейна, де живуть три русалки, через укладання і порушення «договорів» і аж до загибелі світу богів і світу людей у тих самих Рейнських водах.

Природа, позасоціальне начало виступає у Вагнера таким собі притулком для душі, що не знаходить собі місця серед дисгармонійних і навіть ворожих для неї людських установлень. Уже в його так званих дрезденських операх людина несвідомо відчуває це тяжіння до позасоціального, ірраціонального, містичного, де і здобуває для себе бажану свободу. Так, Зента («Летючий голландець») виростає серед людей суворої морської професії, але з самого дитинства линула своєю мрійливою уявою до містичної таїни моря, яку втілювало для неї зображення Голландця на грубій настінній гравюрі. Експресивна музика пробуджує в слухача *піднесені* переживання, які дійсно може викликати в нас велична і непокірنا морська стихія. Але в цій стихії є своя таємниця, яка примушує душу тремтіти і смиратися перед неблаганним фатумом. Цей всесильний фатум втілений в образі Голландця, корабель якого уже кілька століть блукає морськими просторами без надії на прощення і спокій. Зента присягається Голландцеві у вічній любові, і в ту ж мить обидва вмирають, щоб тут же піднятися на небо: він – нарешті прощений Вишніми силами, вона – знайшовши для себе своє вище життєве покликання, нехай і за межами самого життя. Піднесене в цій опері поєднується з містичним. Жінка рятує чоловіка від віковічного прокляття своїм жертвеним коханням. В образі Зенти тут розкривається чисте, абсолютне тяжіння до містичного переживання, яке показується як властивість душі; тільки в ньому душа відчуває для себе можливість розкритися і реалізувати своє вище покликання. Виражаючись мовою Фіхте, тільки через вчинок самопожертви душа знаходить себе як особистість, як абсолютне і самодостатнє Я. Душа відчуває містичну потребу принести себе в жертву. Проте це пов'язане з розривом усіх

зв'язків з емпіричним світом, з людським суспільством, в якому таке поривання не знаходить розуміння чи вважається безплідним.

У «Тангейзері» герой (легендарний середньовічний мінезингер) досягнув, здавалося б, усієї повноти щастя у гроті богині кохання Венери; проте він забув про душу. Єлизавета рятує його так само, як Зента – душу Голландця. Вона кохає його і молиться за його прощення. І, о, диво! На знак прощення згори патериця папи, що прокляв співця за плотський гріх, містично розцвітає. Рівновага і гармонія тілесного і духовного встановлюється лише за допомогою Вишньої сили, яка неявно (містично) присутня в земному і завжди доступна для чистих серцем. Вагнер вводить «соціальне» мотивування вчинку героя: він оточений людьми, які холодно і навіть вороже ставляться до його творчості. А його пісня, з якою він виступив у змаганні співців і в якій виразив свої нові почуття, після того, як звідав усі таємниці кохання у гроті Венери, тільки бентежить і тривожить слухачів.

Містицизм у «дрезденських» операх виводиться як постійна наявність у земному чудесної живої сили, яка розкривається лише перед смиренними і цнотливими душами. В опері дуже тонка грань відділяє типовий для романтизму містицизм від релігійної ідеї, що дає деяким дослідникам нагоду трактувати весь твір як апофеоз християнського всепрощення. Проте, на нашу думку, Тангейзера рятує саме *кохання* жінки. На думку композитора, земне кохання – це гармонія духовного і фізичного. Венера і Єлизавета зливаються в одне всеосяжне почуття у поетичній творчості співця, збагачують її новим суттєвим змістом, що важливо для *мистецтва*. Така була програмна настанова Вагнера.

Якщо у двох розглянутих операх ця всюдисуща містична сила заявляла про свою присутність у вигляді окремих проявів і ознак, то в «Лоенгрині» Вагнер *персоналізує* її в образі лицаря святого Грааля. Лоенгрін з'являється в Брабанті, щоб захистити Ельзу – чисту і цнотливу дівчину, несправедливо звинувачену у вбивстві рідного брата. Проте ця містична сила мусить завжди залишатися таємною і неявною для людей. Вона відкривається тільки щирим і смиренным; найменший сумнів і скепсис руйнує містичний зв'язок. Тому Лоенгрін врешті-решт мусив залишити назавжди свою кохану Ельзу і брабантців. Проте він повертає людям юного князя Готфріда: той не загинув, як вважали, а служив весь цей час

у містичному храмі св. Грааля. Плоть від плоті земного життя, він повертається тепер на батьківщину, збагатившись високим досвідом душі. Віднині серед людей під його правлінням пануватиме гармонія земного і небесного [80, с. 141–147].

Містична сила, втілена в «любовному трунку», з'єднує Трістана та Ізольду в однойменній опері. В середньовічних «романах» сила трунку зображається як диявольська примара, якій закохані спочатку не в силах протистояти, але все ж таки з Божою поміччю долають (саме таку символіку чарівного трунку використав Гофман у романі «Елексири диявола»). У Вагнера трунок – це символ фатального кохання, зустрічі, що наперед визначена ніби самою долею. Якщо у Беруля, у Тома герої марно борються з дією трунку, то Вагнер опоетизував силу кохання і цим самим розставив нові акценти у середньовічному сюжеті. Як бачимо, Вагнер був готовий до сприйняття містичної за своєю суттю філософської концепції А. Шопенгауера. Всеприсуща містична жива сила, що наче тонка матерія розлита в природі і подекуди нагадує про себе, тут набуває нових, космічних вимірів неблаганної і деспотичної «волі». Якщо в «Ромео і Джульєтті» Шекспіра ми бачимо відчайдушні спроби закоханих відстояти своє щастя у переборенні складних життєвих обставин, то в «Трістані» увагу зосереджено на розкритті самого почуття. Містично звучить уже перший акорд «Вступу» – знаменитий «трістанівський акорд». За влучним спостереженням Е. Курта, якщо класична гармонія втілює перемогу свідомого над несвідомим, то «трістанівська» гармонія навпаки розкриває поезію несвідомого [42, с. 27]. Ми можемо сказати, що в цій опері насамперед засобами музики розкривається психологія любовного переживання як несвідомої сили; протистояти їй людина не може, бо це *космічна* сила. Опера завершується смертю героїв. Але ми не згодні з критиками, ніби Вагнер прагнув показати, як фатальне кохання буквально знищує героїв, стирає їх з лиця Землі, ізолювавши їх перед цим від усіх *інших* земних справ і прагнень, розірвавши усі їхні звязки з оточенням, сконцентрувавши всі їхні думки і гадки на *одному*, щоб потім відібрати у них і це одне, найсуттєвіше для обох – кохання, і, врешті-решт, зіштовхнути їх у вічну темряву! Навпаки! Якщо йти за Новалісом, то кохання тут, на землі, можливе тільки як страждання і томління (*Wehmut*), але знаходить свою повну свободу тільки тоді, коли зливається з першоджерелом – Космосом. У Новаліса однозначущі поняття: Космос, воля,

безмежний розум, ніч, смерть, Велике повернення до рідної домівки. В опері Вагнера Шопенгауер зустрічається з Новалісом; а втім, без цього великого містика теорія Шопенгауера навряд чи могла виникнути. Тож очевидно все-таки, що опера Вагнера має закінчуватися не повним зануренням сцени в суцільну темряву; перед нами набагато складніше поняття, ніж «темрява». Це символ Універсуму – *ніч*, вічне джерело життя, де в згорнутому вигляді чекають на свій час «ідеї» Платона, де живе готова до різноманітних втілень тонко розпорошена Аристотелева «сентелехія», де звучить «небесна гармонія» Й. Кеплера, де святкується Новалісова «шлюбна ніч» людської душі з вічністю. Це «зоряне небо» Канта, яке владно диктує нам вічний і піднесений закон моральної свободи. В це «зоряне небо» і линуть душі наших героїв, щоб знайти там вічне кохання і вічну свободу, яка звільнить їх, нарешті, від земного «томління», щоб там слухати вічну музику кохання, яка зливається зі своїм першоджерелом і переходить у безкінечну «гармонію сфер».

Якщо у попередників Вагнера містична сфера вельми невиразно розкривалася нашим почуттям – як щось неявне і загадкове, то у Вагнера ми бачимо «опредметнення», ба навіть «олюднення» цієї сфери. Вона в нього починає своє самостійне існування і заявляє про себе в реальності не лише через окремі явища і речі; вона активно виявляє себе через вчинки персонажів і приводить їх усіх до загибелі. Це *трагічна* містична сила.

Якщо у Гете, Шеллінга, Новаліса і Тіка в основі містичного лежить почуття всеохопної *гармонії* сущого, то у Вагнера епохи «Кільця», слідом за Шопенгауером, – почуття *зруйнованої* гармонії.

За поглядами ранніх романтиків, природа передає естафету людині, яка, наслідуючи її задуми, починає творити «нову природу». Розум і воля «першої» природи передаються людині, яка їх вдосконалює і підносить на вищий рівень. Здавалося б, ніяких обмежень і перешкод на цьому шляху не може бути. Всі труднощі і проблеми Нового часу ранні романтики пояснювали тим, ніби людина зухвало розірвала свої зв'язки з універсальною природою, і ставили перед собою завдання відновити їх, але уже на якісно вищому рівні.

Однак у середині XIX століття, коли творив Вагнер, дедалі більше виявлялися протиріччя буржуазної цивілізації. Культуротворча робота людини щораз рішучіше оберталася проти неї самої.

Давалися взнаки себе цілком об'єктивні сили, що їх проаналізував К. Маркс як сили «відчуження». Та під романтичним кутом зору, коли культуру розглядали в душі Шеллінга як плавне продовження природи, це відхилення від «гармонії» природи і свідомості, людини і суспільства, індивіда і держави сприймалося як загадкове, таємниче, *містичне*. Містика Вагнера ґрунтується на гострому відчутті *дисгармонійності* буття.

Вагнерове сприйняття буття було трагічним, але не абсурдистським. Це означало, що він вірив у те, що людина може протиставити світовому трагізму власну волю. «Дрезденські» опери свідчать про напрям його пошуків: індивідуальне начало, яке людина вільно протиставляє сліпому трагізму буття, – це любов. Любов рятує світ. Відомо про два листи, які Вагнер надіслав Шопенгауеру зі своїми поясненнями, як любов може «нейтралізувати» сліпу «світову волю».

Концепцію «Кільця» можна зрозуміти, якщо врахувати, що вона виникла паралельно з роботою над «Дрезденськими» операми. Ми коротко оглянемо її.

В основі світової гармонії лежить *любов*, вона сама по собі є гарантія стабільності і гармонії всього сущого, сама по собі є рівновага, що зберігає себе. Щоб порушити світову гармонію, досить зректись любові. Це і робить у «Золоті Рейна» нібелунг Альберіх.

Золото в тетралогії – це також складний містичний символ. Рівновага у світі передбачає *противагу*, і нею може виявитися кожна річ. Кожна річ потенційно таїть у собі містичну небезпеку, якщо людина свідомо чи несвідомо розбудить її. Так сталося і з золотом. Само по собі воно не несе небезпеки, русалки милуються його блиском. І лише зречення Альберіхом від любові зробило золото фатально небезпечним. З цього самого моменту воно набуло містичної сили і почало руйнувати стосунки між богами і між людьми, суспільство і саму природу. Справа не в тому, ніби Альберіх виявився таким «всевладним»; справа у тому, що було порушено світову рівновагу.

Вотан, заплутавшись у своїх договорах, мріє про героя, який був би вільним від будь-яких договорів. Це – Зігфрід. Суб'єктивно, як особистість, Зігфрід сам себе таким вільним і відчуває. Тому він нічого і нікого не боїться. Але об'єктивно він уже до свого народження був у складному ланцюгу фатальних взаємовідносин між богами, демонами та людьми. Просто він про це не знає. Тож його самовідчуття власної свободи *ілюзорне*.

Вагнер розкриває неминуче зіткнення індивіда з надосібними силами, які закінчуються поразкою і самого індивіда, і всього світу. Золото в фіналі тетралогії повернулося в Рейн, світову рівновагу відновлено, але уже без богів і без людей. На відміну від «дрезденських» опер, уже ніяка жертва індивідуальної любові не спроможна врятувати світ. У цьому ми відчуваємо трагічний відгомін «Трістана», де любов була розкрита як *фатальна* сила.

Проте любов залишається для Вагнера до кінця його творчості високим романтичним культом. Європейський символізм і естетизм перейняв у Вагнера його містичне відчуття дисгармонійності світу разом з його прагненням розглядати природу і любов як головні світові сутності (Бодлер, Уайлд, ранній Гауптман, Метерлінк).

Останній твір композитора – опера «Парсіфаль». При вивченні поеми Вольфрама фон Ешенбаха композитора вразив «страшний» збіг обставин [148, с. 191]: хранитель св. Граалю Амфортас у момент гріховної насолоди був поранений списом, який колись пролив кров Ісуса на хресті; і зупинити кровотечію лицаря може тільки споглядання чаші, в яку було зібрано святу кров. Ми бачимо, що історія страстей Ісуса химерично віддзеркалилася в історії служителя його культу. Вагнер по-своєму здійснює мрії Новаліса про «нову Біблію» тим, що знов після Баха переносить «страсті» в життя людей. В опері страсті Господні і «страсті» людські переплітаються і вступають одне з одним у містичні смислові стосунки. Символічна тканина цього простого, на перший погляд, «сценічного урочистого священнодійства» доволі насичена. Очевидно, в цій новій історії страстей Амфортас символізує людство, що впало в невірний гріх чуттєвості; волю Спасителя втілює простодушний юнак Парсіфаль, який має взяти на себе спокуту цього гріха. Він ще за першої зустрічі з лицарями міг би звільнити Амфортаса від страждань і зруйнувати зі чари Клінгсора (який, очевидно, виступає тут варіантом Люцифера, що колись відпав від Господа); але тоді йому завадила наївність і зникловіння. Тепер же він мусить пройти до кінця шлях складних випробувань, який на цей раз вибирає цілком свідомо.

Не виключено, що Вагнер захотів тут втілити сюжет, рівноцінний своєму улюбленому «Фаусту» Гете, де зустрілися б боже-ственні і демонічні сили, безмірна влада і людська мізерність, духовна сила і гріховна слабкість, наївна простодушність і висока

істина, а в жіночому образі Кундрі – язичницька чуттєвість і духовне томління. Звичайно, хоча гетевський «Фауст» завершується розгорнутою «містеріальною» сценою, в ньому людське життя представлено набагато ширше і різноманітніше, ніж в опері Вагнера, де домінує тема святості і спокутування гріхів. Вагнер повертається до ранньоромантичної теми «обранництва»: справжній храм віри будується в чистому серці; найбільше досягає у справах віри той, хто менше думає про власне значення. Містичне в цьому творі має знов піднесений, просвітлений характер.

8. Висновки

Упродовж відносно нетривалої історії свого існування романтична містика мала *героїчний* характер. Вона вивисувала людину над сліпою матерією, хаотичною природою, блідою емпірикою існування. Вона розсувала горизонти розуму. Парадоксально, але викриття суворой до людини світової «волі» у Артура Шопенгауера перетворилося на осанну людській творчій волі. Сліпа воля не може повністю реалізувати себе без того, щоб не створити зрячу людську волю, що протиставляє їй творчу діяльність. Усвідомлення трагізму власного існування пробуджує в людині невідомі їй самій творчі сили. І саме у художній творчості людство може нейтралізувати згубну фатальну силу «волі». Така творча енергія ґрунтувалася на усвідомленні віковичної узгодженості у всьому сущому, де людина посідала своє належне місце.

Німецька романтична містика пройшла складний шлях від містики гармонійного світу до містики світу зруйнованої гармонії. Від таємничих сил, що відкриваються лише чистим душам, шлях веде до суворой волі, яка деспотично душить найніжніші й найвищі переживання людини. Від містики, що підносила людину, сприяла найкращим її духовним пориванням, вдихала надію – до містики, яка розтоптує людину, перетворює на маленьку, страждальну, цілком безпомічну у світі істоту, відбирає будь-яку надію.

Містика, що прийшла на зміну романтичній, відкрила залежність людини від темних сил, які були, здається, спорідненими з «волею» Шопенгауера. Проте ці сили уже не спонукали людину до творчого змагання з невідомим, не окрилювали її, а викликали в неї лише болісний інтерес, подібно до того, як хвора людина прислуховується до загадкових порухів у своєму тілі, не в змозі

підкорити їх власній волі. Їй, правда, здається, що, опанувавши їх у творчості, вона їх перемаже. Але це все уже – *імітація* волі, творчості і... містичного. Цю нову містику уже неможливо зіставити з категорією кантівського піднесеного, бо вона не підносила, а при-нижувала, не надихала, а пригноблювала.

Романтична містика виражала почуття *безпосереднього* єднання з природою як зі спорідненою для людини основою буття. Реалістична література XIX ст. багато зробила для того, щоб «демістифікувати» відносини людей у суспільстві і розкрити їхні справжні механізми, що ховалися за «відчуженими», зовні неясними формами. На рубежі XIX–XX ст. символісти і «декаденти» прагнули відродити живе відчуття природи, що дедалі більше втрачалося із наступом раціоналістичної споживацької цивілізації. Письменники-гуманісти першої половини XX ст. востаннє зробили спробу представити людину на тлі універсальних сутнісних сил і ціннісних вимірів, серед яких однаково важливе місце посідали природа й історичний процес, безпосереднє відчуття світу і аналітичне його розуміння.

Екзистенціалізм, ніби резюмуючи жахливий досвід Другої світової війни, остаточно відмовився розглядати людину в її єдності зі світовою цільністю. Але остаточно знищити цей зв'язок виявилось все ж неможливим. Про це свідчать настійливі спроби відродити у мистецтві уже наших днів *живе* відчуття цільності життя як онтологічно притаманне людині. На зміну науковій фантастиці з її раціональними настановами приходять жанр фентезі, література «жахів», «неоготична» проза, жанр «фікціональної» історії. Збільшується інтерес в мистецтві до духовного життя і психологічного досвіду «маргінальних» етносів. Важливого значення набуває література для дітей та юнацтва. Вся ця література виникла як реакція на вади споживацької цивілізації, зокрема її раціоналістичні технології тиску на свідомість. Звичайно, містичне у сучасному мистецтві не може замінити собою всього багатства світосприйняття. Але воно все ж виступає як важливий симптом.

«МАГІЧНИЙ ІДЕАЛІЗМ» НОВАЛІСА: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ

1.



ислення Новаліса (Фрідріха фон Гарденберга, 1772–1801) належить до трансцендентально-критичної філософії, духовним батьком і засновником якої був Імануїл Кант. Вона стала спільною світоглядною основою для таких різних представників доби, як поети і філософи ієнської співдружності романтиків, веймарські класики Гете і Шиллер, письменники поза угрупованнями, зокрема Гельдерлін, Клейст, Гофман. Особливість цього періоду літературного розвитку полягала у тому, що естетика і поетика, взагалі принципи художньої творчості знаходили для себе безпосереднє опертя у філософії. Такий симбіоз філософії і художньої творчості, небачений в інші періоди літератури, пояснюється особливими здобутками самої німецької класичної філософії. Кант і ранні романтики розробили гносеологічну схему пізнання, яка мала охоплювати самого суб'єкта, наділеного свідомістю, чуттєвістю і волею. За таких умов пізнання світу поставало як самопізнання індивіда, а отже – як духовне самобудівництво. «Ми зрозуміємо світ, коли почнемо розуміти самих себе, – писав Новаліс, – бо ми і світ – це дві неподільні половинки» [106, с. 310].

У літературі про Новаліса цілком слушно акцентується вплив на його погляди філософії Й.-Г. Фіхте. Проте менше кажуть про значення І. Канта. Головна філософська проблема, що над нею билися молоді кантіанці, полягала в умовах одержання нового знання, його якісного природження. Але саме поняття знання у німців різко відрізнялося від уже поширеного в європейській філософії. Зокрема англійські емпірики та французькі сенсуалісти вважали, що знання – це образ, що його розум (*mind, raison, Verstand, рас-судок*) дає нам як пасивний відбиток, сказати б – «фотографію» реальності. У них виходило, що свідомість пасивно залежить від реальності, а вчинок фатально залежить від присуду розуму. Людина є вільною фактично лише в емпіричній сфері, а отже – вона є лише обмежено вільною.

І навпаки, у Канта розум (*Vernunft*) не просто фіксував емпіричну реальність, обмежену фізичними рамками, а був здатний

сягати *нескінченності* її духовного змісту. Отже нове знання тепер пов'язували з духовною нескінченністю самого індивіда, який міг сам вільно спрямовувати активність власної свідомості. Вчинок за цих умов мислення був по-справжньому вільним, бо, переступаючи за межі емпіричного, міг продовжуватися у сфері ідеального. Кантове відкриття нескінченності мислення і нескінченності реальності, що не зводиться лише до емпіричної, мало вирішальний вплив на Новаліса.

Бароко мучилося над питанням, яким чином людина може мисленно наблизитися до зовнішнього, чужого і хаотичного світу; Кант встановлював гармонію світу й індивіда тим постулатом, що свідомість сама конструє світ і відтак робить його близьким, робить немовби своєю власністю, *своїм* феноменом. Цей відтінок учення Канта, що світ може існувати лише як світ *моєї* свідомості, успадукували Фіхте, а слідом за ним і Новаліс.

Можна виділити, на наш погляд, два важливі орієнтири для всіх роздумів раних романтиків, і Новаліса зокрема. Першим було питання про вільну волю і про вільний вчинок. Сенс людської свободи полягав у *творчості*, тобто у створенні нових форм реальності на основі одержаного нового знання. Так було розроблено нове розуміння *гуманізму*, яке полягало у внесенні в «нерозумну» природу розумного первня, у творенні нових форм, зокрема естетичних і етичних, відповідно до, сказати б, нереалізованих намірів самої природи. Постулат про всеосяжність мислення, а отже й творчості, Новаліс і романтики переносили на культуру. Людський рід безконечний, а отже й культура – вічна. Нехай одному індивіду не вдасться реалізувати те, до чого він покликаний природою; але це спроможна зробити сукупність індивідів – людський рід.

Другим важливим смисловим орієнтиром була думка про *безсмертя* душі. Новаліс та інші романтики піддали її всебічному дослідженню, апробували у філософських підходах, в художньо-естетичній площині, в релігійних і етико-філософських екскурсах. І тут вони всі поверталися до *природи* як до універсального принципу життя. Природа поставала як джерело духовності, як законодавець усіх творчих інтенцій, як одна з форм існування духу і символ повноти й змістовності його буття, як вічне пристановище людської «ентелехії».

Цей другий орієнтир був настільки важливим для всієї епохи, що зокрема Гете принципово відкидав філософію суб'єктивного

ідеалізму Фіхте через те, що в ній не знаходилося місця для останнього пристановища душі. Фіхтеанське абсолютне «Я», що не існувало поза суб'єктом, не могло вважатися надійним притулком для душі. А Новаліс, Ф. Шлегель і Шеллінг, зберігаючи весь свій пієтет до Фіхте як свого вчителя, все ж поступово, але неухильно відходили від його постулатів. Філософія «магічного ідеалізму» Новаліса, на нашу думку, і була спробою докорінного переосмислення фіхтеанства.

Новаліс не залишив системного викладення своїх поглядів. Окремі міркування з цього приводу ми знаходимо в його надрукованих фрагментах «Змішані думки» і «Квітковий пилок» (1798) та робочих зошитах, зокрема в конспектах праць Фіхте (до 500 сторінок! [106, ст. 82]). Найповніше уявлення про «магічний ідеалізм» можуть дати твори «Учні в Саїсі» та «Генріх фон Офтердінген». Наше завдання полягає у тому, щоб реконструювати «магічний ідеалізм» як систему мислення і основу поетичного новаторства у цього письменника.

2.

Домінантою індивідуальності Новаліса ми вважаємо не так філософію чи поетичну творчість, як пристрасне прагнення створити власну особистість за новими, романтичними принципами. Філософські, поетичні і наукові заняття були лише способи, підпорядковані основній меті. «Я розглядаю своє письменництво як шлях самоосвіти, – писав він, – я вчуся вмінню обдумувати й обробляти думки, – це все, чого я прагну» [106, с. 183]. Навчаючись у Лейпцізькому університеті, Новаліс писав у листах: «Мій дух і його формування – ось найсвятіша моя мета»; «Мужність – ось мета моїх прагнень»; «Я хочу, щоб моя фантазія позбулася дитинних і юнацьких рис і була змушена підкоритися твердим правилам системи» [106, с. 55]. «Я мушу досягти більшої твердості, ґрунтовності, більшої зібраності і цілеспрямованості, і всього цього я зможу досягти шляхом вивчення юриспруденції, математики і філософії» [106, с. 47]. Тій самій високій меті були підпорядковані його заняття філософією: «Філософувати – означає певним чином роздумувати над собою – звершувати відкриття самого себе – збуджувати своє реальне Я за посередництвом Я ідеального» [106, с. 297]. Етикою самостворення пройняті листи поета до брата Еразма. «Залишайся твердим у вірі в універсальність власного Я»;

«В нас самих або ніде мусить знаходитися підґрунтя для всього» [106, с. 85].

Наведені вище самосвідчення Новаліса належать до років, що передували його знайомству з Й.-Г. Фіхте. Поетові виявилася близькою думка цього філософа про те, що акт осягнення реальності, набуття знань про світ є обов'язковою умовою існування самого індивіда. Абсолютне «Я» висуває перешкоду у вигляді «Не-Я» і тим самим окреслює межі власного «Я», тобто формує його. Для Фіхте основою тут прислужилася думка Канта про те, що тільки людині як суб'єкту культури притаманна здатність ставити перед собою віддалені, а не лише емпіричні цілі. Не тільки культура існує доти, допоки людський рід здатний ставити перед собою такі цілі, а й сам індивід, його «Я» існує доти, допоки триває процес висування перешкоди та її додання. Це і був знаменитий «етичний імператив» Фіхте, котрому ідеально відповідала особистість Новаліса. І ось улітку 1795 р. в Ієні Новаліс знайомиться з тридцятидворічним професором місцевого університету і починає наполегливо штудіювати його ідеї.

Й. В. Гете вважав етику найсильнішою стороною філософії Фіхте. Можна додати, що не тільки Гете і Новаліс, а й вся епоха класичного Веймара і романтичної Ієни знайшла в цьому постулаті Фіхте вираження своїх найпотаємніших прагнень.

Тож цілком закономірним було Новалісове відкриття таких творів Гете, як «Фауст. Фрагмент» (1790) і «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796). В «Фаусти» Новаліса захопив пафос прагнення, а в романі – пафос самостворення особистості. Невдовзі він намагатиметься синтезувати обидва ці твори разом з фіхтеанськими етичними імпульсами в одній постичній фантазмагорії – романі «Генріх фон Офтердінген».

Поруч з філософією Канта і Фіхте і поезією Гете важливим для формування «магічного ідеалізму» Новаліса був філософський вплив Ф. В. Й. фон Шеллінга. Новаліс познайомився з ним через два роки після зустрічі з Фіхте, наприкінці 1797 р., у Лейпцігу. Його новому другу було тоді двадцять два роки. Під впливом Шеллінга поет вніс для себе у вчення Фіхте суттєвий коректив.

Оскільки світ, за Фіхте, твориться моїм «Я» і існує як феномен свідомості, то це надає йому цільності, замкнутості, повноти і гармонійності. У цьому світі між особистим мікрокосмом і надосібним макрокосмом існує нерозривний сутнісний зв'язок. Пізнати одне означає осягнути інше.

Як тільки Новаліс дійшов висновку про закономірне взаємовідзеркалення мікрокосму і макрокосму на спільній сутнісній основі, він одразу ж відкинув суб'єктивний ідеалізм Фіхте. Він відкрив, що сутнісний зв'язок між макрокосмом і мікрокосмом існує не тільки в межах замкнутого на собі «Я», а й у тому випадку, якщо розглядати світ як реальний, цілком об'єктивний, системний, словом – як *природу*. Таке стало можливим за умови нового розуміння самої природи, яке запропонував Шеллінг, – не просто як географічного оточення людини (що було в цілому притаманно просвітницькому мисленню), а як духовної потенції, що на певному етапі існування породжує свідомість, *дух*. Вищий сутнісний взаємозв'язок мусить мати об'єктивний характер, мусить існувати в реальності. Пізнати суб'єктивне означає, з цього погляду, пізнати об'єктивне, і навпаки.

Проте Новаліс не зовсім відкинув Фіхте. Як раціональну зернину він зберіг найцінніше – фіхтеанську етику. Це виражається у тому, що Новаліс не просто констатує цей сутнісний зв'язок як такий, що об'єктивно існує, а намагається його підкорити волі власного «Я». Він вірить у спроможність «Я» підкорити собі макрокосм з метою удосконалення власного мікрокосму, і навпаки – використати свій мікрокосм з метою впливу на макрокосм.

Спроможність індивідуального мікрокосму впливати на макрокосм Новаліс називає *магією*. Він писав: «Магія – це мистецтво довільно використовувати чуттєвий світ» (тіло розуміється тут не як скінченне, а як безконечне, тобто наснажене духовністю); «в момент магічного акту тіло служить душі або духовному світові» [106, с. 152]. Свою філософію Новаліс назвав, на відміну від Фіхте, *магічним ідеалізмом*. У Новаліса мікрокосм силою власної волі творить або підкоряє собі об'єктивний макрокосм, а потім те й те сягають певної надосібної сутності, за межами смерті, у вічності. Новаліс писав: «Вмирання – це суто філософський акт» [106, с. 306] – тобто не обрив усіх зв'язків із сутнім, а закономірний перехід на іншу потенцію буття.

Перша умова магії, за Новалісом, полягає у первинній, визначеній самою природою налаштованості людини на те, що вона хоче пізнати; в її душі мусить бути закладене зерно такого розуміння: «Як людина може зрозуміти зміст чогось, якщо вона не має в собі його зерна? Те, що я маю зрозуміти, мусить розвинутиися в мені від природи; і те, що постає переді мною як предмет вивчення,

є лише збудженням потенції організму» (№ 18) *. Ці слова викликають у пам'яті думку Лейбніца про те, що у Всесвіті всі монади взаємно близькі одна одній, подібно тому, як усі годинники «налаштовані на один час». Цю думку збагатив Шеллінг у своїй «філософії тотожності» між матеріальним і духовним, на яку спирався Новаліс.

Другою умовою «магічного ідеалізму» є наявність загального зв'язку в природі – загального і окремого, матерії і духу і т. п. (1), і наявність суб'єкта як зв'язувальної ланки між цими двома початками (2). Суб'єкт сам за своєю волею встановлює такий зв'язок і керує ним. Проте в емпіричній реальності як такий це нездійсненне. Для цього необхідно, за словами Новаліса, повністю перемістити «життя і діяльність людини» в «ідею» (тобто в якусь сферу суто духовно представленого світу); «в ніякий інший спосіб дух поки що не може впливати на зовнішній світ» (№ 33).

Цариною такої «ідеї» може стати *естетична* сфера. Романтики саме й намагалися довести статус естетичного як самостійної (а не вторинної, міметичної, як би сказали нині) реальності. Мова йде про *міфологію*, яка, за Шеллінгом, являє собою перехідну ланку між природою і свідомістю, волею і необхідністю, загальним і окремим, – за його словами, втілює в собі «повну нерозрізненість» першого і другого. Таким чином, висувуються зовсім нові вимоги до самого мистецтва: воно мусить бути міфологією, а сам поет – міфотворцем, *магом*.

Як маг людина (поет) відчуває себе володаром Всесвіту, який за цих умов переміщується всередину свідомості, або свідомість розширюється до меж Всесвіту, так що пізнання одного стає пізнанням іншого, і навпаки: «Хіба Всесвіт не в нас самих? Ми не знаємо глибин власного духу. Туди веде таємничий шлях. В нас або ніде міститься вічність з її світами – минуле і майбутнє» (№ 16). Відгук шеллінгіанства в цьому фрагменті полягає у тому, що Всесвіт досягає сам себе через посередництво людської свідомості, яку він спеціально для цього створює, і сам стає тотожним цій свідомості. І тут знаряддям людської свідомості мусить стати «творча сила» – мистецтво, яку розуміють як *міф*: «Ми маємо стосунок до всіх частин Всесвіту так само, як до майбутнього і минулого [...] Справжнім

* Твори Новаліса цитуємо за виданням [134]. Цифри в круглих дужках з номером тут і далі означають порядковий номер «фрагмента» із збірки «Квітковий пилок» (1798 р.).

методом (Methodik) наших дій мусить стати тільки давно шукана творча сила (Erfindungskunst)» (№ 91).

Маг перетворюється на містагога, бо його існування віднині – на межі двох світів, між якими стирається відчутна границя: «Трансцендентальна точка зору щодо життя чекає на нас – і лише там нам буде доволі цікаво» (№ 49). Людина навчиться «існувати за межами власного Я, перебувати своєю свідомістю поза (сферою) почуттів [...] в будь-який момент бути надчуттєвим створінням» (№ 22), «опановувати свою надчуттєву самодостатність (самість), щоб бути Я одночасно іншого Я» (№ 28).

«Магічний ідеалізм» мав ще одне призначення: через міфотворчість він переносив людський дух у вічність, дарував йому безсмертя. Справді, на відміну від усієї попередньої літератури, головний персонаж «Генріха фон Офтердінгена» не вмирав, а силою власної поетичної (магічної!) уяви (Erfindungskunst) переносився у трансцендентальну царину, куди мимоволі тягнув за собою і самого автора-міфотворця, оскільки той зливався зі своїм творінням і ставав «тотожним» з ним! Цей самий процес переміщення в трансцендентальну царину слідом за героєм і його творцем-автором захоплював також читача: «Справжній читач мусить бути продовженням автора. Він – найвища інстанція, що приймає матеріал від нижчої інстанції» (№ 125).

«Магічний ідеалізм» Новаліса розширював значення природи, якій зовсім не знайшлося місця у філософії Фіхте; щодо цього поет ішов за Шеллінгом. Якщо останній розглядав природу як важливий етап історичного розвитку всього суцього, то Новаліс – як елемент феноменологічної повноти буття людини одночасно в цих двох сферах, які у Шеллінга все ж були історично розділені. Поетичний образ природи як вічного життя, що утворює себе через полярність, різноманітність і невичерпність форм, Новаліс знайшов у Гете.

Рациональна зернина «магічного ідеалізму» полягає у тому, що «маг» осягає емпіричне і ідеальне, буденне і високе *одночасно*, утримує у свідомості цей сутнісний зв'язок як певну *єдність* в акті *одномоментного* споглядання. Новаліс називає акт схоплення (осягнення) цієї сутнісної єдності в її цілності і одномоментності *інтуїцією*.

Інтуїцію Новаліса ми пропонуємо розглядати як дальший розвиток вчення Канта про *генія*. Світ набуває для «магічного ідеаліста»

зовсім іншого вигляду. «Його споглядання і споглядуване здаються йому вільно узгодженими, вільно поєднаними для Одного Твору» (№ 21). По-новому розкривається зміст звичних речей. Новаліс по-новому бачить науки: це «духовна фізика, хімічна музика, постична фізіологія, фізична історія»... [106, с. 154]. «Маг» осягає в акті інтуїції зв'язок власного «Я» зі світом об'єктивних сутностей. Тут і розкривається вищий смисл самовиховання, формування власної особистості, який, за Новалісом, полягає у «зміцненні зв'язків власного "Я" з невидимим світом» [106, с. 152].

Погляди Новаліса близькі також філософії популярного наприкінці століття серед німецьких романтиків Франса Гемстергейса (1721–1790)*, якого поет називав «логічним гомеридом» (№ 106), маючи на увазі органічне поєднання художньо-образної уяви і суворої системності в його філософуванні. «Його улюблені письменники – Платон і Гемстергейс», – писав про коло читань студента Гарденберга Ф. Шлегель [106, с. 51].

Від цього голландського філософа Новаліс пройнявся переконанням, що єдність Універсуму осягається спеціальним органом (подібно тому, як почуття піднесеного, за Кантом, потребує спеціальної душевної організації людини). Звичайної мови недостатньо для вираження цієї вищої єдності (ці слова Новаліс вкладає в уста Клінгсора у своєму романі). Моральний орган для осягнення такої єдності виражає себе через поезію; а вдосконалити його допомагає любов: «Моя кохана – це згорнутий (Abbreviatur) Всесвіт, Всесвіт – це моя кохана без меж (Elongatur)» [134, с. 445] (в романі саме кохання до Матильди перетворює Генріха на поета-мага). Окремі науки розглядаються не з емпіричної, а з «вищої точки зору» [106, с. 109, 154], тобто з погляду загального взаємозв'язку у Всесвіті.

Від Гемстергейса Новаліс перейняв і розвинув думку про те, що єдність реального й ідеального, окремого й цілого, партикулярного й громадянського тощо – це «золотий вік»**, який не в минулому,

* Ще Й. Г. Гердер і Ф. Якобі активно пропагували твори Ф. Гемстергейса, якого в другій половині XVIII ст. видавали німецькою мовою. Уперше Новаліс ознайомився з ними 1791 р., наполегливо штудював у 1797 р. (за французьким виданням 1792 р.). Про це див. [10]. Про вплив Гемстергейса на Новаліса та ранніх романтиків див. [135].

** Ідею «золотого віку» Ф. Гемстергейс розробляв у творі «Алексис, або Про золотий вік».

як у міфах греків, а в недосяжному майбутньому. Тепер гносеологія, естетика і етика поета набувають ще одного виміру – утопійності. З огляду на те, що Новаліс-Гарденберг був не просто філософом, а ще й нащадком знаменитого прусського дворянського роду, філософський суб'єкт поставав у нього, сказати б, ще як «трансцендентальний громадянин». Про це свідчать фрагменти «Віра і любов, або Король і королева» (1797), де «ідеї сім'ї, суспільства, держави закорінені у тотальній органічності буття» [57, с. 570]. Новаліс мріє про ідеальну державу. Омріяний поетом «золотий вік» – це «тисячолітнє царство», коли поезія з'єднає індивіда, державу і Універсум: «Людство не було б людством, якби не повинно було б з'явитися тисячолітнє царство» [106, с. 83] (див. також № 75). Звідси розуміння високої місії поета: «Ми виконуємо місію: ми покликані до творення (Bildung) землі» (№ 32). Ідеальна держава, на думку Новаліса, це поетична держава. Людина в ідеалі – це філософ і громадянин, який говорить мовою поезії*.

Підсумовуючи, можна сказати, що «магічний ідеалізм» Новаліса полягав у поєднанні самотворення особистості й творення світу в акті волі і творчості, який має стати для людини найвищим моментом самовідчуття і самоосягнення.

3.

Ідеями «магічного ідеалізму» пройняті сторінки натхненної філософсько-поетичної фантазії Новаліса «Учні в Саїсі». Новаліс розробляє тут найважливіші *концепти* романтичного мислення.

Найголовнішим є концепт *природи* (1). Просвітництво розуміло мислення як підведення під живе явище понять здорового глузду. Після відкриття Кантом нескінченності мислення (яку романтики розуміли зокрема як нескінченність форм і способів мислення), саме явище також, поруч з поняттям, було включене в дискурс філософування і стало предметом, засобом і законом мислення. Цим пояснюється пробудження конкретного інтересу до природи як до царини безпосередніх феноменів. Кожне явище в ній осягалося як містичне свідчення про сокровенно/одкровенний зміст.

* «Утопійність» у Новаліса не можна плутати з просвітницьким «утопізмом» (Руссо та ін.), і тим більше нічого спільного вона не має з пізнішим «утопічним соціалізмом» (Фур'є, Сен-Сімон). Докладніше про «німецьку утопію» і зокрема про «утопійність» у Новаліса див. [81].

Подібним же розумінням природи був охоплений і Гете, на думку якого природа свідчить про себе безпосередньо. Природа відкривається наївним і чистим серцем – дитині, поету. Той, хто хоче «осягнути її сокровенне почуття», повинен звернутися до поетів. Легендарний час єдності з природою в далекому минулому – «золотий вік» – має повернутися знов.

Далі, це символічна *тотожність* (2) усіх явищ у природі, єдність явищ в їхніх спільних витоках. Тож через одне пізнається інше, щось одне виявляється через суміжне. І все це є мова природи, що розгортає в перехресних рефлексіях єдиний нескінченний зміст. Так Всесвіт говорить через природу, природа – через людину і т. д.

Центром цієї тотожності, посередником між світами є людина; пізнаючи себе, вона пізнає світ і через світ поглиблює своє знання про себе. Тож романтизм високо цінує *індивідуалізм* (3). Ніщо не є таким далеким від раціоналістичного маніпулювання поняттями (розсудку), як романтичне самоосягнення, коли людина має справу з життєвою безпосередністю, що пульсує і не може бути зведена на поняття, але переживається одразу і тепер, безпосередньо.

Далі, це *творчість* (4) як стан душі і сенс існування. Поет шукає джерело творчості в природі як у нескінченності матеріальних і духовних потенцій. Він «знаходить у сучасній природі величній, але дичавілі форми, тож щодня і щоночі прагне відтворити праобрази шляхетнішої (edler) природи» [134, с. 131].

З природою пов'язаний такий характерний для романтизму інтерес до *мандрів* (5) як шляху її безпосереднього осягнення. Німецький романтизм і тут упізнав себе в Гетевому Фаусті – вченому, який відірвався від письмового столу, покинув фоліанти з книжним розумом заради безпосереднього життя в його феноменологічній повноті. У Новаліса мандрівник – не збирач чужої мудрості і нових слів і понять, а допитливий спостерігач безпосередньої феноменології життя, природи.

Далі це *романтичний ерос* (6), через який усе скріплене коханням як потужною магнетичною силою. Гадаємо, що те, яке Шопенгауер пізніше назве «волею», наснаживши її силою похмурого фатуму, у романтиків було не менш космогонічним, зате просвітлішим, бо поривало душу до вічності, до Бога (якого у Шопенгауера не було). Наше тіло – це також природа. Осягаючи своє тіло, ми осягаємо «алфавіт природи». Так само «виявляється чудесна

узгодженість (природи) з людським серцем». Адже «природа без духа – це вже не природа». Осягаючи природу, «старанно зосереджуються на одному явищі, пильно відшукуючи його дух у тисячах перетвілень...». Так і закохані осягають її один в одному, оскільки природа – це «подоба і набуток близьких душ».

Несвідома жадова пізнання природи заявляє про себе у *томлінні* (7), «у шляхетному почутті туги, ніжної, смиренної туги (Sehnsucht)», яка переходить у «найшляхетніше віросповідання, наділяючи людське життя метою, змістом і значенням» [134, с. 130–131].

Віра (8) пов'язує собою все, вона будується на «тотожності» всього суцього. Будучи «невідомою гармонією», вона, як несвідома, але владна сила, виражає наше прагнення до спільності, єдності і цілності – до «одного образу», «одного порядку», «одного обширу». Це почуття, коли «все стає таким близьким, таким любим» [134, с. 126–127]. Найвища релігія – це «справжнє, непідробне *природопоклонство*».

Нарешті, світ – це *таємниця* (9), що закрита «завісою». Найвище бажання мудреця – «підняти завісу» над природою. Але тоді він побачить... самого себе! [134, с. 160]. Це й буде найвищамить «тотожності» (Шеллінг) «Я» і «Не-Я» (Фіхте) як магічний акт творення себе і світу.

4.

Центральний твір Новаліса – незакінчений роман «Генріх фон Офтердінген» (1801) – показує, що автор був не лише мислителем, а й справжнім поетом. Невипадково Герман Гессе сказав, що, якби Новаліс не помер так рано, «ми мали б ще одного безсмертного поета» [17, с. 52].

Варто зіставити Новаліса з його другом Ф. Шлегелем. Якщо стихія Шлегеля-романіста – рефлексія, то стихія Новаліса – *фантазія*. Новаліс – надзвичайно *серйозний* письменник; тож якщо у Шлегеля домінують іронія і еротично забарвлений комізм, то у Новаліса – *ліризм* і *серйозний* пафос. У романі Шлегеля події розгортаються в інтер'єрах, у Новаліса місце дії – природа, широкі географічні обшири, історія, уявні світи. Його герої подорожують; вони завжди в русі, а там, де перебувають на одному місці, вони лише роблять зупинку в дорозі. Рухливістю свого героя і широким охопленням дійсності Новаліс завдячує зокрема роману Гете «Літа

науки Вільгельма Мейстера» з його воїстину непосидючим героєм. Але рамки хронотопу в Новаліса значно ширші, бо його герой подорожує також трансцендентальними світами. За рахунок цього ми відчуваємо у Новаліса не просто монументальність і широкий охват дійсності, що притаманно жанру роману взагалі, а справжню символічну незглибимість. Що ж являє собою світ, в якому блукає цей новий романтичний Одіссей?

За задумом автора, не здійсненим, на жаль, до кінця, світ у цьому романі – суворо системний, це універсальна світова система. Цей світ можна порівняти також зі світом Гетевого «Фауста»: світ малий і світ великий. Перший охоплює реальну, емпіричну дійсність, другий – саму нескінченність. Але обидва світи об'єднує сам суб'єкт. Це можна розуміти так, що герой, вичерпавши шляхом емпіричного досвіду реальний світ, перетворює своїм мисленням, творчою уявою емпіричну реальність на символічну.

У цьому слід вбачати вплив Й.-Г. Фіхте, особливо стосовно другої, нереалізованої, частини – «Звершення», де герой сам творить світи силою своєї уяви. Для того, щоб існувати, він мусить постійно творити хронотоп власного існування. Акт творчості – це умова його існування! Ми бачимо, що хронотоп у романі не відтворює «дзеркально» емпіричний світ, а виступає як самодостатній, цілком автономний щодо нього.

Хронотоп цього роману дихотомічний, тобто охоплює реальність і фантастику, цей світ і потойбічність, теперішнє і майбутнє, тимчасове і вічне, душу (ентелехію) і тілесну оболонку, реальність і казку, природу і місто тощо. В кінцевому підсумку ці два світи пов'язані причинно-наслідковими зв'язками. Так уподобана пізнішими романтиками «двосвітність» (Гофман) принципово була закладена уже у цьому творі Новаліса.

В основі опозицій, коли реальне і уявлене, скінченне і нескінченне, високе і буденне постійно перетікають одне в одне, лежить, на нашу думку, гносеологія І. Канта, де сфера емпіричного розсудку (здорового глузду) завжди пов'язана зі сферою нескінченного чистого розуму. Всі ці форми не просто співіснують, а обумовлюють одне одне також відповідно до положення Канта: «Будь-яка зовнішня дія у світі – це взаємодія». Єдиним об'єднуючим, точніше – синтезуючим центром при цьому виступає сам суб'єкт – в романі це головний герой, поет і маг Генріх фон Офтердінген. «Місцезнаходження душі там, где стикаються внутрішній світ і зовнішній

світ. Там, де вони проникають одне в одне, це місце взаємопроникнення в кожній точці» (№ 19). Таким чином, «магічний ідеалізм» Новаліса ми можемо визначити в поняттях Канта як креативно плідну взаємодію між ідеями розуму і поняттями здорового глузду; перше прагне нескінченності, друге – звертається до емпіричної реальності; те і те має свій центр – самого суб'єкта, який зв'язує реальне і надчуттєве, а отже постає як вічно *творчий суб'єкт*.

Уже вступні сонети до роману – «Присвята» – налаштовують нас на співіснування і тісне переплетення двох світів – емпіричного і трансцендентального. Поет дякує музи (безперечно, дорогої йому тіні Софі Кюн) за пробуджене прагнення проникнути поглядом у «душу вічного світу» (*ins Gemüt der weiten Welt*); душа самого автора також була вихована, духовно сформувалася не в емпіричному, тісному, дольньому світі, а у світі «передчуттів» (*Ahndungen*), на «казкових нивах» (*fabelhafte Auen*) і прагне «найвищих поривань» (*zum höchsten Schwung*); усе земне для поета – «ярмо» (*irdische Beschwerden*).

Взаємодія «малого» і «великого» світів, «емпіричного» і «трансцендентального» в 1-му і 2-му (ненаписаному) розділах роману дає нам змогу зрозуміти, як могла виникнути серед романтиків ідея *герменевтики* як розуміння світу. Генріх, досягнувши спочатку емпіричну реальність, одержує нові запитання, але й розширює свої можливості. Тож тепер він продовжує свою подорож, але не в далину, не вперед, не лінійно, а по тому самому колу, і уже на новому рівні, сказати б, на новому витку *спіралі* – у своїй свідомості. Попередні явища *повторюються*, але в новій якості. В книжці пещерника він прочитав про своє майбутнє як поета; і ось тепер він поет і маг. Він побачив дівоче обличчя у чашечці квітки; і ось тепер він бачить наяву це обличчя коханої Матильди. Він розмовляв з поетом Клінгсором про поезію – і ось тепер він сам творить цей поетичний світ силою своєї уяви. Природа «герменевтичної спіралі» така, що вона постійно відсилає нашу думку до першого свого витка з тим, щоб різкіше відтінити якісне прирощення на другому витку. Так само і в романі. Друга частина мала постійно перегукватися з першою. Це мало бути упізнавання, але вже на новому рівні. На жаль, саме друга частина й залишилася нереалізованою. Ми можемо лише здогадуватися, як це могло б виглядати. Ми вправі стверджувати, що ідеї Новаліса певною мірою реалізував Гете в другій частині «Фауста».

5.

У 9-й главі роману поет і філософ Клінгсор розповідає закоханим Генріху і Матильді казку. Її світ побудований як незалежна від реальності замкнута система, де причинно-наслідкові зв'язки мають характер «магічної» взаємодії.

Казка Клінгсора руйнує багато наших традиційних уявлень про цей жанр. Її аналіз у загальному аспекті мусить, очевидно, спиратися на новаторську естетику романтичної казки, що в ті роки розробляли ієнці, та на погляди автора, що виражені в його «фрагментах». У вузькому ж сенсі – на конкретну ситуацію у самому творі: Клінгсор у двох попередніх главах ділиться з Генріхом своїми думками про мистецтво і поезію; багато в чому ці думки перегукуються з естетичними судженнями Гете. Існують переконливі доводи, що в образі Клінгсора автор втілив «стилізований образ» великого поета [129, т. 3, с. 570]. Додамо – Гете, як його розуміли романтики! У сентенціях Клінгсора–Гете ми знаходимо ті естетичні акценти, які були для них важливі. Аналіз казки може спертися на ці міркування як на естетичний ґрунт і взяти за естетичний прецедент знамениту «Казку» Гете (1794), добре відому романтикам.

Клінгсор розповідає свою казку молодим людям напередодні їхнього одруження; отже вона мусить мати щось таке, що тісно пов'язане із найсокровеннішими очікуваннями закоханих. З погляду такого важливого психологічного мотивування ми не можемо одразу ж не помітити сильно виражений еротично-любковий флер у всьому тексті. Це твір на весільну тематику, подібно до «Сну літньої ночі» – казці, що її Шекспір написав до дня весілля свого покровителя. І тут, і там панує ніч, адже вона як ніщо інше здатна передати атмосферу хвилюючої еротики. Правда, можна сказати, що фантазія Новаліса має ще нестримніший характер, ніж у Шекспіра. В англійського поета все-таки проведена чітка риска між царством людей і царством духів; у Новаліса ж усі події відбуваються у суцільній фантастичній царині.

Напрошуються також інші цілком можливі джерела бурхливої еротичної фантазії Новаліса. Це зокрема італійські пізньоренесансні поеми – від «Закоханого Роланда» М. Боярдо до «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо з їхньою захопливою фантастикою й витонченим еротизмом. Замок привидів чарівника Атланта в Африці, до якого необережно потрапляє Руджієро із «Шаленого Роланда» А. Аріосто, міг надихнути Новаліса на театр примар

на Місяці, куди герої потрапляють, щоправда, добровільно. Це міг бути також весь ряд барокових творів про чудесні мандри на Місяць та інші небесні тіла (С. де Бержерака, Ф. Годвіна, Т. Кампанелли та ін.).

Серед раніших і вже суто поетичних джерел це міг бути «Роман про Троянду» Гійома де Лоріса (XII ст.), де оспівується піднесена сила сновидіння: герой бачить уві сні чудесний сад і закохується в Троянду. Всі його думки віднині спрямовані на те, щоб оволодіти чарівною квіткою. Для цього йому доводиться пережити багато пригод. Твір наповнений алегоричними постатями, що означають різні моральні якості. Тема закоханості в квітку проходить, як ми знаємо, крізь весь роман німецького автора.

На початку казки Новаліса передана обстановка незвичного саду в палаці, де всі рослини із дорогоцінних мінералів і кованого металу. Тут перед нами спочиває на ложі, влаштованому на гігантському кристалі самородної сірки, чарівна Фрея, ім'я якої взяте з германської міфології і означає вічну молодість і красу. Вона вся в очікуванні якоїсь важливої події. Нею опікується батько – король Арктур (його ім'я означає яскраву зірку в північній нижній частині неба).

У казці з'являються інші персонажі, охоплені коханням. Це немовля Ерос, якого годує груддю Джинністан (очевидно, алегорія природи, якщо взяти до уваги контекст «Учнів у Саїсі» [134, с. 135]); одночасно вона ж годує його молочну сестру крихітку Казку (Fabel)*. Але, як стає зрозумілим, у Джинністан закоханий Батько Ероса, і обидва віддаються любовцям таємно від Матері. За лічені миттєвості Ерос перетворюється на квітучого дорослого юнака, і ось уже в товаристві Джинністан подорожує на Місяць. Тут, у цілком фантастичній обстановці, збуджений еротичним видінням, він вступає у близькі ніжні стосунки зі своєю недавньою годувальницею. Пройшовши містеріальне випробовування коханням (тема любовної містерії – одна з улюблених у романтиків) і збагатившись всіма видами досвіду, Ерос повертається на землю, де пробуджує

* Ми вважаємо, що вибір імені Fabel, а не Märchen, слід пов'язати з тлумаченням поняття «міф» у Аристотеля, котре романтики розуміли в контексті його трактату про поезику як «оповідь про щось первісне». Фрагмент Новаліса № 100 свідчить: «Мудрість міфу (Fabellehre) містить історію світу праобразів. Вона охоплює попередню історію, сучасність і майбутнє». Отже, ім'я Фабель імпліцитно містить у собі значення «міф», і його можна якщо не перекласти, то зрозуміти саме так.

поцілунком Фрею і стає її чоловіком. Король Арктур робить своєю дружиною Софію (мудрість), а Джинністан одружується з Батьком (образ не зрозумілий до кінця), і обидва вони, за волею молодій монаршій парі, стають їхніми «намісниками на землі». Тепер, коли замок розчаклований і його мешканці вільні, всі сідають на металевий човен і плывуть на Північ.

За всієї велелюбності Ероса, за всієї строгості й розумності Софії, найдіяльнішою персоною тут є Казка (Фабель). На її долю випадає найбільша кількість випробувань. Вона поєднує три зображені у казці простори: Палац, де перебуває король Арктур з дочкою Фреєю, почетом і охороною; Дім, де живуть земні мешканці – вона сама з батьками, зведеним братом Еросом і годувальницею Джинністан, а також Софі і Писар; Підземний світ, де живуть три жінки в образі парок (норн), зайняті безкінечним прядінням. Всі три простори пов'язані між собою якимись потаємними ходами, про які знає тільки Фабель. Вона не потрапляє лише у четверте місце дії – на Місяць. Володарем Місяця є батько Джинністан.

Таким чином, Клінгсор придумав для молодят чарівну еротичну алегорію, де поєднав разом такі важливі для самого автора поняття, як любов, молодість, краса, природа (окрасою якої є містичне місячне сяйво, ніч взагалі), мудрість, «міф» (казковість). Світ ероса постає в ній збагаченим за рахунок додаткових «універсальних» понять. І все має об'єднувати і гармонізувати поезія.

Новаліс «автономізує» світ своєї казки. Для читача важливою умовою розуміння казки є ще Аристотелем наголошена настанова на «упізнання» загальнозрозумілих речових реалій або причинно-наслідкових зв'язків, а провідною ниткою – настанова на певний моральний висновок. Новаліс, сказати б, демонстративно розриває зв'язок з реальним світом і конструює «автономну» реальність. Мотивація вчинків у нього ніби навмисно відокремлена від моралі, «всезнаючий» оповідач зі своєю моральною позицією тут відсутній. Без таких звичних орієнтирів казка Клінгсора спричинює враження фрагментарності та розірваності оповіді. Звідси витримана до кінця навмисна настанова на загадковість і затемненість змісту: «Зрозуміти повністю ми ніколи не зможемо, але ми можемо і повинні набагато більше, ніж розуміти» (№ 6).

Зовсім не розмови героїв, що також вельми фрагментарні й загадкові, і не їхні міркування, яких по суті немає, виражають головний сенс у казці Клінгсора. Новаліс прагне представити, сказати б,

«самоцінне» життя слова, незалежне від реальності – слово як самодостатній носій смислу, а не слово, що обслуговує дію. «Дуже шкода, – стверджує Клінгсор, – що поезія має назву, що відокремлює її від усього, і що поети складають окремих цех». Навпаки, поезія має бути синкретично злютована з іншими видами мистецтва, тому «поети мають якомога більше вчитися в музикантів і живописців». З іншого боку, поезія розлита в самій природі і в почуттях людини; тож вираження того й іншого, поза поняттями рефлексуючого розсудку, і є сама поезія [134, с. 293, 294].

Слідом за настановою Клінгсора, що поезія – не слова, а сама тілесна пластичність, що представлена зору і слуху, Новаліс надає перевагу саме світові світла, кольору, тілесності і руху. Порівнюючи з «класичною» казкою, де мова персонажів чи міркування автора є основним ключем до змісту, казка Клінгсора вражає нас своєю *пантомімічністю*. Перед нами нібито театр яскраво розмальованих маріонеток. Їхнє головне завдання – не мова, а переміщення по сцені. Рух відбувається як у замкненому, так і в обширному просторі (мандрівка Ероса і Джинністан на Місяць!), він взагалі надзвичайно різноманітний, часом стримкий і концентрований у часі. Новаліс любить надавати рухові гротескний характер (танок трьох ткаць-норн, які, самі того не знаючи, зробилися принадою для павуків разом зі своєю пряжею), і в цьому виявляється такий не частий у Новаліса комізм. Домінують музичні звучання і взагалі широкий спектр слухових образів. Казка не просто сповнена звуків; самий тілесний рух має в ній музичний характер і підкоряється принципу контрастного чергування темпів і ритмів, пошвавлення і спокою, буфонності й ліризму, скерцо та ідилії і т. п. Чернетки до роману свідчать, що Новаліс ретельно продумував музичне «оформлення» у творі: море у нього звучить «як (шкляна) гармоніка», характер одного з розділів він позначив словом «Adagio» [134, с. 335, 337] тощо.

Що стосується образів світла і кольорів, то тут яскраві барви чергуються з притауленими, блиск металу або мінералів – з темними тонами, освітлений простір – із зануреним у тінь і темряву. Вся казка починається як містична перемога світла над нічним мороком, коли під гучний звук металевого щита сліпуче сяйво заповнює палац і весь простір навколо нього. Це, мабуть, її філософський лейтмотив, втілений образно: «Зовнішній світ – це світ тіней, він відкидає свою тінь у царство світла. Зараз усе всередині нас

здається таким тьмяним, самотнім, непевним, але як змінюються всі наші уявлення, коли цей морок щезне і хмара темряви зникне!» (№ 16).

Чернетки свідчать, що Новаліс ретельно продумував світло і кольори у романі: «Характер кольорів: все блакитне у моїй книзі»; «Щодо гри кольорів: індивідуальність кожної фарби!»; «Головна увага оку, інші відчуття – тільки в другу чергу» [134, с. 343]. Ще один фантастичний видовищний ефект у казці – сонце, що згорає і падає на землю у вигляді попелу, який персонажі збирають в урну, – свідчить, як тісно у Новаліса пов'язані світло-кольорові та звуко-музичні ефекти з тілесно-предметною пластикою*.

Казка в романі задумана як *гра* предметно-чуттєвої уяви, в ній домінує принцип фрагментарності і контрастних переходів. До стилю казки пасують слова автора в його «фрагментах»: «Стиль [...] не мусить бути безперервним; в кожному епізоді має розгортатися будівництво, що тут же має завершуватися. Кожний маленький фрагмент мусить бути чимось окремим, відмежованим, самоцінним» [106, с. 297]. Такий самий контраст має характеризувати й емоційну сферу: «Серйозність мусить змінюватися посмішкою, жарт – серйозністю» [106, с. 305]. Ці висловлювання відбивають естетичну настанову ранніх романтиків на змішання жанрів.

Можна припустити, що весь тілесно-світло-звуко-кольоровий світ у Новаліса наповнений символікою. Мабуть, поет мимоволі сформулював важливий постулат власної естетики, коли писав про фізичні досліди Й. В. Ріттера: «Він хотів зробити доступними розуму всі зовнішні процеси як символи і останні результати внутрішніх процесів» [106, с. 194]. Про таку символіку свідчать програмні записи самого автора в чернетках до роману. У творі мала розгорнутися перед читачем «боротьба розсудку – розуму – фантазії – пам'яті й серця», а також «боротьба поезії і не-поезії, старого і нового світів» [134, с. 334, 336].

У цій поетико-символічній ієрархії слово посідає важливе, але далеко не перше місце. Адже, з одного боку, слово не в змозі схопити і виразити безконечність змісту символічного світу, з іншого – позбавлене чуттєвої конкретності самого предмета. За словами Клінгсора, «мова взагалі має свої певні межі»; крім того, предмет поезії може бути недоступний «нашим земним засобам і можливостям».

* Гете явно відтворив цю ефектну знахідку у сцені загибелі Гомункула наприкінці 2-ї дії «Фауста-2».

Новаліс пропонує тут зовсім нову естетику поетичного слова. «У кожному поетичному творі хаос мусить проступати крізь рівномірну пелену впорядкованості», – каже Клінгсор [134, с. 292]. Але ж слово, за своєю природою, завжди узагальнює і «ідеалізує», а називання якраз знищує і впорядковує «хаос»! Тому Новаліс прагне побудувати свою казку без називання і зведення до понять: «Світ казки повністю протилежний світу реальному, і тому схожий на нього, як хаос на досконале творіння» [106, с. 311].

Трансцендентальність мови полягає зовсім не в її звучанні, начертанні і поняттях; вона – в самій реальній природі, яка (перфразуючи Гегеля) не просто може бути виражена засобами мови, а сама є мовою: «Справжня поетична мова мусить бути сповнена органічного життя» (№ 70). Оскільки природа не ставить перед собою ніякої певної мети, бо її призначення – це існування як таке, то всю різноманітність взаємовідносин у ній Новаліс, слідом за Кантом, називає *грою*. Отже, мова природи – це також певна таємнича гра: «Чи так вже необхідна мова, щоб мислити?» [106, с. 299]. Тож і поезія, якщо вона не хоче обмежуватися мовою як штучною системою знаків, а випливає з самої природи, є примхливою грою. А поет прагне «поетичними засобами зайняти силу уяви таємничою грою. І тут неповторний геній іде слідом за природою і позичає в неї слухний прийом. Звичайне життя повне таких випадків. Вони й утворюють гру, що, як і будь-яка гра, зводиться до несподіваності та ілюзії» (№ 27). Отже, гра, несподіваність та ілюзії «слідом за природою» – ось принципи казкової поезики, що запропонував Новаліс.

Глибше зрозуміти казку Клінгсора можна лише на підставі розуміння загального плану всього твору, про який ми знаємо досить мало, незважаючи на свідчення Л. Тіка і численні чернетки самого автора; важливе значення мають інші тексти Новаліса, зокрема, як вказувалося, його «фрагменти». Сам поет розглядав їх як попередній етап у роботі над узагальнюючим синтетичним художнім твором, яким мав стати його роман.

Щодо загального плану роману можна погодитися, що це мала бути така собі *містерія*, яка розкривала шлях відпадиння людини від первісної цільності буття, далі через випробовування цивілізацією з її неминучими помилками і стражданнями, забобонами і розколами (які з таким пафосом Новаліс описав у «фрагменті» «Християнство і Європа») і аж до нової єдності, яка на вищому

витку еволюційної спіралі не лише відновлює втрачену спільність фізичного (природного) і духовного, а й містить дорогоцінний досвід культури у вигляді поезії, віри, моралі, любові, філософії...

Тлумачення казки Клінгсора в містеріальному плані може мати безліч варіантів, аби лише вони не суперечили цьому плану. Сам Новалис у своїх незавершених інтелектуальних пошуках намагався урівноважити три елементи: природу, мистецтво (поезію) і державу. З такого погляду співвідношення між трьома значними прозовими творами письменника може бути таким: «Учнів у Саїсі» можна розглядати як окрему змістову складову «Християнства і Європи», а те й інше «знімає» в собі «Генріх фон Офтердінген». Власне, такий ланцюжок єдності «природа – поезія – держава» може бути прийнятий за містеріальний план казки.

На початку казки у символічному королівстві все завмерло в якомусь непевному очікуванні. І одразу ж – початок змін, потужного руху, який має привести до остаточного утвердження світла, краси, любові, віри і міцної державної влади. Це – бажана гармонія загального буття, яку Європа одного разу вже пережила в добу своєї католицької історії; і ось тепер усі універсалії об'єдналися, щоб повернути її та збагатити новими початками. Їх втілюють Фрея (молодість), Джинністан (вічно велелюбна природа), яка годує груддю Ероса (любов) і його молочну сестру Фабель (поезія, міф, казка); Софі (мудрість) та ін. Їм всім протистоїть Писар, який поселився в Домі Софі і втілює бездушний, байдужий до природи, живого кохання, краси і мистецтва протестантизм. Він намагається переписати книгу природи і людської історії, але все даремно – природа не приймає його новоявленої мудрості, і більшість з написаного одразу ж безслідно зникає з паперу. Таємний хід веде в підземне житло, де в напівтемряві ледве блимає невірне світло каганця (суть протестантського віровчення), невтомно прядуть свою суху і безбарвну пряжу три парки; їхня постійна заклопотаність втілює працьовитість, як її розуміють протестанти, а аскетичний зовнішній вигляд – їхні ж уявлення про красу. Між тим від Дому мудрості, де нав'язав свої порядки Писар і який вчасно встигли покинути Фабель і Софі, залишаються самі руїни. Та світ уже готовий звільнитися від влади Писаря і бездушних норн; павуки, яких привела до їхньої печери Фабель, поїдають старих жінок. «Настав час будити жениха!» Батько Фабель (поезії) одружується з Джинністан (природою), і цей шлюб має покласти початок *нової* віри, де людське

(дух) назавжди об'єднується з природою. Настає момент нової євхаристії: всі п'ють морську воду з попелом Матері, яка згоріла в образі Сонця (стара католицька віра). Потім радісно сідають на металевий корабель і плывуть на Північ (Німеччина, яка, згідно з «Християнством та Європою», мала відігравати головну роль у загальному духовному оновленні Європи). В королівському палаці, де все між тим завмерло в очікуванні, Ерос (любов) поцілунком пробуджує Фрею (життя, молодість, краса), і народ радісно вітає їх як своїх «давніх господарів»: «Хай вони вічно панують над нами!» Король Арктур (папська влада) вступає в шлюб з Софі (мудрість) і передає Еросу як своєму наступнику вінець і мантию; той же робить «намісниками на землі» Джинністан і Батька. Тесеї кладе край релігійним війнам і розбрату взагалі (відповідно до постулату І. Канта про «вічний мир») тим, що перетворює воїнів на шахи. Так установається новий світовий порядок на міцному фундаменті природи, культури і відродженого католицизму минулих часів.

Як бачимо, Новаліс не був реставратором минулого. Він мріяв про докорінне оновлення людського існування, про що писав окремо у «фрагментах» про королівську владу, віру і любов, які ми також повинні розглядати як ключ до всього роману і казки Клінгсора зокрема...

6.

Нарешті, необхідно залучити до аналізу чернетки Новаліса, які допомагають зрозуміти весь намір [134, с. 334–345]. Перед нами вимальовується величний *містеріальний* задум. Кінцева мета – це Золотий вік, новий вік Сатурна, що охоплює поезію, природу і всі універсалії людської цивілізації (державу, релігію, мораль, науку тощо). Новаліс конструює в символічній формі історію людського духа, а свого головного героя робить «трансцендентальним суб'єктом» цієї історії, завдання якого – пройти всі її етапи і самому взяти участь в її «розгортанні», становленні. Золотий вік – це досягнення єдності всіх універсалій на основі їхньої первісної «тотожності», як учив Шеллінг. В основі цієї тотожності лежить не просто діяльний людський дух, не просто людська воля, а воля *митця*. Тому Новаліс називає у чернетках свою філософію ще «поетичним ідеалізмом» (*poetischer Idealismus*) [134, с. 345].

Основні лейтмотиви в романі Новаліс позначив так: «Боротьба поезії і непоезії, старого і нового світів. Значення історії. Історія самого роману. Загальне процвітання». «Роман» тут розглядається не просто як відображення певних подій у хронологічній послідовності, а як структурування історії в оповіді (нарації), яка сама поступово переходить в реальну історію. Відбувається взаємототоження реальної історії і оповіді про неї.

Починаючи з другої (ненаписаної) частини, Генріх та інші герої роману зустрічаються з персонажами казки Клінгсора і починають діяти разом. «Клінгсор, вічний поет, не вмирає, (а) залишається у світі». Коли вакханки на своєму святі вбивають Генріха, його астральна дружина Матильда спускається в підземний світ і оживляє його. У них з Генріхом народжується зоряне («сидеричне») дитя.

Містерія мандрів поета має охопити багато країн: Німеччину, Швейцарію, Італію, Грецію, Туніс. Він мав відвідати Рим, Єрусалим, а також Вартбург, щоб узяти участь там у знаменитому змаганні співців.

За допомогою чарівного плаща Клінгсора він переноситься в гору Кіфгейзер, де спить імператор Фрідріх Барбаросса зі своїми воїнами. Поет веде з кайзером розмови про правління, про державу і т. п. Генріху дано на певний час стати полководцем. На чолі летючого війська він нападає на вороже місто. Це дає Новалісу можливість висловити свої думки про війну, про смерть, про героїзм, поетично змалювати саму війну. Сам імператор Фрідріх також стає персонажем роману. Він має повернутися в реальне життя в образі Арктура – персонажа казки Клінгсора.

Генріх набуває магічного досвіду через різні чарівні перевтілення – на квіти, звірів, каміння, зірки; у стані добровільного божевілля він стає деревом, що співає, «золотим руном». Наприкінці книги веде розмову з Якобом Бьоме. Слухає розмови квітів і тварин про людей, релігію, природу і науки. Потрапляє до царства мертвих і там веде розмови про земні справи (з греками – про мораль), про науки (про фізику, фізіогноміку, географію, астрологію, про лікування). Окремі сторінки роману присвячені зображенню світу «з медичного погляду». Обговорюється магія. Заторкуються електрика, магнетизм, гальванізм...

Як поет Генріх переживає всі мистецькі епохи, що дає нагоду Новалісу розповісти про поезію давнини (Едда, друїди, Оссіан,

мінезінгери), про поезію Сходу, про класичну поезію греків, іспанців, французів, німців та ін. Все це свідчить про те, що «час чудес настав»; навколо землі утворюється кільце з сяєва, як навколо місяця.

І ось настає Золотий вік. Встановлюється загальна гармонія, «одружуються навіть пори року», відбувається «примирення язичницької релігії з християнською», «Елізіум і Тартар – начебто марення і сон водночас». «Люди, звіри, рослини, каміння і сузір'я, полум'я, звуки, кольори мусять разом, як одна сім'я – або суспільство – або рід, діяти і розмовляти». «Простір зникає – як страшний сон». «Весь людський рід наприкінці переходить в постичне становище»...

Якщо Шеллінг намагався довести «тотожність» матерії і духу, не відриваючи те й те від самої природи як спільної основи; якщо Фіхте намагався автономізувати дух і ізолювати його від природи взагалі, то Новаліс прагнув пересунути границі «матеріального» якомога глибше в царину духовного, туди, де вони нерозрізнено для ока зливалися б в один феномен. По суті, це також шеллінгівське тлумачення природи – не як матерії чи фізичного тіла, а як безкінечної духовності, що втілює себе у багатоманітності форм єдиного космічного тіла. Творення нової природи Новаліс розумів уже не як суто матеріальний, а духовний акт. І літературний твір, на його думку, відповідав таким вимогам. Художня творчість поставала як творення нової природи, згідно з принципами «магічного (“постичного”) ідеалізму», і ставала передумовою для творення нової міфології, що мала оновити весь світ і повернути людині на новому витку історичної спіралі щастя духовної і фізичної повноти існування згідно із первісним задумом Природи.

2011 р.

«ЛЮЦІНДА» ФРІДРІХА ШЛЕГЕЛЯ ЯК РОМАН-КОНЦЕПТ

1.



основу нашої розвідки ми поклали ідею Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі про *концепт* як самостійний системоутворюючий елемент, що визначає шлях до знання [26]. Якщо давня східна філософія, на думку цих мислителів, намагалася схопити істину як таку, то для грецької філософії наріжним каменем стало мислення як пошук різноманітних шляхів до істини, кожний з яких має свій власний вектор; істина ж залишається недосяжною. Шлях думки починається з формулювання вектора мислення, тобто з творення концепту.

«Концепт» Дельоза і Гваттарі ми схильні розглядати в контексті кантівського вчення про активну роль суб'єкта пізнання та його термінології щодо *поняття*. За Кантом, завдання філософії полягає в побудові критично осмисленої моделі світу. Але, тільки виходячи з глибин свідомості, що пізнає, тобто у співвіднесенні з власним мисленням, мовою, емпіричним досвідом тощо, можливо представити світ навколо нас як «світ-для-нас». «Ми не можемо нічого уявити поєднаним в об'єкті, чого раніше не поєднали самі» [34, с. 94]. Властивість розуму полягає у здатності самостійно породжувати закони в царині пізнання. «Розум бачить тільки те, що сам створює за власним планом» [34, с. 21]. Таким чином, свідомість, що пізнає, спрямовує себе на об'єкт, який мусить *сама* спочатку «сконструювати» і термінологічно виразити. Невипадково Дельоз і Гваттарі наголошують, що філософський концепт має нести «авторський підпис».

У процесі мисленого конструювання об'єкта Кант розрізняє емпіричне поняття (*conceptus*) і чисте поняття (*notiones*); останнє «має свій першопочаток винятково в розсудку», тобто «виходить за межі можливого досвіду», і Кант називає його *ідеєю*, або «поняттям розуму» [34, с. 209]. Таким чином, емпіричний *conceptus* лежить «у проміжку» між емпіричним спогляданням, що не має сили узагальнення, і ідеєю, що як узагальнююча інстанція повністю віддалена від емпіричного феномена. Таке проміжне становище *conceptus*'а надає йому певної «наочної» конкретності і рівною мірою – «абстрактності», що робить можливим його викорис-

тання поруч із такими робочими поняттями Канта з метою конструювання «світу-для-нас», як схема, образ, ідея, регулятивний принцип тощо.

«Концепт» задає певні умови мислення, системну рамку, правила мисленневої «гри». Ф. Шлегель писав про «картони філософії», такі собі «олівцеві шкиці філософських світів» [100, т. 1, с. 307]. Пізнаючи конечне, наша думка з цим конечним тісно пов'язана; вийти за його межі вона не може. Ми можемо пізнавати лише концепт, який творимо самі. «Пізнання означає уже обумовлене знання» [76, с. 295].

Концепт може припускати шляхи організації думки у вигляді логічних структур, тобто задавати суто умоглядний план пошуку істини. Наприклад, для раціоналізму XVII–XVIII століть – це «*cogito ergo sum*» Декарта, або такі логічні поняття, як «вірогідність», «звичка», «умовність», «асоціація». Концепт може спиратися на натурфілософську уяву, зокрема для Ніцше це – «сила», «становлення», «життя»; або на аксіологічну уяву, зокрема в нього ж – це концепт «цінності». Концепт може систематизувати за принципом дискурсивно-естетичної уяви. Зокрема, світ для Аристотеля – це «субстанція», для Лейбніца – «монади», для Шопенгауера – «воля» або «уявлення»; для МанDEVІЛЯ суспільство – це «бджолиний вулик»; для Гайдеррера «мова – це дім буття» тощо. Німецька трансцендентальна філософія розробила концепт «втраченого і повернутого раю» на основі твору Дж. Мільтона. Нарешті, концепт може систематизувати за суто естетичним принципом. Тоді виникають, за термінологією Дельоза і Гваттарі, «концептні персонажі», наприклад біблійний Іов. Вони ж пишуть, що Сократ – це концептний персонаж для платоників, Діонис, Заратустра – для Ніцше, Ідіот – для Ніколая Кузанського. Додамо, що Ісус, диявол теж можуть мислитися як персонажі-концепти, зокрема, для Мільтона, Гете, Достоевського, Т. Манна, М. Булгакова тощо. Г. Зіммель пише про концептні персонажі на архетиповій основі, наприклад «чужоземець», «знедолений», «переселенець», «прохожий», «юродивий», «тубілець», «репатріант». Зі свого боку, вважаємо концептним персонажем «наївного спостерігача», якого знаходимо в «Перських листах» Монтеск'є, «Мандрах Гуллівера» Свіфта, у повісті Вольтера «Простак» тощо. Проте концептний персонаж, власне, не є типом, в реальному житті йому нічого не відповідає. Це чистий вектор мислення,

дискурсивна умовність. Недаремно Дельоз і Гваттарі наполягали на тому, що головне завдання філософів – не відтворення, не типизація, не відшукування концептів у реальності, а їх «творення». Звичайно, у творах Платона, Ніцше, Свіфта їхні герої Сократ, Заратустра, Гуллівер мають певну онтологічну оболонку, але оформлена вона все ж таки за законами не художнього образу, а *риторики*, тобто найоптимальнішої доступності для зовнішнього сприйняття. Риторика, як відомо, не припускає відхилення від обраного жорсткого стильового нормативу. І навпаки, художній образ персонажа, на відміну від риторичного персонажа, має демонструвати відхилення з метою створення ефекту його онтологічної достовірності. Тож, строго кажучи, Простак у першій половині повісті, Гуллівер, Сократ, Заратустра – це не художні образи, а риторичні фігури, оформлені «під» художні образи. Звідси логічно випливає те, що образ-концепт має досліджуватися зовсім не так, як художній образ. Концептний персонаж «опредмечується» через притаманну тільки йому внутрішню структуру і дискурсивний план. Зокрема такий значущий для античних філософів-кіників концептний персонаж, як Меніпп, хоча й існував як реальна людина, все ж «опредмечується» не у вигляді конкретних людських рис, а у вигляді цілого напрямку в жанрології елліністичної античності, маю на увазі «меніппову сатуру». Все, що не відповідало змісту цього концепту, безжально відкидалося історичною пам'яттю, а все, що підсилювало його, входило в *переказ* як будівельний матеріал. Нижче ми ще раз торкнемося концепту Меніппа у зв'язку з жанрологією ранньої романтичної прози.

Дельоз і Гваттарі пропонують свої концепти і для самого носія знання. На стародавньому Сході це був мудрець; у Греції це принципово новий тип – «друг мудрості», або «філософ». Обидва мислителі вважають, що для класичної Греції саме поняття «друг» – це теж філософський концепт. Зокрема вони пов'язують з феноменом «друга» таку особливість, як «агон». Адже будь-яке змагання може бути плідним, якщо це змагання з «другом». Уся грецька культура, як агональна культура, ґрунтується на феноменології «друга». Зокрема це такий винахід греків, як діалектика, в основі якої лежить агон. Істина в Греції мала «плюралістичний» характер. Кожний філософ пропонував свою істину. Але для цього слід було поставитися до філософа як до «друга істини», а учня сприйняти – як «друга філософа». Зробимо ще одну зарубку для пам'яті:

рання німецька романтична естетика, про яку йтиметься далі, саме заснована на феноменології «друга», дружнього «агона», на діалозі. Отже, меніппейність, діалогічність, *Symphilosophieren* (спільне філософування), агональність – це характерні особливості раннього німецького романтизму концептного характеру.

Але є ще деякі, зокрема – концепт «генія». XVII століття знало геніальність як надзвичайну обдарованість. Розмову про генія тоді розуміли як розмову про людину, її психологічні здібності. Романтики не відкинули зовсім психологічний аспект, проте «геній» для них перетворився на мисленнєву структуру, тобто на концепт. Це дало їм змогу розробити зокрема вчення про інтелектуальну інтуїцію. В цьому вони спиралися на І. Канта, зокрема на його ідею «безконечного мислення». Якщо у звичайному випадку мислення, щоб бодай якось наблизитися до істини, змушене вдаватися до дискурсивних понять і пройти всі необхідні інстанції: чуттєве сприйняття, застосування понять, рефлексії, уяви, трансцендування і т. п., то геній сягає своєю думкою істини одразу ж, в акті одномоментного схоплення. На думку Шлегеля, геній «досягає вищого в прямій інтуїції» [76, с. 296]. Концепт «генія», на нашу думку, став ще одним системоутворюючим поняттям у романтичному дискурсі.

Нарешті, необхідно звернути увагу на ще один концепт, який є універсальним для всієї системи раннього романтичного мислення, вбирає в себе і логічно співвідносить названі нами вище романтичні концепти. Це концепт *романтизації*.

2.

У «Розмові про поезію» Ф. Шлегеля читаємо: «Кожний твір поезії мусить бути романтичним (тобто) виражати тенденцію до глибокого нескінченного смислу» [100, т. 1, с. 394]. Впадає у вічі те, що Шлегель відходить від психологізованого й аксіологізованого розуміння поняття «романтичного» у Канта і застосовує його як концепт. Романтичне «опредмечується» для нього не в онтології всього старовинного, таємничого, фантастичного, морального, а в площині абстрактного мислення. Романтично те, що сягає нескінченності.

Романтизм традиційно пов'язують з актуалізацією почуттів, інтимних переживань людини. Очевидно, це правильно з погляду «романтичного» як *естетичного* поняття. Але якщо підійти

з погляду «романтизації» як концепту, то тут уже суттєво не те, що ми охоплені почуттями, а те, що ці почуття в нас викликає аспект *нескінченності*. Чи можливе таке? Адже світ, що дається нам у чуттях, має чітко окреслені межі, він кінцевий. Нескінченним його сприймає лише наш *розум*. Це властивість нашого розуму – бачити у чомусь нескінченний внутрішній смисл. Надавати предметам нескінченного смислу – це суб'єктивна спроможність мислення. Отже, суть «романтичного» пов'язана, власне, не з почуттями, а з розумом, і цей розум розглядається як розум суб'єктивний. Заслуга романтизму полягає у відкритті й художньому засвоєнні розуму як сфери суб'єктивної свідомості на відміну від просвітницького раціоналізму з його «об'єктивною свідомістю». Тому на перший план у романтичній літературі виходить особистісний аспект. Всі проблеми романтизму – це проблеми індивідуалізму. Романтизм висуває на перший план автономність і неповторність людської особистості, яку він розуміє як вічно креативне начало. Романтизм – це апофеоз суб'єктивної індивідуальності як окремого, що протистоїть емпіричній реальності як загальному. Наскільки важливим був концепт романтизації, ми можемо переконатися, зокрема, на прикладі поняття релігії у Шлейєрмахера, який пояснював її суть як чуття нескінченного. «Шукати й знаходити це вічне і нескінченне у всьому (кінцевому) – ось це і є релігія» [101, с. 80].

Отже, романтичне як концепт дає вихід на чітко структурований дискурс з широкими смисловими горизонтами, який заторкує і філософське, і психологічне, і релігійне, і естетичне, і художнє. До цього легко доточується міфологічний аспект і багато чого іншого. Саме в такому синтетичному підході й полягає сутність романтичного мислення, що його відкрили ранні німецькі романтики.

3.

Розглядаючи окремі складові концепту «романтизації» щодо поетичного твору, можна помітити, що Шлегель виводить суто жанрові риси твору безпосередньо з філософії – зокрема з таких уможядних понять, як *нескінченне* і *ціле* (*цілісне*). Поет, пише Шлегель, не аналізує, а лише розкриває нескінченне у «натяках» і «передчуттях», і в цьому його відмінність від філософа, що намагається розкрити поняття про нескінченне у поняттях і термінах. Проте обидва з однаковою недовірою ставляться до буденного

як до «одиночного» [100, т. 2, с. 217], а отже як до неістинного; їхня царина – це вічне. Поезію і філософію зближує «вічне пізнання непізнаного» [100, т. 2, с. 145]. І ось тут з'являється геній, завдання якого полягає у тому, щоб «знайти зв'язок (буденного. – Б. III.) з вищими ідеями», з нескінченним, «схопити абсолют в одну мить» [76, с. 294]. При цьому геній аж ніяк не нехтує реальним, буденним. Його завдання – виявити у буденному високе. Такий, на думку Шлегеля, автор «Дон Кіхота» Сервантес, який розкрив нескінченність буденного, адже смішне в герої зовсім не знищує високе, а приховує його як свою незриму сутність.

Серед тем і об'єктів поетичного твору, які найкраще виражають «нескінченне», Шлегель на перше місце ставить кохання, оскільки воно виражає «спрямованість до духовного, нескінченного, божественного, до трансцендентного» [100, т. с. 2, 65]. Кохання Шлегель розуміє містеріально – як шлях через чуттєвість і еротику до найвищого духовного просвітлення, через комічне і грайливе до серйозного й високого. З поняття нескінченного Шлегель дедукує *символічне*. Поезія завжди символічна, адже вона зображає вище начало, божество, яке «є нескінченним і щодо своєї природи не може бути виражено через (буденні, емпіричні. – Б. III.) поняття» [100, т. 2, с. 39]. Символ – це художній образ, що виражає нескінченне.

Наступне важливе поняття у Шлегеля – ціле (цілісне). В суто літературно-естетичному плані ідею цілісності найкраще демонструє Шлегелева ідея літературного процесу. Кожний поетичний твір – це ланка в нескінченному русі. Оскільки завдання поезії – досягнути нескінченне, яке повному досягненню не піддається, то й саме існування поезії є вічним і нескінченним. Поезія ніколи не може бути завершеною, викінченою, ніколи не досягне своєї історичної повноти. Але це можна сказати і про досягнення самої поезії. Літературний твір, за Шлегелем, – «це лише відрізок нескінченного шляху», але коли цей шлях пройдений читачем, відкриваються нові «безмежні горизонти» [100, т. 2, с. 195], і процес триває.

Можна помітити, що Шлегель мислить тут не як історик літератури, а як філософ, не індуктивно, а дедуктивно. Він створює концепт літературного процесу як величезного *фрагмента*, який і собі складається з фрагментів. Адже якщо ціле – нескінченне, то окремі твори – це лише фрагменти в історичному розвитку.

Тут Шлегель робить стрибок із царини філософії в царину поезики і жанрології.

Висновки Шлегеля такі. По-перше: оскільки кожний твір – це лише фрагмент, уривок, який можна осягнути лише у сукупності з іншими творами, то всі твори з необхідністю взаємопов'язані між собою. Перед нами ідея історико-літературного підходу.

По-друге: цілісність існує як різноманітність усередині себе. Особливо яскраво ця настанова розкривається у Шлегелевій теорії жанрів. Жанр він розуміє як специфічну конструкцію думки, її символічну модифікацію. Поет – це той, хто вміє надавати своїм думкам жанрової *форми*. Зокрема, Спіноза, попри те, що йому відкрилося нескінченне, не є поетом, бо у него немає «ніякої поезії форми» [100, т. 1, с. 395].

Найвищим зразком жанру Шлегель вважав змішаний жанр. Жанр мусить ніби заперечувати сам себе, прагнути до несподіваного, непередбаченого. Серед давньогрецьких драматургів він надає перевагу комедіям Арістофана, бо знаходить у нього «велику свободу (щодо жанрових канонів. – Б. Ш.) і нестриманість» [100, т. 2, с. 82, 83]. У захваті від Арістофана, він вважає, що омріяний романтиками поетичний «твір майбутнього» має бути такою собі універсальною фантастико-еротико-ліричною комедією, синтезом музики, танцю і поезії.

Від сучасного літературного твору він також вимагає жанрового змішання й стильової строкатості. Це і є саме те, що він називає «романтизацією». Шлегель як вогню боїться монотонності. Він пояснює, що *topos* по-грецькому означає «натяжіння струни» [100, т. 2, с. 63], а постійна напруженість втомлює. Особливо це стосується зображення пристрастей. Врешті-решт пристрасть втомлює, пише він, «напружує і пригнічує»; «тоді доводиться звертатися до протилежного, – до дотепності, яка пожвавлює і веселить» [100, т. 2, с. 83].

Ми чимого, що під суто *жанрові* риси Шлегель наполегливо підводить *філософсько-естетичний* фундамент у вигляді понять «безкінечного» і «цілого». Проміжними в нього стають поняття «фрагмента» і «змішання стилів». Отже, складовими концепту «романтизації» щодо поетичного твору є ціле і фрагмент, жанрова змішаність, дотепність і серйозність одночасно, буденне і високе одночасно, «велика свобода і нестриманість» у вираженні думки, діалогічність як думка, спрямована в безкінечність істини. А ще,

як сам собі програмував Шлегель, «це майстерно організоване безладдя, ця чарівна симетрія суперечностей, це вражаюче вічне чергування ентузіазму й іронії» [100, т. 1, с. 391].

Осмыслити ці жанрологічні пошуки Шлегеля нам допоможе ніцшеанський рефлекс. Якщо Шлегель, як теоретик романічного жанру і як письменник-романіст, брав за зразок Аристофана і Шекспіра, то ранній Ніцше намагався теоретично осмыслити насамперед досвід Платона. Результати дуже близькі. Немає сумніву, що Ніцше уважно вивчив теорію роману Ф. Шлегеля, який розглядав Платона як майстра оповіді, де сам хід думок важить більше, ніж результат роздумів, ніж «система» [34, т. 1, с. 395; т. 2, с. 95–97, 195]; був він обізнаний і з курсом лекцій А.-В. Шлегеля, який, доповнюючи брата, характеризував Платона ще й як «майстра іронічної прози» [13, с. 742]. Ніцше писав так: «Платонівський діалог [...] як результат змішання всіх наявних стилів і форм, коливається між оповіданням, лірикою, драмою, між прозою і поезією і тим самим руйнує стародавній закон єдності словесної форми. Ще далі по цьому шляху пішли письменники-кіники, які надзвичайною строкатістю стилю і постійними переходами від прозової форми до метричної і назад спроектували на літературу образ “шаленого Сократа” [...] Воістину Платон дав усім наступним століттям зразок нової форми мистецтва – роману, який може бути названий перетвореною на безкінечність Езоповою байкою, де поезія існує в залежності від діалектичної філософії [...] Тут філософська думка переростає мистецтво і примушує його щільніше примкнути до стовбура діалектики і ухопитися за нього. Аполлонічна тенденція ніби переродилася в логічний схематизм» [61, т. 1, с. 110]. Як бачимо, Ніцше генетично пов’язує сучасний жанр роману з Платоновим діалогом і наполегливо акцентує в ньому філософський компонент. Під творами «письменників-кіників» він розуміє «меніппову сатуру». Як відомо, цю думку пізніше реалізував М. Бахтін у своїй теорії роману.

4.

«Люцінду» Шлегеля (1799) ми вправі вважати першим в європейській літературі досвідом свідомого конструювання нового «платоново-меніппейного» жанру на основі концепту «романтизації». Структура твору, його оповідні властивості мають викликати у читача враження, ніби перед ним автор перебирає свої

ділові й інтимні папери, цитує їх, коментує, поринає принагідно у спогади; і все це з думками про одну людину – свою кохану Люцінду. Роман адресований Люцінді як єдиному читачеві. Автор з самого початку попереджає, щоб вона не чекала зв'язаної розповіді; а втім, цього й не треба, бо переживання, про які він писатиме, їй все одно відомі.

Ці слова відсилають безпосереднього адресата сповіді, Люцінду, до «інтертексту», відомого лише їй самій; цим виправдовуються відвертий щоденниковий тон і часом еротична нескромність. Але цей інтертекст цілком не певний для *реального* читача.

Таким чином, перед нами естетична настанова на «фрагментарність». У цій подвійності ми знаходимо своєрідну естетичну гру з читачем: з одного боку, мовляв, не читай, що призначено не для тебе, з іншого, – це такий собі ексгібіціонізм, який конче бажає, щоб хтось довідався про його найінтимніше, причому довідався нібито випадково, ніби попри волю самого автора, сказати б – підглядів у шпаринку. В цьому – елемент провокативності роману.

Позірна хаотичність і випадковість подавання літературного матеріалу нагадує нам оповідні принципи «Трістрама Шенді» Л. Стерна, дуже шанованого серед романтиків. У Шенді надмірно бурхлива уява, нестримна сила пам'яті й набридливі асоціації заважають струнко вибудовувати оповідь. Шенді – людина наївна і безпосередня, його борсання на хвилях пам'яті викликає в читача сентиментальну посмішку, а еротика окремих сцен – почуття поблажливості до слабкої людської природи. Цей характер ми можемо назвати слабким, волю – залежною від випадковостей, погляди – наївними; проте ми не можемо відмовити Шенді в одному: це – цілісна особистість. Його спонтанні мова, вчинки, погляди мають цілісний, нерозколотий, невідчужений характер. Психолог виявив би, що, незважаючи на щільне еротичне забарвлення пам'яті, його еротична сфера така сама незакаламучена і чиста, як і в дитини.

Інше в романі Шлегеля. Оповідач – особа виразно рефлексивна, не спонтанна і не наївна. Це філософ, який постійно декларує свої погляди – в листах до коханої, при зустрічах з нею, у власних снах. Його позиція відчужена, естетична, задана. Він – один з тих, про кого Шиллер писав, що їхнє «ставлення до природи нагадує тугу хворого за здоров'ям». Проте оповідач – зовсім не хвора людина.

Він і не може захворіти, бо він не переживає. Матеріал його роману – це, власне, роздуми про переживання, не кохання, а розбурхана уява про кохання. Його стиль – це скоріше образ, наслідування стилю. Це – самоспостереження, самоконтроль, саморозвінчання, іронія.

Стиль твору – це ніби ілюстрація до слів Ніцше про те, як «аполлонічна тенденція» може «переродитися на логічний схематизм». Стиль сконструйований на основі кантіанського дискурсу. Але самий характер дискурсу має штучний характер. Він не потребує навіть деконструкції. Тут усе лежить на поверхні. Про це свідчать ключові слова – імітації думок, якими оповідач ніби підстьобує свою фантазію. Це відомі нам *нескінченність*, *цілісність*, *гармонія*, *щедрий хаос переживань*, *романтичність* (тобто розкутість), *гра*, *безпосередність* і т. п. Кожну живу ситуацію, яка виринає в його пам'яті, він намагається підвести під ці поняття.

Філософська навантаженість, навіть таких сентиментальних образів, як дворічна Вільгельміна, змушує читача сприймати весь твір як памфлет, написаний у формі обміну думками. Хоча обмінюються думками двоє закоханих, весь процес розгортається фактично у свідомості однієї людини – самого оповідача. Знаходимо змішання жанрових елементів у душі Платонових діалогів, як їх розумів Ніцше, і в душі Меніппа, як про нього писали кіники. У реальних стосунках Юлія і Люцінди знаходимо також «змішання жанрів»: саме життя, художня творчість, кохання перемішані. Вони живуть водночас і в реальному світі, і у світі творчих задумів, які вони не реалізують на полотні, бо проживають їх у житті або в уяві. Творчість призначена насамперед для творця, як акт самовираження, а не для публіки. Приблизно так само Юлій і Люцінда пишуть свій паралельний роман – свої реальні любовні стосунки. І вони також відрізняються «свободою від забобонів». У романі немає суспільства. Ми не знаємо, що являють собою насправді інші персонажі твору, які виринають випадково у пам'яті, листах, снах оповідача. Ми можемо із впевненістю тільки сказати, що все це – його думки. Сам сюжет із провідної нитки для читача перетворюється на предмет його пошуків. Удається знайти ось що.

Головний персонаж роману – Юлій – шукає еротичного переживання, яке б заповнило і гармонійно організувало все його ество.

Але певний час він не знаходить духовного задоволення серед жінок і навіть розчаровується у коханні. Нарешті він знайомиться з Люціндою, яка також одержима прагненням до активного самостворення. Вони разом займаються малярством. Вони творять своє кохання, фантазують його, імпровізують... Їхня імпровізація поширюється і на мораль. Вони живуть і кохаються *іронічно*.

Про стиль роману дає уявлення, зокрема, розділ «Характеристика маленької Вільгельміни». Йдеться про маленьку дівчинку, яку випадково згадує оповідач. З погляду його теорії, це образ буденний, проте за ним криється прихований смисл – це ніби *алегорія* почуттів самого автора до Люцінди. Перед нам знову воскресає у пам'яті Л. Стерн, його «Сентиментальна подорож», де кожний випадковий предмет дає нагоду розкрити автору власні сокровенні думки. Проте Йорик у Стерна – натура, що викликає у нас теплі почуття. Подивимося тепер на Юлія-Шлегеля.

По-перше, дворічна Вільгельміна введена у Шлегеля як символ-алегорія *роману*, причому роману *романтичного*. Ми бачимо, як Шлегель досить вправно «аранжує» свою теоретичну ідею. Його завдання – накинути на свою умоглядну ідею, сказати б, онтологічні шати. Ось як він це робить. Поведінку Вільгельміни, як і риси романтичного роману, характеризують розкутість і бешкетливість, байдужість до суспільної думки, поетичність і грайливість, безпосередня повнота почуттів і думок, зневага до роздумів і тим паче до рефлексії. В онтологічному плані – це також риси реальної людини, риси омріяної романтиками «духовної повноти буття», що їх, на жаль, доросла людина з часом втрачає назавжди. «Радісна самовпевненість» Вільгельміни – це ознака внутрішньої гармонії. Природність дитини виявляється в «комічності її жестів, міміки; поетичність – у м'якій вимові приголосних, а також у любові до римування» *. Вона – поет від народження, причому поет-романтик, бо римує різні предмети, назви, місцевості, часи і події, нагромаджуючи їх «у романтичному змішанні». В цьому відбилася теорія «дотепності» Шлегеля. Філософ вважав, що оскільки схопити знання в цілності мислитель не може, то він приречений на «дотепність», тобто на інтелектуальне зближення далеких одне від одного, часом просто-таки випадкових понять і явищ. Наше мислення – це суцільна дотепність.

* «Люцінду» Ф. Шлегеля цитуємо за виданням [138].

Цей приклад ще раз показує, як сильно розмиті у Шлегеля межі між філософським дискурсом і художнім, як легко поняття переходять у нього з одної царини до іншої. Пізніше Ніцше й звідси зробив свій висновок. Якщо для давнини характерний пошук істини, або, як він висловлювався, «воля до істини», то для модерну характерна «воля до творчості». Справді, Шлегелеву «дотепність» ми можемо по праву назвати творчістю, але вже ніяк не пошуком істини.

Та повернімося до Вільгельміни. Її пізнання світу безпосереднє, а не рефлексивне. Ось вона бере в руки ляльку. Вона спочатку обмацує її (як це робить філософ-емпірик, підказує нам автор): «але обмацування задовольняється лише зовнішньою поверхньою, і її результат – це лише недосконале, опосередковане пізнання». Однак дитина прагне «повністю охопити предмет, проникнути в його глибину і розкусити її». Тож вона підносить ляльку до рота і цілує її. Шлегель і романтики багато розмірковували про інтуїцію як шлях пізнання предмета, оминаючи рефлексію, аналіз і синтез. Поцілунок Вільгельміни – це символічний образ такої інтуїції. Вона, як і належить «природній людині», нехтує суспільною думкою, коли лежить, задерши вгору свої ніжки і разом з ними всі свої спідниці. «О, гідна задрості свобода від забобонів!» – вигукує автор при цьому видовищі. Та Вільгельміна – це ще й образ романтичного роману. «І якщо цей маленький роман здасться тобі надто вже зухвалим, то уяви, що він – дитина, і пробач його невинне бешкетництво».

Як бачимо, перед нами роман-концепт, де викладення, образна система підкоряється законам не художньої, а філософської, концептної логіки. Художність обслуговує філософію, онтологія перебуває на службі у гносеології.

Шлегель, відповідно до своїх теоретичних настанов, залишив роман «фрагментом». Наскільки «фрагментарність» як риса жанру узгоджується з «концептом» як теоретичною основою платоновно-меніплейного жанру? Дійсно, якщо в основу жанру покладено не поетичну концепцію, а концепт, і жанрологія покликає не виражати художність, а «обслуговувати» концептність, як у випадку з «Люціндою», то «фрагментарність» неминуче впливає з самої логіки такого жанру. Концепт не потребує «розгортання», бо він сам є умовою, планом розгортання; він не потребує тягlosti, бо він сам є вектором для тягlosti.

Він використовує ці риси в міру раціональної необхідності. Це видно, скажімо, на прикладі «Мандрів Гуллівера», де всі риси художності «обслуговують» концепт «наївного спостерігача». Отже, концепт повністю розкритий уже в першій частині, і від доброї волі автора залежало написати на додачу ще три. В принципі частин могло бути ще більше. Але в плані жанрології концепту, весь роман Свіфта після першої частини – це уже дублювання, автокопія.

Виявлення концептної основи твору потребує специфічних підходів до його аналізу, який далеко не завжди збігається з традиційним художньо-жанрологічним. «Концептність» лежить в основі значної частини творів просвітницької літератури, зокрема, Монтеск'є, Вольтера, Дідро та ін. Ми можемо їх аналізувати в розрізі «платоново-меніппейного» жанру, що його виділив Ніцше. Нарешті, подібні риси раннього німецького романтизму свідчать про те, наскільки міцним був його власний *раціоналістичний* фундамент, побудований на ідеях пізнього античного раціоналізму. Докорінне переосмислення пізнього античного раціоналізму, а отже й всієї раціоналістичної основи романтизму, належить уже Ніцше.

2007 р.

«КІТ У ЧОБОТЯХ» ЛЮДВІГА ТІКА ЯК ТВІР РОМАНТИЧНОГО АВАНГАРДИЗМУ

1.



Комедія романтичного письменника Людвіга Тіка «Кіт у чоботях» (1797) завдячує своїм виникненням події, досить звичайній у театральному житті тодішньої Німеччини. Це було зіткнення двох театральних «партій», одна з котрих обстоювала традиційну естетику театральної гри, а інша претендувала на роль авангарду. Представником першої був відомий критик К. А. Бьоттігер, який випустив книжку «Аналіз гри А. В. Іфлянда в чотирнадцяти ролях у Веймарському придворному театрі у квітні 1796 року». З Веймара Іфлянд вирушив до Берліна, де юний Тік на власні очі побачив його гру. Після цього книжка Бьоттігера здалася йому надмірно перебільшеним панегіриком на адресу актора. Особливо обурило юного автора спішне призначення знаменитого гастролера на пост директора Королівського Пруського театру. Романтизм ще не створив своєї драматургії, однак, на думку Тіка, саме цим рішенням уже закладалися проблеми в театральній політиці, й вельми консервативній політиці. Чи не від неї постраждає в недалекому майбутньому романтик Г. фон Клейст, новаторські п'єси якого просто відмовлялися ставити в його рідному Берліні? Чи не вона примусила Е. Т. А. Гофмана, що переїхав жити до Берліна у 1814 році, назавжди відмовитися від театральної діяльності? Зауважимо, що вищезазначена комедія самого А. Тіка була поставлена в берлінському театрі лише у 1844 році, майже через сто років після смерті її автора.

Тік виразив своє ставлення і до книжки Бьоттігера, і до гри Іфлянда, і до берлінського театру у своїй комедії. Прийом не новий, якщо згадати, що уже Мольєр відповідав зі сцени своїм опонентам, наприклад, у комедії «Критика "Школи для дружин"» (1663). В аристократичному салоні зустрічаються палкі прихильники і такі самі рішучі критики п'єси Мольєра. Щоправда, сама комедія «Школа для дружин» – предмет їхньої суперечки – йшла «окремо», але вона у всіх була свіжа в пам'яті, тому репліки сперечальників були в принципі всім зрозумілі. Тік же вирішив об'єднати виставу та її обговорення, іншими словами, вивести на кін не лише

виконавців, а й публіку. І серед «освіченої публіки» в партері найкраще місце було відведене Бьоттігеру, який фігурує в комедії під ім'ям Беттіхер. Він розмовляє фразами зі своєї книжки про Іфлянда. При цьому малося на увазі, що Кота в чоботях грав сам геній перевтілення Август Вільгельм Іфлянд! Складний грим робив зовнішність маестро невпізнанною, але характерні рисочки його манери, так тонко вловлені спостережливим Беттіхером, дозволяли стверджувати, що це він!

Дійсно, дійсно мав рацію Гете, коли писав про «мудрість, з якою цей актор робив несхожими свої ролі, у кожній досягаючи цільності, – чи то принц, чи то простолоудин, але завжди майстерний у перевтіленнях...»! Дійсно, «вільний перехід з котурнів на сандалії» *, і навіть чоботи! Добре відомий казковий сюжет про kota у чоботях полегшував для глядачів завдання стежити за перипетіями цієї незвичайної полеміки («Пан Кіт» Шарля Перро вийшов у німецькому перекладі 1790 р.). Але Тік був далеко не перший, хто поєднав на одній сцені акторів та публіку. Серед його попередників був, наприклад, знаменитий англійський драматург і романіст Генрі Філдінг (1707–1754). Так, в його комедії «Історичний календар за 1736 рік» публіка обговорює деталі репетиції однієї п'єси, котра відбувається просто тут же, на сцені. Сліди впливу Філдінга критики знаходять навіть у «Бароні Мюнхгаузені» Р. Е. Распе (1785). Романтики надзвичайно високо оцінювали комічний талант Філдінга, відчували в ньому близького по духу естетичного протестанта. Зокрема, Тік знайшов для себе прийом пастишу в його «Трагедії трагедій, або Житті й смерті Велико-го Тома Тама» (український «хлопчик-мізинчик»), де текст п'єси komponувався з найбільш шаблонних елементів елізаветинських трагедій і був насичений легко упізнаваними прихованими цитатами, які, після перенесення в неналежний контекст, звучали комічно. Наслідуючи Філдінга, Тік насичує свого «Кота» цитатами з п'єс Ф. Шиллера «Дон Карлос» і «Валленштейн», пафосний стиль і надзвичайна популярність яких викликали у романтиків скепсис та іронію. Знаменитий дослідник раннього німецького романтизму Рудольф Гайм називає й інші можливі джерела тіківського комізму [13, с. 102, 105].

Але не можна не згадати найголовніше джерело, з якого Тік та його друзі з ієнської співдружності черпали свої комічні прийоми.

* Комедію Л. Така «Кіт у чоботях» цитуємо за виданням [72].

Це Вільям Шекспір, якого вони сприймали також як порушника естетичного спокою, новатора та руйнівника всляких догм. Добре відомі приклади його дотепності, фарсу, пародії, пастишу («Троїл і Кресіда»), виведення на сцену «глядачів» поряд з «акторами» («Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Приборкання норавливої», «Гамлет») та ін. Ми ж тут вкажемо на те, що Тік спеціально вивчав Шекспіра і присвятив йому дослідження «Листи про Шекспіра» (1800), а також займався перекладами його п'єс з тих, що не переклав А. В. Шлегель («Марні зусилля кохання», 1809), готував сценічні обробки його п'єс («Буря», 1796).

Таким чином, Тік напав на своїх недругів у всеозброєнні надійно перевіреного часом театральних засобів. Несподіваним було те, що, хоча цей арсенал здавався давно забутим, естетичний постріл влучив у саму ціль. Надрукована у другому томі «Народних казок Петера Лебрехта» (один з псевдонімів Тіка) *, комедія викликала фурор, привернула увагу веймарських класиків Гете і Шиллера, а ієнські романтики негайно запросили Тіка до свого журналу «Атеней» у відділ критики. Тік із задоволенням продовжував вносити до своєї казки поправки, тобто начиняв свій критичний сагайдак все новими і новими стрілами, а коли вийшло наступне видання – уже в складі збірника «Фантазер» («Fantasus», 1812), казка значно поповнішала від нових вставок. Проте мішеней виявилось так багато, що довелося писати нові казки, бо «Кіт» був все-таки не безрозмірний. Так з'явилися «Лицар Синя борода. Із казок моєї няні» (1797), «Світ навиворіт», «Принц Цербіно, або Подорож за вишуканим смаком» (1799), «Життя і смерть маленької Червоної Шапочки» (1800), «Життя і пригоди маленького Томаса на прізвисько Хлопчик-Мізничник» (1816) та ін. І тут Тік явно захопився знайденим прийомом, він уже не думав про художній бік справи, так що, за справедливим судженням іншого дослідника тої епохи – Германа Августа Корфа, «Кіт» залишився «відносно більш вдалим твором в оточенні інших комічних дрібничок» [129, т. 3, с. 482]. Кого він тільки не критикував! Але надамо слово Рудольфу Гайму. В «Цербіно» Тік осміював Фрідріха Ніколаї і Максимільяна Клінгера, Августа Лафонтена, Фрідріха Рамбаха і Кристіана Шпіса, «всю ту юрбу фабрикантів романів, які підроблялися під смаки прислуги», осміював «Архів дер Цайт» і журнали Йоганна Бістера, Йоганна Фалька і навіть Кристофа

* Одночасно твір Тіка вийшов окремим виданням.

Мартина Віланда*. Найбільш обдаровані опоненти намагалися відповідати в душі його ж сатиричного пастишу. Ф. Ніколаї негайно засів писати роман «Інтимні листи Адельгейди Б. до подруги Юлії С.» (1799), де один з персонажів, Густав, вивчає в університеті новомодну – романтичну! – філософію і розмовляє з друзями фразами з ворожого «Атенея». Тік це врахував й одразу вписав у «Кота» нові ущипливі зауваження. Зате, коли Шлегелі змушені були оголосити про закриття «Атенея», а разом з тим і відділу критики з його не в міру дотепним редактором, смертельно ображений в «Коті» Бьоттігер першим став повідомляти всім цю радісну новину.

Зараз навряд чи хто пам'ятає більшість із тих авторів, на яких витрачав свій запал юний сатирик, а відшукування в казці прихованих цитат перетворилося на захопливе, майже спортивне заняття (дошкульне місце будь-якого пастишу! А скільки таких «цитат» у текстах Шекспіра, Мольєра та інших!). Проте, о, диво! життя казки тривало. Але спочатку закінчімо наш історичний екскурс.

Дізнавшись про те, що на весну 1798 р. планується другий гастрольний візит Іфлянда до Веймара, Гете і Шиллер обмінялися короткими репліками. «Дуже сумніваюся, – писав Шиллер, – що його зустрінуть так само, як колись, і наш шановний Кіт у Чоботях (так обидва поети встигли охрестити між собою Іфлянда. – *Б. Ш.*) може потрапити в досить незручне становище». Гастролю пройшли, і Шиллер дає їм таку оцінку: «Іфлянд у своїй грі ніколи не міг ні пережити, ні зобразити ентузіазм чи якийсь інший екзальтований стан душі і завжди був потворним у ролі першого коханця». Зауважимо принагідно, що саме за такий ось «ентузіазм чи якийсь інший екзальтований стан душі» дісталася в комедії Тіка самому Шиллеру; але в цьому випадку думки «класиків» і «романтика» збігалися. В комедії Тіка Іфлянду «доручено» грати роль украй прагматично налаштованої істоти, дійсно чужої до будь-якої «екзальтації». Варто згадати, як Кіт ввічливо, але рішуче уриває ніжні зв'язання закоханої пари, що усамітнилася, як на лихо, саме в місці, найбільш зручному для його полювання на кроликів. Уся багатоманітність вражень Кота про «братів старших» зводиться до слів: «Дивовижні створіння, ці так звані люди!». За авторським задумом, глядач мусив ні на хвилину не забувати, що в образі Кота перед ним Іфлянд, і, таким чином, знаменитий постріл затичкою

* Кристоф Мартин Віланд (1733–1813) – класик німецької літератури.

в останній дії був призначений, власне, не звияжному Коту, а Іфлянду. Затичка вирвалася з рота надмірно захопленого Беттіхера (куди її передбачливо увігнали сусіди по партеру як останній засіб проти набридливого потоку славослів'я) і, описавши дугу через партер, поцілила прямісінько в самий предмет його критичного восхваляння. До самого кінця вистави Кіт-тріумфатор змушений ходити з перев'язаною головою. Перемоги людожера – виявляється, це ще не все, важче витримати любов своїх шанувальників. П'єса закінчується тим, що Беттіхер просить автора подарувати йому на пам'ять цю затичку «як знак варварства нашої доби і наших співвітчизників». Після цього автор іде геть зі сцени та із п'єси зі словами: «О, невдячний час!» – фраза досить стандартна для провальної вистави; але Тік уже знав, що «далі буде...».

І ось улітку 1799 року автор комедії приїздить до Веймара. Тіку всього 26 років, та за його плечима уже зібрання творів у 12 томах і взагалі «ціле море творів» [58, с. 302]: кілька багатотомних романів і багато оповідань, трагедії, комедії, драми, містичні новели («Білявий Екберт», 1797)*, вірші, переклади, обробка «Шильдбюргерів» та інших сатиричних народних книжок... Обидва «класики» з пильним інтересом вивчають «романтика». Шиллер: «Мені він здався досить приємною людиною, і хоча його промова бракує особливій сили, проте вони витончені і змістовні, до того ж у них немає кокетування або якоїсь нескромності». Спостереження Гете схожі: «На перший погляд він справляє враження цілком пристойної особи. Він говорив мало, але влучно, і всім тут встиг дуже сподобатися». Одним словом, скромний потрясатель основ, цілком затишний авангардист, абсолютно люб'язний критик!

2.

На сьогодні доведено, що творчість Л. Тіка (в контексті творчості всіх письменників ієнської співдружності) відобразила естетико-стильовий перелом від пізнього просвітництва до романтизму. Разом з тим залишається недостатньо зрозумілим самий характер цієї перехідності. Адже хронологічно діяльність ієнських романтиків збігалася з діяльністю веймарських класиків –

* Інші знамениті новели Тіка: «Руненберг» (1804), «Ельфи» (1811), «Кслих» (1811).

Ґете і Шиллера, з якими їх зближували певні спільні творчі позиції. Згадаймо, що ієнці визнавали новаторство гетевського роману «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796) як знамення нового мистецтва, зокрема як основу їхньої улюбленої ідеї «романтизації». Ціла низка ранніх романтичних романів, зокрема «Мандри Франца Штернбальда» самого Тіка (1798), була інспірована цим твором Ґете. Ще одним досить полемічним і нез'ясованим залишається питання про переломний характер «штюрмерства» – переходу знов-таки від просвітництва до романтизму, що стався, однак, на двадцять років раніше. Обидва напрями – штюрмерство початку 1770-х рр. і ієнський романтизм кінця 1790-х рр. – можна розглядати як один спільний етап, що передує утвердженню зрілої романтичної естетики, етап, позначений стрімким і суперечливим процесом розробки нових принципів мистецтва, покликаних змінити просвітницьку парадигму. І в цьому складному і нерідко суперечливому процесі тотального оновлення мистецтва на рівних виступали як класики, так і романтики.

Покоління ранніх романтиків народилося в 1770-ті роки, тобто саме в час творчої активності «штюрмерів». А в роки їхніх перших літературних спроб (в середині 1790-х рр.) відбулося естетичне і психологічне «примирення» Ґете зі своєю бурхливою творчою юністю. Шиллеру вдалося переконати Ґете в тому, що той не має підстав соромитися свого «штюрмерського» минулого, оскільки воно є спорідненим з його зрілим методом по суті [83, с. 107–114]. Г. А. Корф також вважав, що веймарський Ґете повернувся до свого «штюрмерства», тільки вже на вищому рівні [129, т. 2, с. 305]. Це дало змогу поету по-новому подивитися на молоде покоління письменників, визнати його. Різниця полягала лише у тому, що в 1770-ті рр. «штюрмери» акцентували на критичному ставленні до просвітницького раціоналізму, а через двадцять років, уже в іншого покоління літераторів, ми знаходимо органічне поєднання різкого естетичного й соціального критицизму із життєствердними, утопічними елементами. Новаторство «штюрмерів» спиралося на відродження колись забутих в Європі літературних прецедентів (серед них Шекспір і народна творчість), а отже – на ідеї широти і безмежності естетичного світу, його незводимості до певних незаперечних зразків, його автономності щодо якогось абсолютного смаку; новаторство ж романтиків як наступного покоління спиралося додатково на

філософію Канта, зокрема на нове розуміння мислення, його вічно творчої потенції. Так зустрілися молодість і зрілість «штюрмерів», так зімкнулися шукання класиків і романтиків. З тих пір ці два начала йшли рука об руку.

Але поруч з поколінням літературних дітей «штюрмерства» існувало покоління «літературних дітей і внуків» того класицизму і раціоналізму, проти яких колись виступали штюрмери. Саме це покоління і стало мішенню для сатиричних казок Тіка, для теорії «романтичної іронії» і романічної ексцентриади Ф. Шлегеля («Люцінда»), для «Довірчих листів про “Люцінду” Шлегеля» Ф. Шлейєрмахера*, для філософських праць Фіхте («Основні риси сучасної епохи») і «Фрагментів» Новаліса, для «Ксеній» Шиллера і Гете і для сатиричної інтермедії «Сон Вальпуржиної ночі, або Золоте весілля Оберона та Тітанії» в «Фаусті-1» тощо.

Вивчення «штюрмерства» і раннього німецького романтизму дає змогу вийти на деякі важливі категорії сучасної естетики і соціології мистецтва. Зокрема, це такі естетико-ідеологічні поняття модернізму, як «молодість» і «авангард».

За визначенням М. О. Можейко, молодість – це поняття, що метафорично означає «творчу інтенцію на інноваційність і готовність до радикальних трансформацій наявних соціокультурних станів» [63, с. 480]. На нашу думку, поняття «молодості» вперше в європейській історії набуває свого важливого соціокультурного статусу у XVIII ст. Це пов'язано з тим, що саме це століття вперше усвідомило себе не як повернення до зразків чи авторитетів минулого (як, скажімо, Відродження, Реформація, класицизм), а як рух *уперед*. Відповідно усвідомлюється парадигмальне розрізнення між поняттями «колишній» і «новий», «старий» і «молодий», «минуле» і «сучасне». Протягом XVIII ст. в літературу поступово входить молодий герой, який уособлює такі ключові принципи доби Модерну, як вищий статус майбутнього порівняно з минулим, інакомислення, плюралізм думок і терпимість, право на індивідуальну гендерну поведінку і еротичну свободу. Водночас входить в естетичну традицію – важко і небезконфліктно – постать молодого автора не просто як оновлювача культурно-естетичного життя, а як носія *прогресивних* поглядів. Зіткнення і конфлікти, які існували в мистецтві завжди, переросли в боротьбу «прогресивного»

* «...А критикували вони майже все, крім творів Гете і Фіхте», – пише Р. Гайм. Див. [13, с. 665].

і «реакційного». Таку «боротьбу» вели літературно-мистецькі угруповання у XVIII ст. («штюрмери» [91, с. 52–121], ієнські романтики) і в наступному XIX ст., які розпадаються, щойно їхні учасники виходять із юнацького віку.

До поняття «молодість» в історичній практиці близьке (хоча аж ніяк не тотожне) поняття «авангарду». Ранні німецькі романтики, як і покоління їхніх літературних батьків – «штюрмерів», були, власне кажучи, авангардистами. Оскільки суть авангарду становить різке неприйняття традиційного, узвичаєного, але прийняття всього революційного, часом – руйнівного, то він був немислимий до XVIII ст. Як і належить авангардистам, німецькі романтики різко відкинули філософію, що посідала панівне місце в тогочасній Європі: емпіризм, сенсуалізм і скептицизм; вони виступили проти раціоналізму, «здорового глузду» як ментального фундаменту «філістерства», цієї традиційної буржуазної системи цінностей. Вони демонстративно прийняли Французьку революцію 1789 р., хоча їхнє конкретне розуміння реальних подій було досить нечітким [136, с. 29–47]. Вони, як і авангардисти пізніших мистецьких епох, полюбляли епатувати публіку, кидати виклик панівній моралі. Якщо авангардисти початку XX ст. оспівували становище хаосу як символ тотальної руйнації і перебудови всіх цінностей, то німецькі романтики також сприймали реальність як безперервний рух, неспокій, перманентний злам, становлення... Як і авангардисти наступних часів, німецькі романтики відчували за собою право молодості на соціальну протестність, на естетичне новаторство, на докорінне оновлення мови, на перегляд (чи «відсвіження») моральних принципів. Вони дійсно всі були надзвичайно молодими. Ті з них, хто дожив до похилого віку (як Тік), уже давно до цього розпрощалися з романтизмом.

Як і авангард наступних часів, німецький романтизм став жертвою моди, хоча на світанку свого існування нападав на моду і палко викривав її. Суть моди полягає у тому, що вона тиражує і перетворює на загальнодоступний стандарт все нове і новаторське. Романтики хотіли бути несхожими ні на кого. Ця несхожість і стала модною. Виник феномен «тривіального» романтизму, щось на зразок сучасної «масової» літератури. Гофман, Гейне, а пізніше Вагнер і Ніцше захищали справжній, високий, духовний романтизм від «тривіального», філістерського, хоча деякі з них самі врешті-решт стали жертвою літературної моди і «баналізації»

своїх ідей (на думку В. Скотта, це Гофман [67, т. 20] і, з погляду Ф. Ніцше, – Вагнер). Апогеєм цього конфлікту стало виникнення у Ніцше образу «надлюдини», фактично романтичного «надгероя», який змістом свого самоствердження вважав люту зневагу до юрби і намагання піднятися над нею. Це і був справжній кінець романтизму, його самозаперечення. Але саме в цей момент, наприкінці ХІХ ст., дух минулого авангарду передавав свою естафету і досвід новому.

3.

Та чи варто було писати цілу комедію через незгоду з чиеюсь грою? Авангардист Тік нападав не просто на актора Іфлянда, він нападав на естетичну систему психологічного театру, на мистецтво, яке впливало через «екзальтацію» (Шиллер) і тим самим нехтувало своїми власними, автономними естетичними ресурсами. Відповідно до цих поглядів, *психологічне* перевтілення не є безумовною основою театральної гри. І коментарі критика Беттіхера, який просто не відає про інший підхід, здаються нам, з огляду на «котячу» реальність, безглуздими.

Комедія Тіка – це театр живих маріонеток [129, т. 3, с. 486–487], що демонструють, крім своєї сценічної поведінки, ще й свою будову, якою обумовлені їхні «психологічні» можливості. І глядач мусить свої очікування примирити з конструкцією «оголеного» для нього естетичного механізму. Перед нами, нехай це звучить парадоксально, театр позаестетичний, якщо естетику розглядати в плані добре відомих тоді кантівських категорій «краси» і «піднесеного». Точніше сказати, це театр «антишиллерівський». Тік довів, що театр може бути захопливим, глибокодумним і навіть корисним видовищем – і при цьому обходитися без психології (в цьому він є попередником «абсурдистів» ХХ ст.). Адже в «шиллерівському» театрі саме психологія виступала основою краси і піднесеного, які разом з тим зовсім не були кінечною точкою впливу на глядача. Бо краса лише готує глядача до сприйняття *моральних* ідей. Моральна людина – ось що є, за Шиллером, метою «естетичного виховання». Таким чином, наріжним каменем шиллерівського театру є триєдність моральності, краси і психології.

Полеміка з цими початками становить сутність раннього романтичного театру в Німеччині, від Тіка до Клейста і Грарбе (та й не тільки театру, якщо згадати роман Ф. Шлегеля «Люцінда»).

Недарма в «найпатетичніші» моменти своєї комедії Тік переходить на рядки з трагедій Шиллера, які, опинившись в неналежному контексті, звучать фальшиво; але звучать цілком логічно з погляду авторського наміру – осміяти, і вони викликають-таки нашу реакцію сміху!

Що ж стосується морального начала, то сам сюжет комедії розвивається поза цією площиною. Звичайно, з точки зору побутової правди, молодший брат Готліб не може викликати у глядача якоїсь особливої симпатії через власну пасивність і психологічну млявість. Але ми радіємо за нього, бо умовою фіналу всієї казки є саме його одруження з принцесою. Іншими словами, ми радіємо за нього не просто тому, що ось пощастило-таки непоганій, здається, людині. А радіємо, як вправно у фіналі зійшлися всі лінії сюжету, як діяльність сама себе увінчала перемогою!

Можливо, тут прихована легка іронія на адресу філософа Й. Г. Фіхте, духовного наставника всіх ранніх німецьких романтиків. Він найвищим благом для людини вважав саме діяльнісний первень, незалежно від самого змісту діяльності. Але якщо філософія Фіхте цілком і повністю виправдовувала себе в такій позапозитивній сфері, якою є музика, – у стрімких пасажах «Крейслеріани» Шумана, чи у пожвавленому русі Мендельсонових скерцо, чи в динамічних маршах Вебера тощо, – то в мистецтві понятійному, яким є література, велика вимогливість існує саме до змісту діяльності, а згідно з Шиллером, – до *морального* змісту. Фіхте ж стверджував, що вже сама діяльність є достатньою умовою моральності.

Погляньмо, у чому ж виявляється «діяльність» кота Гінце. Щасливо уникнувши перспективи перетворитися на погані хутряні рукавиці, він виявляє свою надактивну натуру в таких вчинках, як лестощі перед першою особою в державі, його систематичний підкуп за допомогою дефіцитної дичини, а отже – безжального вбивства безневинних звірят, котрі, «як на те пішло, доводяться мені чимось на зразок племінників [...] але, що вдієш, родич піднімає руку на родича, брат іде проти брата»; самовласне присвоєння титулу маркіза, залякування простолоюду, відвертий обман на березі річки (вдаване викрадення при цьому одягу господаря не рахуємо!), знов лестощі й омана (уже в замку Опудала) і, нарешті, – привласнення великої нерухомої власності через витончене вбивство її господаря. В результаті цієї захопливої заповзятливості якимось само собою відпадає питання про психологічну сумісність простого

сільського парубка з принцесою після їхнього одруження, а з часом – про якість його королівського правління.

А втім, не це є фінал. В епілозі нещасний автор, у відчаї від того, що публіка все зрозуміла не так, як треба (а зрозуміла вона все як «революційну» п'єсу про короля «з третього стану»), здатний тільки вигукнути: «О невдячний час!» – Невдячний тому, що автор дуже старався, але над його найкращими намірами вчинили наругу, їх просто не зрозуміли, і п'єсу обсвітали.

Без сумніву, Е. Т. А. Гофман думав про цей фінал, коли писав свою «Життєву філософію кота Мура». Адже заключна репліка тіківського Автора стала зерном його задуму про незбагненні для обивателя страждання капельмейстера Йоганна Крейсlera. А його Мур, залишившись таким самим жорстким прагматиком, що й Гінце, на додачу став ще й бездушним егоїстом. «...Скажи, чи немає у тебе якогось далекого родича, ну скажімо небожа, котрого не шкода розрізати і подивитися, що у нього всередині працює?», – питає кота Король. Гінце, який сам не так давно уникнув розрізання і знає, що таке укоротити життя кролику, ухильно відповідає: «Я сам-один у своєму роді». Король: «Шкода!» Отже, не тільки коти плодяться, а й королі дають своїх нащадків у вигляді цілої лави літературних князів, графів, принців і т. п., однаково байдаужих і до мистецтва, і до митців.

4.

Як бачимо, історія надактивного і заповзятивого кота може загнати в глухий кут хіба що запеклого мораліста. Для всіх інших залишається шукати якийсь інший ключ до п'єси, поза межами шиллерівської естетики. До чого може призвести естетика «екзальтації», Тік саркастично показує в останній дії комедії. Публіка, втративши всі орієнтири у п'єсі, заспокоюється, точніше – переживає, нарешті, момент активізації всіх своїх «високих» почуттів, коли їй раптом показують феєричну декорацію з опери «Чарівна флейта». Потім цю декорацію навіть викликають на «біс». Виникає запитання: якщо можна емоційно захопити публіку в такий простий спосіб, то навіщо потрібна сама п'єса? Якщо можна саме так досягнути одностайності в переживаннях («соборності»), то навіщо розробляти характери і колізії, ретельно зводити в один вузол всі сюжетні нитки? Ми бачимо, що Тік ставить під сумнів деякі принципи психологічної драми і вважає, що вони не мають стосунку до самого механізму драми як такої.

Тік розмірковував над проблемою автономності естетичного і у своїх роботах про Шекспіра, і в романі про художників «Мандри Франца Штернбальда», і як редактор та публікатор посмертних книг свого друга Вільгельма Вакенродера «Сердечні звірвання відлюдника – любителя мистецтв» та «Фантазії про мистецтво». Бо від цієї проблеми залежало *розуміння*. Розуміння авторського задуму чи розуміння твору «як такого» («твору-в-собі», якщо згадати знаменитий термін Канта)? Тік, на нашу думку, уперше намітив *герменевтичну проблему* як основний пафос раннього німецького романтизму.

Саме в ті роки у Німеччині вийшли дві праці, що мали безпосередній стосунок до вищезазначеної проблеми. Це «Критика сили судження» І. Канта (1790) і «Пролегомени до Гомера» Ф. А. Вольфа (1795). Вольф прийшов до заперечення індивідуального авторства Гомера і запропонував шукати інші шляхи для розуміння епосу. Ми знаємо, як розбіглися думки Гете і Шиллера щодо цієї книжки. Шиллер сприйняв її як образливе приниження ролі автора. По суті, співзвучною з ідеями Вольфа виявилася теорія генія, з якою виступив Кант. Адже геній сам не знає, як у нього «здійснюються ідеї для творіння» [35, т. 5, с. 323–324], а отже його індивідуальна авторська роль не може суттєво прояснити зміст твору. Таким чином, вони обидва переносили акцент на самий твір.

У ці ж роки Фрідріх Шлейєрмахер, прибічник Канта і активний учасник ієнської співдружності романтиків, робить перші намітки своєї майбутньої теорії герменевтики. Його герменевтична практика почалася у 1799 р. з надрукування «Довірчих листів про “Люцінду” Ф. Шлегеля» – про роман, де також порушується питання про автора та його роль у творі.

Питання про місце автора в драматичному творі (порівняно з епічним та ліричним) тоді ще не обговорювалося в естетиці. Відповідно до свого часу, Тік розумів проблему автора як проблему свідомої чи несвідомої творчості, а проблему розуміння – як осягнення запланованого авторського наміру або відносно незалежного від цього наміру кінцевого сенсу. Він представляв на сцені казку, з одного боку – як продукт «об'єктивної творчості» (Шеллінг), споріднений в цьому плані з епосом; але з іншого боку – *його* казка має автора, якого він навіть демонстративно виводить на сцену. Під час комедії тіківський Автор з усіх сил намагається втрутитися

у власний твір, спрямувати його сприйняття в «правильне» русло, але це практично ніяк не впливає на публіку, думка якої йде своїм ладом. Критики в партері сприймають усе по-своєму, періодично змінюють оцінки і судження і в результаті доходять цілком неймовірних висновків! І тут уже автор не може їх переконати. Зрозуміло одне, що останнє слово не за автором. В чому ж тоді полягає його роль?

Тік спеціально обрав сюжет, який, здається, не мусив би становити ніякої проблеми щодо сприйняття, – казку. Виявляється, простота загальнозрозумілого оманлива. І це об'єктивна трудність будь-якої інтерпретації. Тік на наших очах конструює «герменевтичну пастку», в яку потрапляють один за одним усі критики в партері. Таким чином, він оголює не лише механізм гри акторів, а й механізм сприйняття твору з боку глядачів. Тік виходить на проблему «світ як реальність і як її версія», що у своїх естетичних витоках була спричинена гносеологією Канта і пізніше буде з чисто кантівським пафосом розвинута у творах Г. фон Клейста («Розбитий глек»), Е. Т. А. Гофмана («Блошиний король») та в інших романтиків.

Суть «герменевтичної пастки» полягає у тому, що, виявляється, приманку до неї приносить сама жертва. Це інтенціональна спрямованість самого нашого мислення, напередвизначена попереднім життєвим досвідом, освітою, ідейними та іншими уподобаннями і навіть забобонами. Після того, як критики перед початком вистави проаналізували і відкинули всі натуралістичні припущення про показ «тварин» чи про виставу для дітей, вони сконцентрували свою увагу на побутових сценах, на психологічних мотивах, тобто подумки апробували усі моделі *міметичного* мистецтва. Нарешті, Беттіхер пропонує зосередитися на аналізі самої акторської *гри*, але це також мало що додало до розуміння змісту, і невдачі Беттіхеру вставляють у рота кляп. Поступово події в казці обманюють всі очікування критиків. Різні прикрі випадковості, як, наприклад, поява машиніста сцени і Автора перед підняттям завіси, повністю збивають їх з пантелику, і це свідчить про те, що у них досі не сформувалася елементарна «герменевтична гіпотеза» щодо вистави. «Розуміння» періодично чергується з нерозумінням, наближається відчуття «герменевтичного колапсу». І ось гасло «Свобода і рівність!», яке, здається, цілком випадково вигукує Кіт, приводить всіх до остаточного і безповоротного

висновку: «Даруйте, це ж революційна п'єса!». Тільки тепер для них розкрився *нібито* справжній сенс усіх попередніх подій у казці: «Я відчуваю тут алегорію і містику в кожному слові!» Іншими словами, критики потрапили в облудне «герменевтичне коло». Пастка зачинилася, смисл залишився по той бік, шлях до нього тепер відрізаний остаточно. Жертву уже не переконаєш ні в чому!

Тік показує, що критики не так налаштовуються на зміст безхитрісної дитячої казки, як просто не можуть і не хочуть поступитися своїм власним «інтелектуальним багажем».

«АВТОР: Ви мусили на дві години забути всю свою освіту...

ФІШЕР: Але ж це неможливо!

АВТОР: Забути всі ваші знання...

МЮЛЛЕР: Чому не взагалі все разом?

АВТОР: А з ними разом усе, що ви пишете у своїх журналах.

МЮЛЛЕР. Гарненько сказано, оце вимоги!»

Таким чином, наміри Автора трагікомічно наражаються на фатальну «інтенціональність» глядацької психології. Безперечно, мав рацію Г. А. Корф, вважаючи, що метою нападок Тіка була «облудна вченість», вироблена просвітниками «вчена зверхність» (*Bildungsstolz*) [129, т. 3, с. 482]. Але справа не лише в цьому. Тік показує, що літературний твір, як тільки він відокремитися від автора, починає жити самостійним життям і для рецептивної свідомості вже мало залежить від початкових намірів творця*. Чи несе автор відповідальність за таке «розуміння», що не було передбачено його задумом?

Можна припустити, що уважним читачем комедії Тіка був філософ Едмунд Гуссерль, який прагнув на початку ХХ ст. своєю теорією «феноменологічної редукції» покласти край суб'єктивізму в інтерпретації. Тік також застеріг естетику і від небезпечної колізії наших днів, а саме від «інтерпретаційного плюралізму», від ідей «відкритого твору», «твору без меж» і т. ін. Ширше кажучи, романтична герменевтика, що на рубежі ХVIII–ХІХ ст. була ще тільки в зародку, представила в оголеному, наочному, навіть театралізованому вигляді всі суттєві проблеми розуміння, що їх підхопить і розвине уже наш час.

Але наведемо ще одне спостереження. У 3-й дії придворний вчений і придворний блазень дискутують про казку «Кіт у чоботях»,

* Цю тему «естетичного відчуження» захоплює розкрив Гофман на детективному матеріалі в новелі «Мадмуазель Скудері».

в якій вони самі виступають як персонажі, причому Блазень заперече в ній будь-які переваги. Вчений навпаки стверджує, що, наприклад, публіка «відмічена переконливими рисочками характеру», чим викликає подив у критиків: «А хіба в п'єсі є публіка?». З погляду психологічного театру, між акторами і публікою існує непереборна «стіна», і парадоксаліст Тік ще раз звертає нашу увагу на цю умовність, щоб... негайно зруйнувати її! Не обійшлося і без шлегелівської ідеї про «іронію», згідно з якою повним господарем у своєму творі є автор, і логіку оповіді визначає його воля, а нерідко й просто примха.

Проте у цьому випадку перед нами не просто естетична бравада; справа виявляється набагато серйознішою. Все це – продовження розмови про умови автономності мистецького твору, про його природні й необхідні межі. У XVIII ст. розвинулася «салонна культура», де автори не лише читали вголос свої твори, а й перетворювали читання на таке собі спілкування з салонною «публікою». В літературі це відобразилося в специфічних «формулах спілкування», взагалі в новій інтонації, стильовій системі *. Цим самим фіксується органічний зв'язок твору з слухачем (читачем), який втягується в оповідь; сама ж оповідь виходить за межі книжного простору і «захоплює» простір салону. Іншими словами, твір і його сприйняття опиняються в одному естетичному полі.

Кант розмірковував над цим феноменом і вважав, що простір твору не може різко відмежовуватися від простору його сприйняття. Між ними мусить існувати якийсь «перехідний» простір, який належить одночасно цим двом просторам (наприклад, рамка для картини). Філософ назвав його «парерга» («Критика сили судження», § 14). Кантівська парерга, на нашу думку, вказує на те, що мистецький твір, хоча й існує автономно, все ж призначений функціонально для того, щоб його сприймали. Цим філософ відмежовує твір мистецтва від тих випадків, коли певний простір «відчужений» від оточення і не призначений для сприйняття іншими («чужими»). Очевидно, це можуть бути особисті листи, щоденники, секретні документи, а також таємні обряди. Скажімо, грецька трагедія являла собою обряд, винесений на широку публіку, на відміну від містерій, заборонених для непосвячених. Цікаво, що в романтичній літературі почалося активне освоєння саме цієї

* У Гофмана фрази на зразок «люб'язний читачу», «мушу попередити читача», «нам приємно повідомити» та ін.

сфери реальності. Саме для романтиків набула важливого значення естетика «перехідного простору», який, з одного боку, акцентував на автономності, глибоко особистому характері душевного світу, а з іншого, посилав сигнали, що в цей світ може бути допущений «чужий». Ф. Шлегель також експериментував з цією темою в романі «Люцінда».

5.

Але крім критиків, що сидять у партері, є ще один «інтерпретатор» – реальний читач комедії Л. Тіка, для якого автор також приготував кілька сюрпризів.

Спочатку зауважимо, що нерідко початковим імпульсом для авангардиста стає бажання долучитися до естетичної суперечки або просто піддати сумніву авторитетну думку. Чи вважати випадковим збігом те, що саме в момент надрукування «Кота» Гете і Шиллер обговорювали питання родової і жанрової специфіки драми? У статті «Про епічну і драматичну поезію» (1797) Гете писав зокрема, що драматург зображує подію як таку, що «відбувається тут і зараз» (*vollkommen gegenwärtig*), і якщо «рапсода» оточує публіка, яка «спокійно слухає», то «міма» (актора) – «гурт, що нетерпляче слухає і дивиться». Чи слід вважати випадковим те, що вся комедія Тіка є ніби реплікою у відповідь на ці твердження? Адже про його комедію мало сказати, що вона розігрується «тут і зараз», – вона вся йде в «режимі реального часу». Це досягається тим, що час казки про Кота «дублюється» часом публіки, що її дивиться. Твір є, сказати б, своєю власною стенограмою. Недаремно у 3-й дії актори, а слідом за ними й публіка, підраховують, скільки часу залишилося до кінця вистави. Глядачі («гурт») зображені тут само, на сцені, і в буквальному розумінні «оточують міма». Ось такий гротескний буквалізм у трактовці Гетевої думки!

Далі у Гете стоїть: «Театральний глядач мусить перебувати у постійній напрузі почуттів, він не сміє відволікатися на роздуми, мусить пристрасно слідкувати за твором, його фантазія повністю мовчить» [121, с. 231, 233]. Ці слова також відбилися у творі, але як! Реакція критиків у партері виражається саме у «роздумах», а їхня уява («фантазія»)* зайнята чим завгодно, тільки не «мовчить»! Інакше не довелося б вставляти кляп у рот бідолашному Беттіхеру.

* На рубежі XVIII–XIX ст. ці два поняття вживали здебільшого як синоніми.

На нашу думку, тут ми маємо не що інше, як демонстративний випад проти класичної теорії суворого жанрового і видового розмежування, зокрема епічної і драматичної поезії. Правда, якщо веймарські класики серйозно досліджують оптимальні можливості жанрів, то ієнські романтики поки що тільки іронізують на їхню адресу. Але теоретична думка починає активно працювати і у Веймарі, і в Ієні. Гете незабаром відійде від класичного теоретичного канону і прийде до ідеї «змішаних жанрів»; а Ф. Шлегель у тому самому 1797 р. почне розробляти свою ідею «романтичної іронії», яка принципово заперечувала жанрову однорідність.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що умовою сприйняття комедії Тіка є закомпонована в ній наявність різних рецептивних позицій і точок зору на те, що зображається. Цей принцип ми умовно назвемо зміщенням герменевтичних центрів. Перший «центр» сприйняття і розуміння пов'язаний зі змістом казки, що її придумав Тік, про кота Гінце та його господаря Готліба, про короля, принцесу та опудало на ім'я Закон, яку показують у «нашому національному театрі».

Проте розуміння цієї, вигаданої Тіком, казки неможливе без її початкової матриці, в цьому випадку – досить відомої тоді казки Шарля Перро про пана Кота («Le maistre Chat»). Як можна зрозуміти з комедії, освіченим критикам вона невідома, але вона є в пам'яті *реального* читача, і це – другий герменевтичний центр. Пародія не може існувати без зіставлення з оригіналом, її комізм виникає в точках зіткнення із змістом, що піддається глузуванню. Іншими словами, оригінал і пародія мають свою оптику, яка, щоб викликати комічний ефект, не повинна збігатися. Так, пародія на Овідієву поему про Пірама і Тізбу («Сон літньої ночі») сприймалася свіжіше і лунала смішніше в шекспірівську добу класичної вченості, а не пізніше, коли загальнодоступна пам'ять на подібні сюжети була вже втрачена і поступилася місцем пам'яті літературного ерудита. В добу раннього романтизму вибір був зроблений на користь не міфу, а казки.

Однак Тік придумує для нас ще третій «центр» – судження критиків у партері, які Р. Гайм і Г. А. Корф характеризують як «облудну вченість», «освічену зверхність». Разом з тим, їхні судження показують нам, що саме чекали тоді від мистецтва і які існували стереотипи його сприйняття. Зокрема, Тік вловив парадоксальне зближення «освіченого» смаку з масовим, оскільки

і той, і той базувалися на пласкому раціоналізмі й на такому само-му поверховому міметизмі. А романтики тоді починали свою боротьбу проти «змасовлення» смаку й естетичного судження.

І тут вони мусили знов-таки вступити в полеміку з І. Кантом. «Справді, ми маємо суб'єктивно необхідний критерій правильності наших суджень взагалі, а отже і здоров'я нашого розсудку, – писав Кант. – Ми випробовуємо наш розсудок на розсудку інших, не відокремлюємося зі своїм розсудком, а судимо в своєму окремо-му уявленні ніби публічно» [33, т. 3, с. 105]. Тобто наш партикулярний розсудок (*Verstand*) отримує, сказати б, необхідну санкцію від якогось «публічного» розсудку. Тік послідовно доводить цю думку до абсурду. Він показує, як співтовариство критиків «синтезує» точку зору, що відповідає, за Кантом, вимогам загалу і публічності («Даруйте! Це ж революційна п'єса!»), але, на жаль, не відповідає істині, як це чітко бачить реальний читач!

Цим, однак, функція публіки в комедії Тіка не вичерпується, оскільки проглядаються інші кантівські алюзії. Кант неодноразово пише про те, що найскладніше для свідомості – це уявити себе як інстанцію, що сприймає. Публіка у Тіка виведена, якщо словами Канта, як суб'єкт сприйняття, оскільки вона сприймає все, що відбувається перед нею; але ще й як об'єкт, оскільки вона є персонажем самого твору і постає таким перед реальним читачем. Коли придворний учений хоче похвалити публіку за «переконливі рисочки характеру», критики дивуються: «Але ж у п'єсі немає ніякої публіки!» Дійсно, публіка не в змозі сприйняти і казку, і одночасно себе в ній як персонажа. Таке «самосприйняття» і така «самоприсутність» у власному сприйнятті відповідали теорії «іронії» Ф. Шлегеля, одним з поштовхів до якої могла стати ця комедія. Коли читач сприймає художній твір, то чи не сприймає він одночасно і своє власне сприйняття твору? Як може читач свідомо відділити свої враження від твору від самого змісту твору? Ф. Шлегель у своїй «Люцінді» спробував зобразити цей лабіринт свідомості, що сприймає і водночас бере участь. І тут знов повернення до Канта: ми сприймаємо не явище як таке, а образ явища в нашій свідомості, тобто в результаті – себе. Ми тільки не завжди знаємо про це. Ми переконані, що наші знання про предмет ґрунтуються на самому предметі, а про роль власної рефлексії забуваємо. Чи не цим пояснюється різноманітність думок про один і той самий предмет? Чи можна у світлі сказаного вважати герменевтичне

завдання здійсненим? Авангардист Тік не пропонує тут ніяких відповідей, його роль – зародити сумнів і виразити незгоду.

Як четверте герменевтичне коло Тік пропонує точку зору Автогра [129, т. 3, с. 488], який хоче спрямувати увагу глядачового залу в «правильне» русло, але марно: «Кому ж, як не мені, найкраще знати свою п'єсу!» Власне кажучи, Тік навіть дещо перевантажує свій твір такими «зміщеними центрами». Варто тільки вказати ще на диспут між Леандром і Гансвурстом про казку «Кіт у чоботях», в якій мимоволі втягується також публіка в партері.

Проте всі ці «центри» об'єднує у своїй свідомості реальний читач, і тим самим утворює ще один «герменевтичний центр». Його сприйняття постійно змінюється та вагається і набуває нових відтінків залежно від співвідношення перелічених вище центрів у поточний момент. Його естетична функція полягає зовсім не в тому, щоб скласти для себе ще одне власне уявлення про казку, не в тому, щоб знайти в партері для себе, сказати б, ще одне вільне крісло, а в тому, щоб переживати моменти «зміщення» герменевтичних центрів як естетичну подію, що перебуває в постійному русі й динаміці. Висловлюючись мовою барокової естетики, – щоб пережити цю вічно мінливу гру світла, цей вічно невластивий рух води. Його місце – завжди поза виставою, він насолоджується грою естетичної відстороненості і співучасті. Але саме це спонукало Г. А. Корфа з позицій класичної естетики винести досить суворий вирок твору Тіка. Романтичне, за його словами, – це «ігрове розбирання» (деконструкція, як би ми сьогодні сказали) дійсності, перетворення її на казку. На відміну від класицизму, романтизм не шукає в казці вищої форми реальності, її істини й суті, а навпаки, «тікає в нереальність», тобто в позбавлене внутрішнього зв'язку уявлення про дійсність [129, т. 3, с. 485].

Те, що Корф сприймав як беззмстовну гру, як «піну від шампанського», яка не залишає після себе «ніякої субстанції», сьогоднішня філологічна наука схильна оцінювати саме як оприявлення субстанції.

Ми помічаємо, наскільки близький Тік до сучасного естетичного світобачення. Проте не можна не визнати, що в основі останнього лежить певний семіотичний конфлікт. Суть його полягає в тому, що нерідко намагаються зрозуміти текст, в основі якого лежить певна системність, з позицій зовсім іншої системи і навіть просто емпіричної безсистемності. Тоді текст і матриця розуміння

не відповідають одне одному і відбувається силуване застосування матриці, тобто семіотичний злам, що приводить уже не до відкриття замка – смислу, а до його пошкодження. Тік зображає такий злам як комічну подію, хоча й із серйозними наслідками для автора п'єси. Критики в партері постійно намагаються зрозуміти події в п'єсі з погляду зовсім іншої системи мислення, ніж та, яку, здавалося б, передбачає дитяча казка. Коли молодший брат Готліб залишається без засобів до існування, вони дивуються, чому він не шукає справедливості у відповідних юридичних установах.

Тік загострює нашу увагу на тому факті, що існує не просто колізія речі і свідомості, що сприймає (об'єкт-суб'єктні відносини), а потрійна колізія *речі* (1), *моєї* свідомості, що сприймає (2), і *чужої* свідомості, що сприймає (3). Ми бачимо, наскільки ускладнюється герменевтика речі. Адже людина, як суспільна істота, не може зовсім залишитися наодинці з предметом споглядання, вона часто змушена зіставляти свою думку з думками інших людей. Предмет відбивається також в уявленні інших, і все разом відбивається в моїй свідомості. Кінцевий висновок моєї свідомості – це не механічна рівнодіюча багатьох думок, а певна цільність, яка співвідноситься з моєю свідомістю як з автономною цільністю, при тому, що сам предмет також залишається незалежною цільністю.

З фактом існування «зміщених герменевтичних центрів» тісно пов'язана у творі Тіка проблема «інтертекстуальних» зв'язків. Критики в партері знаходять у казці про Кота багато різних літературних та інших перегуків, якими облуптують свою свідомість наче кайданами. Вони остаточно заплуталися в аналогіях і уявних джерелах тексту, встановлення яких нібито допомагає їм досягнути справжній зміст. Перебравши кілька можливих варіантів сюжету про Кота, вони намічають загальну схему сприйняття і налаштовуються дивитися казку, сказати б, як додаток до власної версії. Смысл народжується раніше від тексту, форма – раніше від самих слів, розуміння – раніше від побаченого. Особливо старається Беттіхер, який задля розуміння казки намагається застосувати всю свою античну ерудицію. Поступово, заглибившись в «інтертекст», він залишає царину казки і опиняється в якомусь чужому полі глумаченні. Приблизно те саме відбувається з іншими критиками. Ось і виходить, що «інтертекст», за всієї своєї щедрості, не працює, а тільки збиває з пантелику та заплутує.

Виникає враження, що Тік навмисно глузує з сучасної постмодерної естетики. Але звідки він знав її? Логічно припустити,

що постмодерна естетика – це одна з вічних естетик авангарду. Вона періодично спливає у вигляді тої чи тої модифікації, починаючи з кінця XVIII ст. Поетична техніка «Кота в чоботях» така, що ми легко упізнаємо практично всі улюблені прийоми сучасної «постмодерної» літератури: це іронія, гра з реальним читачем, явні і приховані цитати, пастиш, алюзії, парафрази, центони, пародія. Не тільки для критиків у партері, а й для реального критика не менш захопливим є завдання розкрити приховані натяки та інтертекстуальні зв'язки у цьому творі. Здавалося б, сучасний читач, слідом за У. Еко, Ю. Кристевой, М. Фуко та ін., має вигукнути: воїстину, уже не може бути нічого нового у світі літератури! Однак більша частина осіб, на яких натякає Тік, забута історією; його дружні випадки проти І. Канта і Ф. Шіллера вимагають від сучасника відповідної ерудиції, а отже також залишаються непоміченими; чимало так званих прихованих цитат із найрізноманітніших творів перетворилися на загальні місця і також не привертають нашої уваги.

6.

Нарешті, ми повинні кілька слів присвятити самій казці про Кота у чоботях. В її основі лежить загальнопоширений сюжет про те, як простий чоловік стає правителем, і при цьому йому допомагає тварина, симпатію якої він якимось чином здобув. Встановлено, що в таких казках заявляють про себе глибинні праміфічні мотиви, зокрема тотемістичні вірування, коли першопредок в образі тотемної тварини з'являвся на допомогу родичу, що потрапив у біду; або анімістичні уявлення, коли людині допомагає один з духів природи, також в образі тварини. Характерно, що в казці виводиться кіт – звірятко, прив'язане до хатнього вогнища, як і належить першопредку. Поруч з «добрим» тотемом у казці нерідко виступає злий дух – первісно тотем ворожого племені. Вирішальна сутичка відбувається між ними. Чоловікові залишається тільки скористатися плодами перемоги. Його особисті якості часто не мають значення для сюжету, і єдине, що вимагала казка, – він мусив шанувати тотемну істоту. Мабуть, цим і вичерпується архетипічна основа казки про Кота. Зрештою, це чарівна казка*, яка відбиває заповітні мрії соціальних низів.

* Докладніше про це див. [64].

Разом з тим, наша казка відбиває також історичну основу. Зокрема, в сюжеті Ш. Перро яскраво відобразилася доба державної централізації, коли король (насамперед у Франції чи Іспанії) приєднував володіння непокірних васалів. І казка проливає світло на те, як відбувався цей процес. Вірнопідданий васал міг звести наклеп на свого суперника з метою заволодіти його майном, при цьому він міг спиратися на лестощі та інші знаки відданості перед королем, щоб санкціонувати його волею таке відторгнення. Король же передавав землі і замок новому власникові за умови, що той визнає в ньому свого сюзерена і служитиме йому вірою і правдою.

У казці Ш. Перро новоспечений вельможа не випадково має ім'я маркіза. У Франції марка – це старовинне володіння на кордонах королівства. Її володар, маркіз, одержує від короля широкі права, зобов'язуючись захищати власними силами разом зі своїм володінням також спільний кордон усієї держави. Очевидно, землі «маркіза де Караба» лежали на кордоні обширних володінь короля. Про це у казці свідчить та обставина, що король ніколи раніше не відвідував цих віддалених територій і не знав, хто їхній господар.

Таким чином, казка має яскраво виражений національний характер. Вказані особливості відрізняють її від давніших версій цього сюжету. Маємо на увазі твори італійців Дж. Ф. Страпароли («Приємні ночі», 1550–1554) і Дж. Базіле («Пентамерон», 1634–1636), з якими, безперечно, був знайомий Ш. Перро (нижче ми зафіксуємо інші відмінності).

Шарль Перро надрукував свою казку в 1696 р. у збірнику «Казки моєї матусі Гуски, або Історії та казки минулих часів з повчаннями». Це був вельможа Людовіка XIV, знавець античності, поет, взагалі дуже освічена людина своєї доби. Він намагався захопити свого короля думкою про те, що той вже досягнув і навіть перевершив велич римського імператора Октавіана Августа, діяння і образ якого слугували зразком для французької монархії, починаючи з часів кардинала Рішельє. А якщо так, то відпадала необхідність сліпо наслідувати естетичні зразки Риму, бо французьке мистецтво саме може стати зразком для наслідування і подарувати Європі нові, незнані досі постичні сюжети і художні ідеї.

Казка Ш. Перро написана вишуканою мовою придворних салонів XVII ст. Її лаконічний стиль, ощадність у деталях, лапідарність синтаксису контрастує з ренесансним багатослів'ям Базіле. Зате посилено момент «куртуазності». Кіт виказує своє знання

загальнообов'язкових на той час правил станового спілкування, етикету, витончених манер. І насамперед турбується про свій зовнішній вигляд. Кіт знає, що, роблячи королю подарунки, він зобов'язує його в майбутньому на власний жест у відповідь. В епізоді з удаваним купанням та крадіжкою одягу на річці він розраховував, що, згідно з етикетом взаємин васала із сеньйором, король обов'язково запросить до себе в карету врятованого «маркіза». Він чудово знав, що, пройждаючи своєю територією, король обов'язково захоче запитати про конкретного господаря земель. Етикет зберігає свою силу навіть у замку Людоїда. Кіт не сумнівався, що його, чужинця, впустять у замок, оскільки він, за етикетом, хотів засвідчити свою пошану до його господаря. Чаклун вислуховує і приймає компліменти kota і у відповідь люб'язно демонструє свої здібності. Можна сказати, що Людоїд став жертвою французького етикету. «Володар» замку маркіз де Караба вступає на територію своїх володінь, що дісталися йому таким чудесним чином, тільки після короля, на знак того, що приймає його у себе як його васал, а сам замок належить королю на правах сеньйора.

Ці суто французькі рисочки впадають у вічі знову-таки за порівняння з творами Страпароли і Базіле. В останнього автора розповідь має фарсове закінчення в дусі репертуару гістріонів: кішка перевіряє вдячність господаря. Спочатку той обіцяє поховати її після смерті у золотому саркофазі; і, щоб переконатися в його щирості, кішка вдає з себе мертву, після чого юнак просить молоду дружину взяти її за лапи і викинути просто на вулицю. У фіналі кішка викриває невдячність господаря і з сумом іде геть.

Французький сюжет був доволі механічно перенесений у німецьку казку, яку записали брати Якоб та Вільгельм Грімми і видали у 1812 р. серед інших 86 «Казок для дітей і сім'ї» (потім їхня кількість збільшилася до 200). В ній маркіз перетворився на графа, відповідно до інших історичних умов (у Страпароли титула взагалі немає). Присвоєння чужої власності показано тут, як і у Перро, в «пом'якшеному» вигляді: заповзятливий і лестивий васал зображений у вигляді смішного симпатичного kota та його лагідного господаря, а «законний» володар замку – у вигляді чародія, зауважимо – навіть не людоїда (як у Перро), а просто «дивного чоловіка», мага, можливо чорнокнижника, які у Німеччині в середні віки зажили поганой слави (у Страпароли володар замку взагалі живе на чужині і навіть помирає там своєю смертю). Завдяки цьому читач

проймається симпатією до kota і антипатією до «законного» господаря володінь, якого чекає насильницька смерть.

Впадає у вічі стильова відмінність обох казок. Німецька казка викладена набагато простішою мовою, в ній знаходимо навіть окремі типові фольклорні формули, наприклад, три брати (у Базіле два брати), король тричі запитує робітників, кому належать землі (у Перро тільки двічі). Разом з тим, за всієї грубуватості мови, оповідні формули засвідчують близькість усе ж до книжної, а не фольклорної мови. Німці були значною мірою освічені, далася взнаки традиція читання Біблії в перекладі Мартина Лютера, де наратив далеко не «народний», а комунікативні формули досить специфічні.

А. Тік спирався на Ш. Перро. Його головна відмінність від цієї французької казки та інших попередніх версій полягає у *комізмі*. Зокрема, це пародійне обігрування «куртуазності» як елементу, чужорідного для фольклорного стилю. Ми мусимо погодитися з думкою критика в партері, що в чоботах Котові аж ніяк не «зручніше» пересуватися, як він хоче переконати в тому свого господаря. Оскільки об'єктом осміювання Тіка була також просвітницька вченість, то його персонажей характеризують карикатурно виведені «розумові» інтереси, заняття, судження, що знову-таки суперечить світу фольклорної казки.

Словом, Тік послідовно намагається «переформатувати» казкову умовність шляхом «укрупнення» нефольклорних деталей, максимальної прив'язки до буденності. Особливо це стосується королівського двору та його мешканців і гостей, де наш сміх викликають розширення казкового «амплуа», деталізація психологічного портрета, конкретизація казково абстрактного – взагалі, весь той «псевдореалізм», який пізніше стане для Гофмана головним прийомом комізму. Цим самим створюється нова – уже не просто казкова, а *гротескна* умовність.

На думку Г. А. Корфа, якщо просвітники піддавали реальність «суду розуму», то романтики «тікали від реальності в смішне» [129, т. 3, с. 479]. Це означає: якщо письменники-просвітники відводили комічному естетично підпорядковану роль для викриття певних соціальних вад, то романтики, і Тік насамперед, відкривають самодостатній, автономний світ комічного – власне, «антисвіт» (*Gegenwelt*) [129, т. 3, с. 481]. Справді, Тік перетворив художній текст на поле естетичної *гри*, де наш сміх викликає не

протиріччя між реальністю та її зображенням (згідно з класичними канонами комічного), а протиріччя між позірними можливостями тексту і їх несподіваним (переважно гротескним) розкриттям. Тобто комізм ґрунтується на виявленні безкінечної потенції самого тексту.

Якщо в основі комізму у Базіле і Перро ми знаходимо відповідно ренесансне чи барокове *пожвавлення* [81, с. 104–106], то у Тіка – пародію (глузування з певного літературного стилю), фарс (обігрування функцій тіла) і гротеск. Романтичний гротеск ми можемо визначити як поєднання елементів, кожний з яких належить до різних систем логічних зв'язків і тілесності. Естетично гротеск може бути пояснений як різновид *дотепності*, тобто мистецтва поєднання двох віддалених понять (явищ). Оскільки *контраст*, що лежить в його основі, примушує нас уважніше оцінювати якості кожного з елементів, то ми можемо представити гротеск як вид *очуднення*. Утворюється почуття порушення рівноваги, пропорцій, навіть здорового глузду (в цьому гротеск змикається з *парадоксом*) [88, с. 34–37, 85–86]. Але, руйнуючи світ звичаєвої умовності і конвенційності, гротеск мусить натомість запропонувати свою переконливу естетичну умовність, інакше ризикує перетворитися на голе штукарство, безмістовне блазнювання. Заснований на таких принципах, романтичний гротеск виступає уже не як окремий прийом, а як системоутворюючий принцип.

Казка Тіка, власне, й скомпонована з таких елементів, які в реальному житті ніколи не трапляються поруч. Навіть типове фольклорне зближення реального і фантастичного піддається «очудненню» (що ми показали на прикладі чобіт Кота).

У наш час принципи комізму, відкриті Тіком, всебічно виправдали себе, і ми зовсім інакше дивимося на його спадщину, ніж у XIX і XX ст. Багато проблем комічного, котрі наша теоретична думка охоплює сьогодні глибше і ширше, дякуючи новітнім теоріям тексту (дискурсу) чи «іронії» та ін., представлено в «Коті у чоботях» та інших комедіях у чистому, незакаламученому і не затеоретизованому вигляді. Отже, вивчення комізму Людвіґа Тіка допомагає пролити світло на певні складні аспекти естетичного життя наших днів.

«СМЕРТЬ ЕМПЕДОКЛА» Ф. ГЕЛЬДЕРЛІНА І ПРОБЛЕМА «НІМЕЦЬКОЇ УТОПІЇ»

1.



ема утопічного мислення – характерна особливість європейської культури, що породжена проблематикою ідеалістичного мислення в конструюванні людського суспільства. Фундаментом є дуалізм загального (як родового) і окремого (як емпіричного). Мислення бачить герменевтичний шлях для досягнення окремого в своїй орієнтації на загальне. Так само воно здатне моделювати окреме, емпіричне як закономірне за умови співвіднесення його із загальним (родовим). У разі перенесення в соціальну царину проблематика загального, як спрямовуючої інтуїції для окремого, стає «утопією». Такі «Держава» Платона і «Політика» Аристотеля, де суспільний порядок зображався як *належний* і віддзеркалював досягнуту класичною античністю *родову* природу життя.

Ренесансні «утопії» з'явилися як рецепції класичних «протоутопій». Цивілізація, що була зображена Т. Мором в його «Утопії» (1516), представляє родову природу суспільства і з огляду на це має самодостатній характер без історичних витоків і культурних предтеч. Спосіб життя населення зображається як вічний («ідеальний») *status quo* суспільного устрою поза конкретним історичним («цивілізаційним») часом. Тут не може бути відхилень у бік «випадковостей», які, вочевидь, мають становити характерну особливість «емпіричного» плину життя. А отже «утопія» не піддається «ідіографічному» опису, висловлюючись мовою Г. Ріккерта. Адже мешканці морівської Утопії роблять тільки те, що має найвищу доцільність і найвищий продуктивний сенс. Вони виражають родову природу людини так, як її розуміли в добу Відродження.

Європейська утопія виникла як напівфілософський, напівхудожній жанр, «позашлюбне дитя» політології. Представлені в них образи найвищої досконалості не могли бути рекомендовані для втілення у життя, оскільки родове начало завжди є *абстракцією* і з огляду на це завжди дистанційоване від реальної дійсності.

Філософія Платона, ренесансні утопії, революційні події у Франції вплинули на німецьку філософську думку на рубежі XVIII–XIX ст. Німецьких мислителів зокрема хвилювало питання, якою мірою людина може реалізувати свою вільну волю в умовах «неналежного» (кризисного) існування, наскільки взагалі можливо в умовах реального буття здійснити «імператив належного». Цю проблему досліджували Г. Е. Лессінг («Виховання роду людського», 1780), І. Кант («Ідея загальної історії у всесвітньо-громадянському плані», 1786; «До вічного миру», 1795), Й. Г. Гердер («Ідеї для філософії історії людства», 1784–1791), Г. Ф. Гегель («Життя Ісуса», 1795), Ф. Шиллер («Боги Греції», 1788; «Листи про естетичне виховання людини», 1794; «Про наївну і сентиментальну поезію», 1795), Новалис («Християнство, або Європа», 1799), Й.-Г. Фіхте («Основні риси сучасної епохи», 1806) та ін. Крім того, цій проблемі віддали данину Й. Г. Гердер у своїх програмних віршах «Мрії ясновидця про життя через три тисячі років», «Геній майбутнього» (1769), Й. В. Гете в окремих статтях («Вінкельман та його час», 1805) та головним чином у «Фаусті»*. Важливе місце посідала ця проблематика у творчості поета, драматурга і прозаїка Фрідріха Гельдерліна (1770–1842).

Усіх названих мислителів споріднює одне: вони розуміли людину не лише в плані її належності до суспільства – «цивілізації» як єдиної можливої родової спільності, а й як творця власної індивідуальності на основі імператива «належного існування», який вони розробили спільними зусиллями. Така утопія ґрунтувалася на ідеї універсальної цільності, що охоплювала суспільну людину, природу і весь Космос. А це якраз виводить «німецьку утопію» за рамки традиційних утопійних проєктів, що існували тоді в Європі, автори яких обмежувалися розкриттям лише суспільного буття людини (наприклад у «Суспільному договорі» Ж.-Ж. Руссо).

Вихідним універсальним засновком для проєкту «німецької утопії» було поняття не суспільства, а *природи*. І в цьому також полягає відмінність від ренесансної і просвітницької утопій. Природа являла собою життя як живу нерозчленовану цільність і одночасно як абстрактне наукове поняття; вона поставала як законодавчий центр, що зближує розум і почуття, філософію і поезію. Виростаючи з цього поняття, німецька утопія відкривала для себе

* Див. загальний огляд проблематики «німецької утопії» в [81].

можливість перерости в інший – духовний вимір і тим самим перестати бути утопією. Стосовно окремого індивіда це означало подолання соціальної відчуженості та відновлення втраченої гармонії особистості з власною родовою сутністю.

«Німецька утопія» ґрунтувалася також на ідеї *розвитку*. Вона була пронизана духом еволюціонізму природи та історизму. Уже Гердер розглядав людину та її соціальну історію як найвищий і закономірний етап у житті природи, що існує об'єктивно, перебуває у безкінечному становленні і породжує свідомість. Ця думка усувала розрив між реальним буттям людини і утопійним царством найвищої досконалості. Ф. В. Й. фон Шеллінг вважав, що історія веде людину, що вийшла з природи, до нового повного злиття з природою, але уже на вищій точці спіралі, там, де природа повертає собі свою одухотвореність у своєму найкращому створінні – людському розумі, який вона наділяє всією повнотою внутрішнього, духовного життя. Таке повернення до природи як до споконвічної родової сутності, як до мислимої повноти і цільності існування, має бути спрямоване уже не сліпими її силами, а самою людиною; і це повернення означало досягнення шуканої гармонії, «золотого віку». Німецькі утопісти, виходячи з ідеї універсальної еволюції, яку розробив Ш. Л. Монтеск'є, відкидали все раптове, «революційне», примусове, зокрема в суспільному житті – втручання людини у відлагоджений з самого початку рух колеса всесвітньої історії. Такий був для німців страшний урок революції у Франції, що не виправдала спроби запровадження у життя окремих утопійних планів.

З темою природи був пов'язаний ще один бік німецької утопії. Для неї було дуже важливим питання про останній притулок людської душі, інакше кажучи – питання про *безсмертя*. «Ентелехія» (так романтики називали душу), що використовувала життя для самостворення і самовдосконалення, не могла потім загубитися у хаос і безкінечності; повинна була існувати надійна субстанціональна визначеність її подальшого перебування. І такою субстанцією могла бути лише природа. Саме в ній ентелехія зливалася зі споконвічною душею світу, як учив Шеллінг. З цієї самої причини Гете не приймав учення Фіхте про «Я», що не розвивається в лоні природи, а навпаки, містить у собі природу. Виходило, що зі смертю «Я» неминуче мусила вмерти природа, а разом з нею – і вся субстанція.

Таким чином, в середині 1790-х рр. у Німеччині відбувається суттєва зміна всієї просвітницької парадигми. У Веймарі Гете і Шиллер розробляють нові принципи естетики і поезики. Їхнє вчення про красу ґрунтується на уявленні про «належне буття» та «належну людину» в ньому, яку вони розуміли як єдність чуттєвого і духовного, волі й необхідності, як єдність індивідуального, громадянського і космічного. Близьким до пошуків веймарських класиків був молодий Гегель. Романтики ієнської співдружності прагнули розвинути ці принципи ще повніше. До цього ж напряму філософсько-естетичних пошуків належав і Гельдерлін.

Веймарські класики і ранні романтики (Ф. Шлегель, Шеллінг, Новаліс, а також Гельдерлін) вважали, що ідеал «належної людини» був в історії уже реалізований зокрема в культурі Давньої Греції класичної доби. Шиллер знаходив зразок такої людини також у Новочасну добу, зокрема в народному житті («Вільгельм Тель»), серед героїчних особистостей середніх віків (історичні драми, зокрема «Орлеанська дівка»). Розширивши слідом за Гете і Шиллером спектр пошуків, ранні романтики вважали, що така особистість притаманна добі розквіту культури середніх віків (до якої вони відносили Відродження і Бароко). Такі були у Вакенродера і Тіка образи «німецьких греків» Дюрера і Гольбейна, італійців Рафаеля і Леонардо да Вінчі та інших. Молодий Гегель вважав, що знайшов образ всебічної досконалості та духовної повноти особистості в добу виникнення християнства («Життя Ісуса»). Ф. Шлегель продовжив свої пошуки в культурі «Індії духу», а Гете у пізній період своєї творчості – в культурі і поезії ірано-таджикського середньовіччя.

Суть цих пошуків на самому їхньому початку висловив Шиллер у «Листах про естетичне виховання людини», спираючися на приклад Давньої Греції. Сучасний учений так резюмує їх: «Завжди залишатиметься для нас грецька людина регулятивним принципом, шляхетним ідеалом краси людського життя. Проте досягнути його не можна тими самими засобами, що в добу Перікла. У тому і полягає практичне завдання сучасної культури, щоб знайти засоби, що привели б нас до такої культури, яка б стала, за прикладом греків, по-справжньому щасливим життям» [129, т. 2, с. 299]. Ідеї пошуків «належної людини», що їх почали веймарські класики і продовжили ієнські романтики, зберігали в Німеччині свою

привабливу силу аж до кінця XIX ст. Р. Вагнер зробив грандіозну спробу втілити таку особистість в оперній тетралогії «Кільце нібелунга», а Ф. Ніцше – у філософсько-поетичному творі «Так сказав Заратустра» (1885). В епоху зародження задуму «Кільця» (1849) Вагнер виразив ідею «німецької утопії» фактично мовою Лессінга і Канта: «Ми знов знайдемо життєвий первень у греків, однак уже на вищому рівні: те, що в греків стало результатом природного розвитку, у нас буде підсумком історичної боротьби; що для них було дарунком напівнесвідомим, те у нас стане знанням, здобутим у боротьбі...» [5, с. 133].

2.

Важливий внесок у розробці «німецької утопії» належить Фрідріху Гельдерліну. Е. Кассіер писав, що «спільний ґрунт, на якому склався світогляд спекулятивного ідеалізму і поетичне та філософське світорозуміння Гельдерліна, можна визначити через три імені: Канта, Спінози і Платона» [36, с. 355]. Своє завдання поет вбачав у тому, щоб «доповнити Канта Платоном» і цим самим поєднати притаманну сучасній філософії глибину абстрактного з повнотою життєвого. У листах Гельдерліна постійно фігурують ці два імені: «Кант – це Мойсей нашого народу, котрий виводить його із єгипетського полону, що знесилює, на широкі й вільні простори своєї спекулятивної філософії і приносить йому зі священної гори могутнє слово заповіді» [16, с. 497]. А думка Платона «сягає туманної далечини першоствореного світу», «найглибших глибин, найвіддаленіших границь країни ідей, звідки світова душа посилає життя крізь тисячі артерій і куди знов повертаються діяльні сили у своєму безкінечному коловороті» [16, с. 452–453].

Що ж стосується впливу Спінози, такого важливого для всієї німецької філософії кінця XVIII ст. [28, с. 284], то він простежується в художній концепції природи у поета. Слідом за Шиллером Гельдерлін починає з трагічного дуалізму людського існування. Людина не виконує призначення, що сама матінка природа приготувала для неї. Бо вона створила людину для продовження свого буття, але уже на новому, вищому – духовному рівні. Та людина протиставила себе природі як гармонії буття і суцього, як одухотвореній повноті існування. Вона зрадила свою матір. Ця роздвоєність представлена у Гельдерліна як екзистенційно головна риса людини Нового часу. Віднині шукана єдність можлива лише як

«регулятивний принцип», як найвища інтуїція належної реальності, але не більше того. Про визнання неможливості такої гармонії в реальності свідчить добровільна смерть головного героя в «Смерті Емпедокла». Гармонія можлива лише у царині трансперсонального досвіду, у трансцендентній сфері.

Гельдерлін розкриває трагедію свого героя – Емпедокла – на соціальному тлі. Правитель Агрігенту Критій і верховний жрець Гермократ бачать у відчуженості філософа від усього буденного і в прагненні до ідеальної царини небезпеку для своїх догм, за допомогою яких вони утримують народ у покорі. Вони налаштовують співгромадян проти мудреця і виганяють його з міста.

Проте й сам Емпедокл також відчуває неповноту власного буття. Його особиста колізія полягає у тому, що він не в змозі гармонійно узгодити обидві сторони свого ества – духовну і земну. Осягнувши вищу істину, яку втілює для нього природа, філософ змушений, однак, залишатися за межами природи; а живучи серед людей, він залишається чужий для них, оскільки його віддаляє від них якраз вище знання:

Як тільки люди бачити звикають
Поміж собою вічного чужинця,
Щоб краще зрозуміти, – вже далеко
Він від людей: його природа вабить
У спокій свій, який йому миліший... *

Щоб подолати болісну роздвоєність власного існування, він кидається у кратер Етни, щоб назавжди злитися з природою. Прощаючись з агрігентцями, філософ залишає їм свого учня – Павсанія, щоб той здійснив-таки у житті гармонію високого і буденного, примирив ідеал і реальність. У заключній сцені народ раптом прозирає. Він наче зрозумів, що не можна жити без високої мети, без ідеалу, що буденні клопоти не можуть бути змістом існування. На цьому твір уривається...

Гельдерлін не імітує жанр чи стиль давньогрецької трагедії. Крім того, колізія Гельдерлінового героя, щодо давньогрецького контексту, видається якоюсь рідкісною і нетиповою для всієї німецької філософсько-естетичної традиції, яка сприймала класичну давнину як зразок гармонійного єднання людини і природи. Очевидно, тут криється одне з протиріч, через яке твір не був

* «Смерть Емпедокла» цитується в перекладі автора за виданням [126].

дописаний до кінця. Драматург відчував, що не може узгодити свій сюжет із сучасною німецькою парадигмою античності. Він наділив Емпедокла всіма рисами розшарпаної особистості, що страждає від неповноти власного існування – явище, що його зафіксував у німецькому мисленні Шиллер (а до нього – Руссо).

Перед нами романтичний твір на тему грецької давнини. Емпедокл став провісником цілої плеяди романтичних розчарованих героїв, трагічних вигнанців духу в літературі наступного, ХІХ ст. Все це дає змогу залишити осторонь питання про «класицизм» Гельдерліна в цьому творі.

Важливу відмінність знаходимо зокрема також в оригінальному смислового навантаженні фіналу. У грецькій трагедії смерть поставала як фатально неминуча для героя подія, як момент жорстокого зовнішнього примусу. Але сенс полягав не у тому, що якась фатальна сила знищувала, просто стирала людину з обличчя землі; це сприймалося б як несправедливість і викликало б у глядача лише обурення. Трагізм у високому естетичному значенні полягав у тому, що смерть була ціною, яку платив герой, аби досягнути, нехай в останню мить свого життя, гармонію світового порядку і своє місце в ньому. Він вмирав спокійним, примирившись зі світовим порядком. Цей самий настрій передавався і публіці («катарсис» Аристотеля) [84, с. 65, 79].

У Гельдерліна все інакше. Емпедокл обирає для себе смерть свідомо, без будь-якого фатального примусу. Це філософськи обміркований і абсолютно раціональний вчинок. Герой у такий спосіб прагне відновити свою гармонію з природою. Але залишаються агрігентці – зневірені, розчаровані, розгублені. Ні про яке катарсичне просвітлення для них тут не йдеться.

Певне світло на розуміння фіналу твору Гельдерліна може пролити порівняння з «Фаустом» Гете. Гельдерлін пропонує свою, надзвичайно оригінальну версію «фаустіанського» сюжету. У обох авторів герой – це вчений у стані духовної кризи, спричиненої його неспроможністю поєднати в гармонійній єдності вищі знання і власне емпіричне буття. В обох випадках цей внутрішній розбрат штовхає героя до добровільної смерті.

Фауст вважав, що його знань, почерпнутих у готовому вигляді із фоліантів давнини, вистачить, щоб спілкуватися з Духом землі. Але той показує вченому всю мізерність його мудрості і відмовляється від розмови. Це зневірює Фауста і викликає в ньому бажання

вмерти. Проте Фауст переборює потяг до самогубства. Після цього автор провадить свого героя через усе розмаїття життя, аж поки той нарешті, відкинувши геть книжну істину авторитетів, самостійно відкриває цілком нову істину через злиття з природою в чуттєво повному і насиченому житті й вмирає фактично вже іншою людиною, заспокоєний і втішений знайденою мудрістю.

Гельдерлін, на відміну від автора «Фауста», не дарує своєму мудрецю другого життя; а людиною, якій суджено буде відкрити нову, гармонійну мудрість, має стати, за його задумом, Павсаній. Емпедокл, прощаючись назавжди із співгромадянами, залишає їм свого єдиного учня, який має втілювати у творі образ утопічної гармонії, а саме – повноту емпіричного буття в поєднанні з вищою мудрістю. Павсанію близькі прості людські почуття та інтереси, водночас він причетний і до вищого знання, успадкованого від учителя. Саме йому судилося в повноті земного буття примирити ідеал і реальність, здійснити гармонію піднесеного і буденного. Емпедокл напучує його: «Віднині *ти* палай, о пламіль юний! Що смертне – в дух і пламіль перетворюй».

В обох творах витримана містеріальна схема як шлях до важкого внутрішнього переродження і відкриття нового життя не тільки в персональному плані, а й для народу!

Гельдерлін і Гете, кожен по-своєму, втілили одну думку, згідно з якою повністю реалізувати життєве призначення людини як родової істоти може не окрема людина, а людство як рід. Ця думка вперше була заявлена Кантом в його рецензіях на трактат Гердера «Ідеї до філософії історії людства» (1785) і з того часу набула широкій популярності в німецькій філософії на рубежі XVIII–XIX ст. Час здійснення «утопії» був відкладений на невизначене майбутнє. Проте це не заважає кожній окремішій людині розпочати реалізовувати утопію власного самовдосконалення.

Кантіанська ідея покликання «роду людського» володіла німецькою філософсько-естетичною думкою також протягом усього XIX ст. Зокрема її втілив Р. Вагнер в опері «Лоенгрін» (1849). Її головного героя можна розглядати як пізньоромантичну проекцію Гельдерлінового Емпедокла. Вагнер акцентує як на соціальному аспекті колізії героя, так і на особистому. Лицаря Лоенгріна, який представляє «царство святого Грааля» і вищі ідеали любові до людини, виганяють із суспільства ворожі йому Тельрамунд і Ортруда, що мають намір захопити владу в Бранті; попри

власну волю їхнім прибічником виявляється найближча лицарю людина – його молода дружина Ельза. Особистий аспект трагедії Лоенгріна полягає у тому, що причиною його розладу з брабантцями стала саме його небесна чистота, цнотливість і духовний ідеалізм, якими він не міг поступитися. Сам Вагнер пояснював ідею опери мовою Канта і фактично в ідейному аспекті твору Гельдерліна як «неможливість тривалої зустрічі надчуттєвого (übersinnlich) явища з людською природою» [146, т. II, с. 511]*.

Як бачимо, особиста колізія Лоенгріна робить його дуже схожим на Емпедокла. Обидва вони – носії вищої духовності, яку юрба не сприймає і навпаки, перетворює на їхню найбільшу провину. У фіналі обох творів теж є риси спільності: це образ духовного наступника (у Гельдерліна – Павсаній). Повертаючись назавжди до царства Грааля, Лоенгрін залишає брабантцям, що не зрозуміли його високих поривань, свого учня – юного Готфріда, який зник з міста, а потім дивовижно знайшовся. Виявилось, що він весь цей час був у навчанні у лицарів Монсальвата і успадкував найвищу мудрість Грааля. За задумом Вагнера, Готфрід постає як синтез земного і небесного: він причетний до божественного, але міцно пов'язаний також із земним життям. Його чудесний порятунок – це начебто містеріальне народження для земного життя: у звичайному земному образі, але у стосунку до вищого світу.

Тема непримиренної колізії між «надчуттєвим» і «земним» хвилювала Вагнера і далі, тож одразу ж після «Лоенгріна» з-під його пера вийшов поетичний твір «Ісус з Назарета». Ісус прагне людського співчуття, а юрба хоче доторкнутися до істини. Проте подолати розрив між вищою істиною і земною буденністю він не може. Із цього розриву виростають трагічні невіра юрби і нерозуміння з боку учнів, і юдеї виганяють Ісуса. Так поступово трансформується мотив романтичної особистості, яка страждає через свою внутрішню винятковість від огуди юрби.

3.

Ми не розкрили б усієї важливості цього аспекту «німецької утопії», якби не згадали б ще про один видатний твір тої доби – «Життя Ісуса» (1795) молодого Гегеля.

Гегель – ровесник Гельдерліна. Декілька гарних років щирої і глибокої дружби пов'язували їх у Тюбінгенському інтернаті,

* Лист до Германа Франка від 30 травня 1846 р.

де майбутні знаменитості навіть жили разом. Третім у «кімнаті Фрідріхів» був Шеллінг – наймолодший від усіх. Тут друзі осягали ідеалістичну філософію і грецьку культуру, ділилися своїми ідеями, обмінювалися поетичними задумами. Тут виникла дивовижна співзвучність їхніх філософсько-естетичних прагнень. Цим можна пояснити певну близькість між трагедією Гельдерліна «Смерть Емпедокла» і трактатом Гегеля на євангелічну тему.

Образ Ісуса у Гегеля позначений усіма рисами просвітницького ідеалу. На його духовному образі помітні відблиски грецької культури. Він має втілювати незвичайну духовну цільність і повноту людського існування. В його поглядах на світ ми упізнаємо запитання Шиллера: як трапилося, що люди відійшли від природи, а з нею втратили вищі орієнтири духовної та фізичної повноти існування? Чому замість цього вони сліпо і бездумно підкоряються правилам і догмам, не вникаючи в їхній зміст? Чому їхнє життя підпорядковане лише самим буденним клопотам? У Гегеля Ісуса хвилює описана Шиллером «відчуженість» людини від своєї споконвічної високої природи в царині самого життя: «Чи не лише із зовнішніх благ випливають ваші уявлення про те, що становить цінність людського життя?», – запитує він юдеїв [14, с. 66]. «Хіба в душі людській немає важливіших прагнень, ніж їжа та одяг?» [14, с. 47].

Таким чином, у Гегеля ми знаходимо кантіанське уявлення про «телесологічність» у значенні вищого сенсу, адже споконвічно високе духовне покликання людини мусить відкидати світло на все її земне існування. Ми чітко прочитуємо і кантіанську дихотомію (вищий) розум / (буденний) розсудок: «Божество [...] вдихнуло (в людину) як віддзеркалене сяєво своєї сутності душу, дало їй розум, і тільки віра в розум допомагає людині виконати своє високе покликання» [14, с. 40]. Як і у Гельдерліна, вищому розуму в трактаті Гегеля протистоїть розсудок, що, відповідно до догматичної «мудрості» книжників і законоточителів, виражається у «механічному виконанні обрядів» [14, с. 50] та релігійних приписів, догм, вузьких обмежень і правил без намагань осягнути їхню сутність.

Ісус мріє викоринити догматизм також у галузі моралі. Він закликає юдеїв до одного: «Нехай найвищою вашою метою буде царство боже та моральність, що зробить вас гідними...» [14, с. 47]. А царство боже – це «царство добра, де панують лише розум і закон» [14, с. 61]. І тут Гегель (як і Гельдерлін) також стоїть на позиціях

кантианства. Моральний закон має своїм підґрунтям трансцендентальний розум, а не зиск, користь чи надію на винагороду в потойбічному житті: «Справжнє благоговіння має своїм засновком дух, в якому панують лише розум та його вищий вияв – моральний закон» [14, с. 41]. Тож людина повинна мати «здатність знаходити в самій собі поняття божества та його волі», а людське Я має виступати «як розум, чії закони ні від чого більше не залежать, чий критерій суду не підвладний ніяким більше авторитетам, земним чи небесним» [14, с. 50].

На жаль, знайти взаєморозуміння поміж людей Ісусу завадила саме така риса юдеїв, як «брак схильності до піднесеного» [14, с. 39]. Адже уявлення фарисеїв про те, що становить цінність життя, спираються «лише на самі його зовнішні блага» [14, с. 66]. Всупереч їм, завдання Ісуса полягає у тому, щоб пробудити в людях «вищі потреби [...], розум, (що) схитне ваші довільні вчення і приписи [...], знищить насильство, що необхідно вам (фарисеям. – *Б. III.*) для того, щоб зберігати в народі вірність вашій вірі і вашим завітам» [14, с. 65–66]. Ісус закликає людей прислуховуватися до голосу розуму, намагатися діяти відповідно до сутності, а не видимості, розуму, а не користі (тобто буденному розсудку), і тим самим знайти повноту власного існування. Лише так люди зможуть перемогти в собі страх смерті, «інакше схильність до (дрібних інтересів) у житті озброїть смерть проти вас страхом, а страх смерті вкраде у вас життя» [14, с. 68].

Проте все марно. Ісуса оточують нерозуміння, слабкість, підступи, зрадництво. Фарисеї і книжники намагаються «відвернути від нього народ, підтримка якого їх дуже хвилювала» [14, с. 81]. В результаті ті, кому він бажав лише добра і невтомно просвіщав, передають його на страту. Однак Ісус залишає своїх учнів, які понесуть людям Його мудрість. Цим самим почнеться нова епоха в історії роду людського. Лише у віддаленому майбутньому можливо здійснити найскладніше завдання – повне самовдосконалення людини. До цього заповіді Ісуса залишаться серед людей як «регулятивний принцип» (Кант), як моральна точка відрахунку, вихідна позиція і найвищий ідеал для вчинків. Ми чуємо тут відлуння «Виховання роду людського» Лессінга, що вгадав наперед усю «німецьку утопію».

Між твором Гельдеріна і юнацьким трактатом Гегеля можна помітити цілу низку концептуальних збігів. Так, головний герой

у обох авторів зображений як проповідник вищої, трансцендентальної істини (Ісус: «Я вважаю, що народжений для того, щоб навчати істини і здобувати для неї прихильників» [14, с. 96]). Обидва твори закінчуються трагічним актом смерті, якій герої віддаються добровільно, за власною волею. У Гегеля основні події розгортаються в Єрусалимі – у «місті, де загинуло вже стільки вчителів, що намагалися вилікувати юдейський народ від впертої відданості своїм забобонам» [14, с. 70]; у Гельдерліна таким місцем, де юрба бездумно підкоряється забобонам, стає батьківщина Емпедокла – Агрігент.

Філософ «силою свого духу», як і Ісус, рятував людей від хвороб, здійснював чудеса. Він навіть «перед народом всім назвався богом»! Тепер народ хоче тільки одного: «хай їхній цар, хай їхній бог він буде»! Тож жрець Гермократ і архонт Критій, боючись втратити свою владу над бездумно покірною їм юрбою, підбурюють народ проти Емпедокла. Так само чинять фарисеї і книжники у розповіді Гегеля.

Можна знайти також інші риси подібності до євангельської оповіді, що стала спільним джерелом для Гельдерліна і Гегеля. Зокрема весталки Рея (Делія) і Пантея нагадують євангельських жінок, що близько до серця сприйняли долю Ісуса. Крім того, Пантею мудрець вилікував від смертельної хвороби, як лікував і воскрешав Ісус. У Гегеля (як і в євангельській оповіді) Ісус виступає в оточенні учнів; у творі Гельдерліна Емпедокл також не без учнів – щоправда, це лише один Павсаній.

Порівняння творів Гегеля і Гельдерліна свідчить, що задум поета ґрунтувався на гносеології Канта. Як відомо, Кант розглядав свідомість дуалістично. Це розсудок (здоровий глузд), що формує поняття і виступає орієнтиром («законодавцем») у буденному житті; і розум, що формує ідеї і виступає як орієнтир у вищій, надчуттєвій сфері. Розум формує вищі, сенсоутворюючі ідеї – такі, як воля, совість, істина та ін., без яких життя людини позбавлене змісту. Між цариною розсудку і цариною розуму, за Кантом, лежить глибока прірва.

Гельдерлін переносить цю абстрактну антитезу свідомості в умови реальних відносин між людьми. В його драмі ці сфери представлені агрігентським народом з його буденними інтересами і Емпедоклом з його вищими духовними прагненнями. Між народом і філософом – прірва.

Правитель і жреці розуміють, що народом легше керувати, коли він живе у царині практичного розсудку, тобто самими повсякденними інтересами. Поки існує хтось, котрий бере на себе функцію формування вищих інтересів, виникає ілюзія, ніби буденність може залишатися справжнім змістом життя. Проте як тільки розривається зв'язок із цариною вищих духовних прагнень, виявляється, що не можна побудувати повноцінне існування на основі лише самого емпіричного, буденного. Такий силогізм відповідає суті Кантового вчення. В нього саме у царині розуму виробляються поняття для царини розсудку, оскільки останній може лише користуватися поняттями, а сам виробляти їх не може. Аналогічно Гельдерлін у своєму творі показує, що вищі духовні прагнення не можуть виникати в умовах самого лише життєвого емпіризму і буденних інтересів. Їх можна внести тільки ззовні. Брак високих ідей заповнюється сурогатними ідеями, які в трагедії нав'язують народу політик Критій і жрець Гермократ. Саме філософу Емпедоклу відведено в драмі роль продукування і внесення в життєву емпірію вищих прагнень і знань. Агрігентцям ця роль здається незрозумілою і не потрібною в їхньому житті. Цей народ можна уподібнити тим юдеям, у яких Гегель помітив «брак схильності до піднесеного». Однак, як тільки Емпедокла виганяють з міста, люди починають розуміти беззмістовність і неповноту власного емпіричного існування.

Нарешті, зупинимося і на розбіжностях між текстом Гегеля і драмою Гельдерліна. У Гегеля ми знаходимо риси просвітницького розуміння людини; у Гельдерліна виразніше представлені риси романтичного розуміння людини. Так, обидва мислителі виходять з однієї спільної думки: людина перебуває у владі природи. Вона через пророка відкриває людському роду своє потаємне:

Божествена природа відкриває
Себе як бог через людини слово,
Щоб рід допитливий її осягнув глибше.

У Гегеля таким пророком, провісником сокровенної сутності природи виступає Ісус. Але, на відміну від Емпедокла, Ісус з самого початку знає про «границі, що ними природа обмежила владу людини над нею; знає про те, що недостойно людини прагнути такої влади», бо людині дано розум і засновану на ньому мораль – «сила, вдосконалення і звеличення якої становить справжнє

покликання всього людського життя» [14, с. 37]. У творі Гельдерліна Емпедокл приходиться до цієї істини через складну світоглядну кризу. І якщо Ісусу з самого початку притаманні впевненість у собі і присутність духу, то Емпедокл виявляє романтичний пафос розчарування і сумнівів у своїй правоті і в суцюзі. Після цього прозріння філософу залишається лише «випити гірку до краю, прокляттям і презирством повну вщерть». Такого самоприниження Ісус у Гегеля не знає.

Нещасний! Люблячи тебе, в тобі
 Всі генії землі зустрілись. Дурню
 Скупий! Зухвалістю засліплений, небесних
 Божеств ти за рабів прийняв слухняних
 Для низького служіння, наче власність!

По-різному акцентують Гегель і Гельдерлін тему розуму, який виступає в обох авторів як важливий спільний центр. Гегель безпосередньо утверджує розум як вищий телеологічний принцип для людини, зокрема як основу для самооцінки і фундамент для моралі. Розум споріднює людину з Богом. «Святий закон вашого розуму», – каже Ісус іудеям, – і «внутрішній суд вашої совісті» – ось міра, «яка є мірою і для божества» [14, с. 83].

Гельдерлін також утверджує вищий розум, але інакше. Він приводить Емпедокла до розчарування в людському розумі, по суті – у здоровому глузді, міркою якого цей мудрець хотів виміряти природу, яка сама є втіленням безкінечного розуму!

...Свята природо!
 Немовби ніжна діва ти тікаєш
 Від розуму насильства. Я себе,
 Тебе принизивши, господарем назвав
 У дикій зверхності! А в чистоті
 І вічно свіжих сил твоїх припливах
 Саму лише побачив простоту.
 Але ж вони мене наснажували щастям
 І радістю живили! [...]
 Я осягав, розсудком розітнув
 Природи плоть, і ось настала мить,
 Коли її священне згасло сяйво.

І лише переконавшись у приматі вищого і вічного розуму (природи), Емпедокл знов відчуває себе внутрішньо вільним і приймає рішення вмерти. Цим самим він карає себе за помилку,

бо самовпевнено увірував (як і Фауст у 1-й сцені Гетевого твору) у тотожність свого власного, людського, розуму з вищим, природним; а також визнає неможливість для нього особисто гармонійно поєднати в одному життєвому потоці розум вищий і розум буденний.

У Гегеля Ісус також приймає рішення про смерть на основі вільного волевиявлення, підкоряючись вищому розуму і вищій моралі (любові до людей): «Я готовий пожертвувати життям, як жертвує нею вірний пастир, рятуючи стадо своє. Ви можете вбити мене, але, зробивши це, не ви позбавите мене життя, але я сам добровільно жертвую нею»; адже у «добровільному підкоренні» «внутрішньому закону», який є «вічним», «полягає відчуття безсмертя» [14, с. 60].

Як можна переконатися, тема безсмертя розкривається обома мислителями в душі Канта. Це безсмертя вищої істини, яка врешті-решт опановує розум людей на землі і через це стає безсмертям культури. Покоління за поколінням, змінюючи свою плотську оболонку, але спонукувані одним спільним духом, виконуватимуть одну спільну роботу творення культури. «Подібно тому, як пшеничне зерно, кинуте в землю, мусить вмерти для того, щоб з нього виріс колос, – каже Ісус, – так і я не чекаю того, що побачу плоди мого навчання за життя, так і мій дух не завершить у цій тілесній оболонці свого земного покликання...» [14, с. 82]. Земний зміст своєї утопії, земне призначення вищої мудрості Гегель підсумовує такими словами: «І лише тоді зможете ви сказати, що (промисел божий) звершився, коли на всій земній кулі встановиться і здобуде загальне визнання служіння не словам і іменам, а служіння розуму і чеснотам» [14, с. 86]. В цих словах звучить апофеоз радше не християнської віри, а просвітницького розуму.

Фактично про те саме – слова Емпедокла в його останньому монолозі. Він переконаний, що розум восторжествує в наступних поколіннях. Символом вічно юного, вільного і активного розуму в драмі виступає учень Емпедокла – Павсаній, який залишається з людьми, символізуючи майбутню гармонію високого і земного:

Покою чи дрімоті невідвладний
Священний дух життя. Даремна мрія –
Його скувати, чистого! Він бранцем
Ніколи, вічно радісний, не стане,
Повз тебе геть летить. Куди? Не має
Кінця польот крізь радощі світів.

4.

Приклади, що їх ми розглянули, зближує одне: це містерія як шлях до вдосконалення, де відторгнення, вигнання, смерть – це окремий випадок, але вічне відродження для всього людського роду, якому герой передає естафету разом із знанням шляху до вдосконалення.

Трагізм фіналу «Смерті Емпедокла» не пов'язаний з катастрофою для героя. Поет формує фінал не трагічний, а *містеріальний*. Адже в містерії час має повторитися на вищому витку спіралі. Після загибелі героя для всього земного має настати нове життя. Відбувається повна переоцінка всіх цінностей. Перехід на вищий виток спіралі робить сам факт смерті несуттєвим. Смерть знищується новим життям. Для драми Гельдерліна-еллініста суттєво, що це – земне життя. Відбувається оновлення земних цінностей для земного.

Емпедокл у творі Гельдерліна – це містеріальний герой. Його смерть залишає свій слід для тих, хто залишається жити. Насамперед, це його учень Павсаній – цілком земна людина, але й причетна до вищої мудрості вчителя. Його обов'язок віднині полягає у тому, щоб розкривати зв'язок земного і вищого життя. Торжествує ідея роду людського.

Ми бачимо, що Гельдерлін прагне поєднати ідейний вміст грецької трагедії і євангелія, грецьке язичництво з християнством. Смерть Емпедокла постає як вищий аргумент його вчення. Монологи, в яких він звертається до агрігентів, мають таке саме значення, що й Нагірна проповідь та інші повчання Ісуса. Але необхідно придивитися, чого навчає Емпедокл народ. Це релігія природи, чистий пантеїзм. У проповідях мудреця немає й мови про друге пришествя. В плані пантеїзму переосмислює Гельдерлін і такий важливий для євангельського Ісуса мотив перемоги над смертю.

Отже, вища істина, яка відкрилася Емпедоклу, полягає у тому, що людина мусить прагнути того, щоб відновити втрачену повноту «природного стану». Людина, відійшовши від природи, втратила наївність і простодушність безпосереднього перебування, постичність свідомості, чистоту думок, волю до життя. Замість цього вона відчула кінецьність свого земного шляху і як наслідок – страх смерті. Розум, відірвавшись від життєдайних сил природи, перетворився із всеохопного начала на раціонально діючий механізм,

яким хтось може маніпулювати на шкоду самій людині. Община перетворилася на юрбу; пастирі роду людського – на політиків, для яких їхнє високе положення – не важкий гуманний обов'язок, а соціальна перевага, якою вони можуть зловживати (архонт Критій, жрець Гермократ).

Ось чому *повернення* необхідне. Але йдеться не про відмову від «культури», а навпаки – про її збагачення за рахунок повернення до природи як втіленої фізичної повноти і безкінечної духовності. Це типово романтична ідея – таке собі «повернення вперед».

Гельдерлін розуміє майбутнє не в християнському, а в суто пантеїстичному сенсі (нехай сама пантеїстична думка ніколи не порушувала це питання в такому вигляді): людина мусить бути щаслива тут, на землі. Але щаслива не тими інтересами, які ми називаємо «приземленими», а тими земними, що містять у собі потужну «потенцію», яка, за словами Шеллінга, реалізує сама себе у вигляді свідомості і всіх форм її руху. Таким чином, перед нами *пантеїстична утопія*.

Ідея «повернення в майбутнє» прочитується в словах Емпедокла про повернення «віку Сатурна». Тут Гельдерлін веде діалог з Шиллером, Новалісом і Гемстергейсом. Думка Шиллера про втрачене світле і гармонійне минуле мала ностальгічний характер унаслідок того, що повернення до споконвічної повноти існування фактично уже неможливе. Воно здійсненне хіба що в ідеальній царині мистецтва. Такий зміст програмного твору Шиллера «Боги Греції» («Де ж ти дівся, світе мій прекрасний, / Любої природи цвіт і плід? / Тільки в пісні відблиск твій незгасний, / Тільки в казці твій чудовий слід» *). Емпедокл виражає романтичну мрію про можливість реального повернення «світу прекрасного», а з ним і про повернення самої поезії у всій її духовній повноті, значущості і красі:

Настане вік Сатурна, – покоління
 Прийде людей нових, щасливих, мужніх.
 Тоді згадайте про минуле; предків
 Легенди вас своїм зігріють духом!
 Нехай тоді на всенародне свято,
 Наче під владою весняного проміння,
 Із царства снів до вас прийдуть герої!
 І, золотавим сумом оповиті,
 Поринете ви, радісні, у спогад.

* Переклад Миколи Лукаша.

Такий настрої ближче до Новаліса, який, наслідуючи Гемстергейса, вважав, що коли-небудь настане «тисячолітнє царство», де поезія поєднає індивіда, державу і Всесвіт. Ідеальна держава, на думку Новаліса, це постична держава. Людина майбутнього для Новаліса – це філософ і громадянин, який говорить мовою поезії.

Таким чином, для Гельдерліна «повернення у майбутнє» – це не просто пантеїстична, а *естетико-пантеїстична утопія*, що також є типовим для способу мислення романтиків.

Зауважимо принагідно, що ідея «повернення в майбутнє» була для поета переконанням, життєвим кредо. В іншому місці він у таких словах виражав віру в оновлення людства: «Ми живемо в такий час, коли все прагне кращого майбутнього»; «Я люблю людство майбутніх століть. Бо в тому й полягають мої заповітні мрії, моя віра, з якої я черпаю силу і бадьорість, що наші онуки будуть кращі від нас, що свобода коли-небудь обов'язково настане, що зігріта священним полум'ям свободи добродійність дасть кращі сходи, ніж у крижаному кліматі деспотизму» [16, с. 455–456].

Гельдерлін доповнює свою утопію також і за рахунок вираженого в процитованому листі соціального мотиву. Емпедокл говорить агрігентцям, що лише близька природі людина перестає бути рабом, і тоді між людьми встановлюється справжня рівність:

...Рукостисканням
 Союз скріпите і поділіть добро,
 А потім, любі, – славу і діяння,
 Як вірні Діоскури. Рівність хай
 Між вами стане [...].
 [...] Довірите смертний
 З любов'ю душу всім, лише коли
 Не душить груди гніт важкого рабства.

Такий поворот думки близький Гегелю, який вважав у «Житті Ісуса», що людину робить рабом насамперед догматичне мислення, наслідування авторитарного закону: «Ви – раби, бо вибрали ярмо закону ззовні, який не здатний пробудити в вас повагу до самих себе і тим самим звільнити вас від служіння пристрастям» [14, с. 60]. І навпаки, людина вільна лише тоді, коли вона вільно наслідує вищий моральний принцип, що закладений природою в її душі: «Людині [...] дано закон в її розумі [...], котрий вимагає вільного наслідування, а не вимушеного під страхом рабської покори» [14, с. 74].

Ця думка також відповідає ідеям романтиків, зокрема раннього Ф. Шлегеля, який вважав, що витoki краси у стародавніх греків лежать не лише в їхній близькості до природи (як повноті фізичного і духовного існування), а й у громадянських свободах. Це переконання фактично віддзеркалювало вінкельманівське розуміння грецького мистецтва, яке черпає свою красу і значущість у громадянському житті і в життєдайних силах природи. Гельдерлін, очевидно, незалежно від Ф. Шлегеля підхопив і в низці своїх творів розвинув цю думку Вінкельмана. Таким чином, «Смерть Емпедокла» – це ще й *естетико-пантеїстично-соціальна утопія*.

Гельдерлін розкриває ще один аспект повернення до природи. Це складний комплекс роздумів про смерть і релігію. Людина, відірвавшись від природи, відчула страх смерті. Це кинуло холодну тінь на все її земне життя. І навпаки, в «золотий вік» минулого, за словами Шиллера, «...в смертний час ніхто не знав жахання, / Бо кістяк за горло не стискав; / Зцілувавши з уст життя дихання, / Геній тихо світлич опускав» *.

Пригасити страх смерті належало релігії. Однак романтики, ці пантеїстично налаштовані містики, не приймали в релігії саме ідею дискредитації земного життя. Ф. Шлейермахер (слідом за Шефтсбері і Ж.-Ж. Руссо) прагнув сумістити релігійну віру і цінність земного існування людини. Зрозуміло, якою важливою вважав Гельдерлін проблему, як звільнити людину від страху смерті й повернути їй сенс справжньої релігії, який, на його думку, полягав не у запереченні земних цінностей, а навпаки – в їхньому утвердженні. І в цьому також мала утверджувати себе ідея «роду людського». Поет бачив розв'язання проблеми приблизно в тій самій площині, що й Шлейермахер. Лише відчувши свій кривий зв'язок із природою як вічною і продуктивною силою, людина спокійно довірять їй у належний час своє єство. Смерть буде актом вільної волі (Кант), а не сліпої необхідності. Новаліс писав на цю саму тему: «Смерть – це чисто філософський акт». Емпедокл вигукує:

Лише одного прагнуть звір швидкий
І квітка, що росте: собою бути.
За межі галузі своєї не дано
Їм вийти. Інших намірів не мають
Вони на світі. Зрештою й вони,
Що провели в тремтінні все життя,

* Переклад Миколи Лукаша.

Його покинуть мусять. Знов в природу,
Як у купіль, по смерті потрапляють,
Щоб до життя нового відродитись.
Лише людина має вибір свій.
Блаженство їй дано – життя нового
Воліти вільно, в смерті очисній
Шукати знов себе, як Ахіллес у Стіксі.

Емпедокл якраз і демонструє повне звільнення від страху смерті. Він хоче возз'єднатися з природою, кинувшись у кратер Етни. Це мало переконати агрігентців у справжності його вчення. Якщо продовжити наші паралелі з евангеліями, то тут ми бачимо відмінність від канонічних християнських уявлень. Так, евангельський Ісус також добровільно прийняв смерть. Але Він переконав усіх, що смерть і страх смерті можна подолати не самим фактом добровільної смерті, а фактом воскресіння. Та Гельдерлін розуміє факт воскресіння пантеїстично – як нове відродження через природу. Очевидно, в плані створеної Гете, Шлейєрмахером, Новалісом і Гельдерліном утопії, факт добровільної смерті без страху смерті мав би бути для звичайної людини більш переконливим, аніж прецедент воскресіння.

Проте саме тут ми повинні повернутися до питання, чому драматург так і не завершив свій твір. Чи не стали на заваді певні нерозв'язні протиріччя, навіть певна криза у світогляді?

На перший погляд здається, що вчення Емпедокла витримало своє головне випробування – а саме через вчинок героя, що добровільно і вільно розлучився з життям. Але чи можна вважати вчення Емпедокла загальнозначущим? Адже філософ звільнився від страху смерті в такий спосіб, який навряд чи хтось хотів би чи навіть зміг повторити. Як романтик, Гельдерлін ще раз утвердив пафос індивідуального дерзання, показав безмежні можливості людського духу, віру в вічність роду людського. Ми прочитаємо тут і відгомін штюрмерських ідей самоцінності індивіда, його внутрішньої духовної незалежності, ідей, що живилися ідеями Лейбніцевої «монадології» (про споконвічну спорідненість між духом і природою).

Разом з тим драматург, очевидно, відчував, що спосіб розв'язання проблеми – фактично самогубство – суперечить не лише християнському вченню, а й високому пафосу любові до людини, яким пройнята вся його лірика, проза, драматургія. У варіантах своєї

трагедії він, напевно, хотів «пом'якшити» цей сумнівний сюжетний хід (повністю відкинути його він не міг, бо така легенда про загибель реального Емпедокла). Очевидно, поет хотів посилити момент вимушеного самогубства головного героя і тим самим, можливо, наблизитися до колізії евангелій: адже героїчна вільна воля Ісуса виявляється у тому, що він добровільно йде на смерть, але при цьому не чинить ніякого самогубства! Та узгодити античний пантеїзм з духом християнської містерії виявилось доволі складною справою. Добровільна самопожертва в ім'я порятунку людства, що ми знаходимо в евангеліях, зводила нанівець витончену й водночас громіздку діалектику героїчного самогубства, поданого у творі Гельдерліна як «натхнення останньої миті», паралельне «найвищій миті життя» у трагедії Гете:

...Рветься радісно
 З грудей моїх вогонь – то за страшним
 Палає туга. На порозі смерті
 Життя мені своє послала сяйво?
 І ти, природо, спраглому даєш
 Свій келих тайн жахливих – щоб твій бард
 Пізнав натхнення в мить свою останню?
 Тепер щасливий я, і більш бажань не маю...

Фінал трагедії і розгубленість автора показують, що мислення Гельдерліна мало принципово раціоналістичний характер. Безумовно, драма – жанр суто раціоналістичний. Уся суть трагедії у раціоналістичного «мрійника про природу» Гельдерліна ґрунтувалася на зовсім інших принципах, ніж, скажімо, у «поета природи» Шекспіра. В англійського драматурга це був катарсис як переживання високої цінності людської особистості, а смерть була ціною, яку людина платила, щоб не поступитися своїми вищими цінностями. В драмі Гельдерліна смерть виглядає як логічний аргумент, раціональний вчинок. Очевидно, Гельдерлін належав саме до «сентиментальних» поетів, згідно з класифікацією Шиллера, про яких поет писав, що «їхній потяг до природи нагадує тугу хворого за здоров'ям» [98, с. 333].

«ПОТОК В ОКОВАХ»
ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА:
СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО
МИФОЛОГИЗМА

F. Hölderlin. Der gefesselte Strom

Was schläfst und träumst du, Jungling,
gehüllt in dich
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger,
Und achtest nicht des Ursprungs, du, des
Ozeans Sohn, des Titanenfreundes!

Die Liebesboten, welche der Vater schickt,
Kennst du die lebenatmenden Lüfte nicht?
Und trifft das Wort dich nicht, das hell von
Oben der wachende Gott dir sendet?

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust,
es quillt,
Wie, da er noch im Schosse der Felsen spielt,
Ihm auf, und nur gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,

Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun,
Und nimmt und bricht und wirft die
zerbrochenen
Im Zorne, spielend, da und dort zum
Schallenden Ufer, und an der Stimme

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft
Den Herold fern und schauernd regt im
Busen der Erde sich Freude wieder.

Der Frühling kommt; es dämmert das
neue Grün;
Er aber wandelt hin zu Unsterblichen;
Denn nirgend darf er bleiben, als wo
Ihn in die Arme der Fater aufnimmt.

Ф. Гёльдерлин. Поток в оковах

Ты спишь, ты дремлешь, скованный
юноша.
Ты молча ждёшь у холодного берега,
Внеми, рождённый Океаном,
Зову Отца и друзей-титанов!

Посланец моря, ветр жизнедышащий
Спешит к тебе, – но вести не внемлешь ты.
Тебя недремлющие боги
Властно зовут, – ты не слышишь зова.

Но громче, громче сердце стучит в груди.
Он вспомнил день, когда он из
каменных
Родился недр; он вспомнил, властный,
Силу свою; он гудит и стонет,

Медлитель, он оковы свои дробит,
Он крутит камни, бьёт и кидает их
О звучный брег; и вот уж дали
Слышит его гневно-шумный
голос.

И пробудились горы, внемая ему,
Шумят леса; ущелья глубокие
Волнуются, и дух творящий
В лоне земли пробудился снова.

Весна приходит; вновь зеленеет мир.
А он спешит, спешит к небожи-
телям,
И Океан-родитель примет
Бурные воды в свои объятья.

1.

Проблема использования античного мифопоэтического материала в творчестве романтиков и по сей день остаётся интересной и важной в плане методологии. Хотя опыт модернизма уже засвидетельствовал, насколько разным может быть его обращение к античности при сохранении всех характерных черт модернистского мирочувствования, – всё же в отношении «смежных», близко расположенных друг к другу эпох, каковыми являются «классицизм» в XVIII в. и «романтизм» на рубеже XVIII–XIX вв., могут возникать определённые трудности. По верной оценке исследователя немецкого романтизма Н. Я. Берковского, Ф. Гёльдерлин в отношении к античности «среди мировых поэтов [...] вероятно, был самым убеждённым и стойким энтузиастом её» [4, с. 280]. И тем не менее, перед нами романтизм! В этом смысле он занимает своё законное место среди таких романтиков, разрабатывавших античную тематику, как А. Шенье, П.-Б. Шелли, Дж. Китс и другие.

Своё стихотворение «Поток в оковах» великий немецкий поэт Ф. Гёльдерлин (1770–1843) написал в начале 1800-х годов. Тема – изображение величественного горного ландшафта, в центре которого – бурный поток, пробивающий себе путь в тесном ущелье. Мы наблюдаем игру всепокрушающей природной стихии, которая умиряется лишь в конце своего пути, вливаясь в широкий океан.

Это стихотворение наполняет нашу душу переживанием *возвышенного*, которое И. Кант определял как чувство превосходства физического и морального явления по отношению к ограниченным возможностям человеческих сил. Однако это чувство, согласно философу, не угнетает, не принижает нашего достоинства, а наоборот, располагает душу к восприятию идеи безграничности мира. Способность к переживанию возвышенных чувств сообщает душе индивидуальность и значительность в наших собственных глазах. Переживание не просто красоты, а именно возвышенной красоты является самым значительным и незабываемым для человека.

Кант выводил свои основные эстетические понятия «прекрасного» и «возвышенного», в основном, из мира природы. Позже Гегель в «Эстетике» сблизит возвышенное с *героическим*. На наш взгляд, Гёльдерлин определённо подходит именно к этой дефиниции

возвышенного. Перед нами стихотворение, соединяющее в себе созерцательность *элегии* с героическим пафосом *оды*.

Общеизвестным фактом является то, что Гёльдерлин усиленно изучал Канта, как и то, что культ Канта царил в «комнате философов» – Гёльдерлина, Шеллинга и Гегеля в бытность всех троих учащимися Тюбингенской закрытой семинарии [129, т. 3, с. 353]. Атмосферу их научных занятий характеризовали ещё три культа: греков, природы и искусства. Кажется, все три воплощала в себе ещё в 1770–1780-е годы поэзия Ф. Г. Клопштока, который приучил поэтический слух немцев не только к гекзаметру – размеру его основного произведения «Мессиада», но и, благодаря свободному стиху «Од», к ритмически прихотливым размерам греческой лирики ранней классики. И гомеровский гекзаметр, и разноstopные греческие размеры являлись основными у зрелого Гёльдерлина (анализируемое нами стихотворение написано в подражание т. н. «алкеевой строфе»). Мы полагаем, что поэзия Клопштока оказала своё воздействие на разработку двух отмеченных нами главных эстетических понятий Канта, что позволило Гёльдерлину со временем трансформировать бытовавшие тогда жанры «элегии» и «оды» в собственном направлении.

Восторженно-лирический ландшафт, трактуемый как символическое самоутверждение героических чувств, был довольно распространён в романтической поэзии. Можно указать в этой связи на стихотворения А. С. Пушкина «Кавказ» и «Обвал» (оба 1829 г.), совпадающие по динамике сюжетного развития со стихотворением Гёльдерлина.

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины [...]
Отседа я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье [...]

* * *

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут сквозь волнистой мглы
Вершины гор [...]

И у Гёльдерлина, и у Пушкина выбрана одинаково высокая точка обозрения, изображается одинаково бурное течение горной реки сквозь непомерные препятствия; попутно взгляд поэта

охватывает всё более широкое пространство, включающее разнообразную жизнь природы и людей. И Пушкин (в «Кавказе»), и Гёльдерлин выводит лирическое «Я». Правда, лишь у Гёльдерлина даётся умиротворяющий конец, когда река вливается в открытое море. Стихи Пушкина можно даже рассматривать как поэтическую реплику на немецкие.

Однако разница между русским и немецким стихотворениями значительна. Различна сама концепция ландшафта. У Пушкина даются пейзажи, которые находятся всё же в пределах возможностей человеческого глаза. Среди стихотворений Гёльдерлина ближайшей аналогией пушкинским может служить «Возвращение», где взгляд поэта плавно скользит от альпийских вершин к деревушке у подножья гор, а также «Гейдельберг», в котором поэт описывает открывающийся перед ним вид сначала по одну сторону от моста через реку, на котором он стоит, а затем – по другую. Но если взять в целом, то у Гёльдерлина пейзаж условен – в том смысле, что описывается не «картина в раме» (как у Пушкина) либо чередование картин по мере движения взгляда, а *метаморфоза*, охватывающая не просто ландшафт, а всю природу как таковую. Перед нами не просто созерцаемое пространство, а видение, развёртывающееся по логике *становления*. Поэт часто избирает для начала своего «видения» какую-то статичную «точку отсутствия», которая затем получает некий внутренний толчок, вызывающий общее динамичное движение, которое затем «переламинается». Наступление этого нового момента, эту поэтическую «перипетию» Гёльдерлин любит обозначать словами «но», «однако» (*doch, aber, schon*):

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust...
(Но громче, громче сердце стучит в груди...)

Таким образом, различен и сам характер *возвышенного* у обоих поэтов. У Пушкина это созерцательное переживание непомерной мощи внешней природы; у Гёльдерлина – переживание мощного внутреннего импульса. Необходимо объяснить это своеобразие авторского взгляда с точки зрения *воображения* и *содержания*.

2.

Сила воображения Гёльдерлина проявляется вовсе не в восприятии реального природного ландшафта; в этом отношении показателен его лирический роман «Гиперион», где картины Греции, как уже отмечено, совсем не соответствуют географиче-

ческой реальности и отражают в целом пейзаж родной поэту Германии [129, т. 3, с. 371]. И высокая точка обзора в его стихотворениях совсем не сопоставима с известной любовью Гёте к панорамному обозрению местности [83, с. 74 сл.]. Хотя воображение Гёте и склонно к «дорисовыванию», поэт всё же старается правдиво передавать увиденное с высоты. То же мы можем отметить и в обоих стихотворениях Пушкина. Ещё меньше сходства со стихотворением Байрона «Лох-на-Гар», в котором английский поэт домысливает картину средневекового замка и соединяет воспринятое наяву с увиденным в воображении, которое переносит его в далекое прошлое. Так же мало тут общего и со стихотворением «Озеро» Ламартина, где пейзаж озера постепенно замещается и вытесняется другой, психологически тревожной картиной интимных воспоминаний поэта.

У Гёльдерлина мы обнаруживаем удивительный *монизм* созерцания. Пластический и психологический план не дополняют и тем более не вытесняют друг друга, как у названных выше поэтов, а существуют в единстве. Их и можно представить себе только в этом едином и полном существовании. А это возможно только при одном условии – если сам поэт является *источником* своего созерцания. То есть, если это *мысленное* созерцание.

Тут уместно вспомнить о той революции, которую Кант произвёл в области объяснения чувственности, интерпретировав пространство и время как формы индивидуального созерцания; а также о Фихте, который предельно развил этот элемент кантовской философии, объявив наши представления о пространстве и времени внешнего мира полным продуктом самого нашего сознания. В том же духе автономизировал Фихте и причинно-следственные связи, и модальность, и отношения. Нельзя сказать, что такие представления зародились на голом месте. Они были активно апробированы не только в предшествующей философии (например, Локк и Юм придавали определённое значение ассоциации идей как самостоятельному виду логики), но прежде всего в художественной литературе (Л. Стерн, Вольтер и др.). Наиболее эффективной точкой зрения Фихте оказалась для поэзии, где реалии внешнего мира оказывались как бы строительным материалом для воссоздания внутреннего мира поэта. И этот мир в отношении логики своего становления оказывался зависимым лишь от побудительной воли поэта, то есть целиком автономным. В самом начале

стихотворения Гёльдерлина вовсе не реальный поток изображён в состоянии покоя; такую точку поэт никак не мог бы узреть в реальности:

Was schläfst und träumst du, Jungling, gehüllt in dich...
(Ты спишь, ты дремлешь, скованный юноша...)

Это исходная точка *в самом внутреннем созерцании* поэта, которое и приводит в действие весь механизм становления. Поэт *домысливает* сначала состояние полного покоя горной реки, чтобы от него перейти к движению. Поток вдруг «слышит» зов Отца, и вслед за этим его движение буквально нарастает у нас на глазах:

...und nur gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,
Der Zauderer...
(...он вспомнил, властный,
Силу свою; ещё миг – и спешит он,
Медлитель...)

Далее внутреннее созерцание поэта приводит в движение весь окрестный пейзаж:

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder...
(И пробудились горы, внемя ему,
Шумят леса...)

И вот уже вся природа охвачена всеобщим обновлением. На наших глазах

Der Frühling kommt; es dämmert das neue Grün...
(Весна приходит; вновь зеленеет мир...)

Нарастающее движение стремительно ведёт к динамичной кульминации. И вот уже вся природа не может сдержать конвульсий бурной радости (Und schaudernd regt im / Busen der Erde sich Freude wieder. – И дух ликующий / В лоне земли пробудился снова), видя, как отец принимает в свои объятия сына:

...nirgend darf er bleiben, als wo
Ihn in die Arme der Fater aufnimmt.
(И Океан-родитель примет
Бурные воды в свои объятия.)

На небольшом пространстве перед нами прошёл полный этап становления – от зарождения движения через бурную кульминацию к превращению в новое качество. Ведь объятия Отца – это объятия

Океана, в котором Поток растворится без остатка! Но именно этому и радуется вся Природа. Мир восстановил своё единство. Вновь обретена мировая гармония.

Это стихотворение лишено, как мы указали, дополнительных элементов рефлексии, авторского субъективизма, привнесённого в него со стороны психологизма. Оно чрезвычайно философично, но не в аллегорическом плане, а в плане реального развёртывания цепочки: тезис (неподвижность), противостоящий ему антитезис (движение) и снятие – переход в новое качество. Психологический план носит совсем не переносный, не отвлечённый, а вполне конкретный характер: это эмоционально нарастающее *рецептивное* сопереживание процессу становления. Теперь можно сказать, что и содержание этого стихотворения – это эмоционально захватывающий процесс становления, как бы выраженный через картину всего горного ландшафта. В этом проявляется *музыкальность* произведения, где избранная тема отвечает раскрытию главного – динамичного эмоционального нарастания и его гармонического разрешения в каденции. Такое понимание ставит стихотворение Гёльдерлина за пределы привычной жанровой классификации. Это не лирическая поэзия, ибо лиризм полностью растворился в авторе как источнике и условии созерцания. Это и не лиро-эпическая, сюжетная лирика. Гёльдерлин как никто из романтиков не предрасположен к изображению событий в традиционном (обыденном) смысле слова; баллада, скажем, не могла бы быть его жанром. Любое событие в его поэзии – это само созерцание. У него нет картин природы как таковых, а есть свободные переходы в области пространства и времени, субъект-объектных отношений. Наконец, это и не философская лирика, так как она выражает не философскую мысль, а, подобно музыке, закономерность становления, адекватное описание которой наиболее *удобно* дать лишь с применением терминов философии.

В таком образно-эмоциональном строе стихотворения мы усматриваем действительно его *музыкальность*. Ведь композитор, стремясь выразить свой музыкальный темперамент, подбирает соответствующую тематику, которая, не ограничивая восприятие слушателя, выступает как бы некоей смысловой *схемой* развёртывания звуковой мысли. Ближайшей музыкальной аналогией этому способу поэтического видения может являться музыка Г. Малера, хотя бы его Первая симфония, где в аналогичной последовательности

развёртывается картина спящей и постепенно пробуждающейся альпийской природы. Идея фихтеанского саморазвития и самообоснованного становления как логически автономного, очевидно, наиболее подходит к эстетике музыки и лирической поэзии.

В лирике Гёльдерлина схема такого внутреннего созерцания, активно творящего поэтические визии, повторяется. При том, что она захватывает нас всё новыми и новыми образами и сочетаниями, она остаётся по существу неизменной в отношении логики смыслового и эмоционального монизма, без привнесения переносного смысла.

3.

Теперь выясним, в чём заключаются особенности содержательности выявленного нами видения природы. Перед нами *мифологический* пейзаж, все части которого предстают как одушевлённые и выступают под соответствующими именами. Так, «географическое» имя самого Потока фигурирует только в названии, где нейтрализуется «одушевлённым» определением «скованный» – «der gefesselte Strom». В самом же стихотворении Поток предстаёт со всеми признаками живого существа. Это «Юноша» (Jungling), «Могучий» (der Gewaltige), «Терпеливец» (Geduldiger), «Медлитель» (Der Zauderer), «Сын Океана» (des Ozeans Sohn), «Сын Бога» (Göttersohn). Океан, пробуждающий Поток своим кличем, предстаёт как «Отец» (der Vater), «Бдящий Бог» (der wachende Gott), «Друг титанов» (Titanenfreund). Сам же сонм богов назван «Бессмертными» (die Unsterblichen).

В ряде случаев поэт даёт прямые названия из области явлений природы (am kalten Ufer – на холодном берегу, der Frühling kommt – наступает весна, das neue Grün – свежая зелень); но, как правило, их прямой смысл переводится в переносный, метафорический, «одушевлённый»: die lebenatmenden Lüfte (жизнедышащие ветерки), im Schosse der Felsen (в каменном лоне), er spottet der Fesseln (он глумится над оковами), zum schallenden Ufer (к гремящему берегу), die Berge erwachen (пробуждаются горы), im Busen der Erde (в груди у Земли), es regen sich die Wälder (волнуются леса), es hört die Kluft (ущелье внимает).

Всё стихотворение написано в форме греческого поэтического монолога-обращения, где отдельные элементы слегка изменены, но всё же угадываются: 1) обращение и приветствие с названием имени

и славной родословной; 2) просьба либо призыв; 3) описание деяния; 4) заключение [84, с. 36].

Казалось бы, Гёльдерлин воспроизводит поэтический стиль греческой лирики. Однако сходства тут, пожалуй, не больше, чем с «греческими» пейзажами в «Гиперионе». За исключением «жизнедышащих» ветерков, перед нами совсем не античные метафоры; их источником может быть скорее *барочная* поэзия, настолько высока их энергия движения и беспокойства. Кроме того, имеют место весьма чуждые античности, но близкие библейному стилю ритмические приёмы расчленения (или, может быть, ускорения) действия с помощью союза «и» (und). Четыре раза им открывается новая строка, причём во 2-й строфе два раза подряд; а в 4-й строфе это слово звучит целых пять раз: «...Er spottet der Fesseln nun, / Und nimmt und bricht und wirft die Zerbrochenen / Im Zorne, spielend, da und dort zum / Schallenden Ufer, und an der Stimme / Des Göttersohns erwachen die Berge rings». При этом надо также учесть, что всё пробуждение Потока выражается в стихотворении *всего одним* предложением, которое, используя прямотаки изнурительные анжабеманты, охватывает целых три строфы, и строится целиком на сочинительных связях с употреблённым семь раз союзом «и»! Не здесь ли, уже в лоне раннего романтизма, зарождается эстетика вагнеровской «бесконечной мелодии», которая в своей поистине *не античной* экспрессии исчерпывает дыхание до последней капли?

Усилению экспрессии служат и другие повторы, невообразимые в античной лирике. Например, повторение «schon»: «*Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust...*» («*Но звучит, но звучит у него в груди...*»); повторение «nun»: «*Und nur gedenkt er seiner / Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er, / Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun...*» («*И вдруг вспоминает он о своей силе, Могучий, и вот, и вот спешит он, Медлитель, и вот глумится над узами...*»). И в этом же предложении мы видим, словно в нарушение всех античных правил, нагнетание индивидуальных «концептов» («Могучий», «Медлитель»), перемежающихся с логически не обязательным двойным повтором местоимения «он» (er).

Наконец, обратим внимание и на то, что общее динамическое напряжение события вовлекает по принципу *контраста* в свою сферу и переподчиняет себе концепты спокойствия и радости: «*Was schläfst und träumst du, [...] des Ozeans Sohn, des Titanenfreundes?*» (Что спишь и гредишь ты, сын Оксана, друга титанов?);

«...schaudernd regt im / Busen der Erde sich Freude wieder» (содрогнувшись [от ужаса], радость снова забила в груди земли).

Если определять характер героического пафоса в этом стихотворении, то скорее – это пафос восторженности, весьма близкий к сентиментальности. Перед нами *восторженно-сентиментальная героика*, что подчёркивается и самой «семейной» топикой: радостное воссоединение Отца и Сына. Здесь нет ни капли дорической сдержанности и простоты, но можно заметить даже некоторую экзальтированность чувств.

Героика, как известно, граничит с трагическим. Здесь же результат борьбы, можно сказать, предопределён с самого начала. И борется герой не с фатальными силами, а с неким инертным состоянием, которое выражает его собственный сон. Он легко рвёт «каменные узы» ущелья, но это, скорее, не пафос героического преодоления, а пафос бурного движения, на которое радостно откликается вся природа. Конец – это соединение с Океаном, который тут, – кстати, очень по-античному – воплощает космическую гармонию. Последняя строчка – общий аккорд торжества, апофеоз Всеобщего Примирения. Но именно таков, на наш взгляд, пафос Барокко, когда трагизм снимается воссоединением с Единым и Целым. В церковной музыке И. С. Баха, как правило, чередуются и даже переплетаются мотивы трагического напряжения, радостного ликования и лирической растроганности. Всё это мы можем обнаружить и у немецкого поэта. Этот восторженный героизм, это сентиментальное жизнеупоение у Гёльдерлина могут иметь своим источником и поэтику штюрмерских «гимнов», и поэзию И. Г. Клопштока [86, с. 26–28], через которого можно проследить путь даже до сентиментально-ораторского пафоса Ж.-Ж. Руссо. Таким образом, «классицизм» немецкого поэта носит очень необычный, абсолютно не античный характер! Рассмотрим концепцию мифологии у Гёльдерлина детальней.

Поток назван целым рядом имён, которые, конечно, отражают его природу (*der Gewaltige, Geduldiger, der Zauderer* – Могучий, Терпеливец, Медлитель), но и указывают на определённую заданность образа, его изначальную соотносённость с некоторыми вековыми началами (*Jungling, Der Göttersohn, des Ozeans Sohn* – Юноша, Сын богов, Сын Океана). То же относится к именам других богов (*der Vater, der wachende Gott, Titanenfreund, die Unsterblichen* – Отец, Спящий бог, Друг титанов, Бессмертные).

Имена появляются не как непосредственная реакция человека, созерцающего важное явление природы – горную реку, и не отражают личные впечатления наблюдателя. Наоборот, они извне концептуализируют явление, то есть интегрируют его в систему уже заранее намеченных абстрактных отношений, отвлечённых, идеальных связей.

Голос Отца-Океана пробуждает в Юноше-Потоке его внутреннюю природу. Его природа дремлет уже в нём, её надо только пробудить, актуализировать как потенцию, перевести возможность в необходимость. Юноша подчиняется не столько внешнему зову, сколько закону своей внутренней природы. Тут воплощена мечта романтиков о духовной полноте бытия, когда, по словам Гегеля, человек не подчиняется закону бытия как чему-то внешнему, а сам своими действиями выражает закон. Этот закон имеет всеобщий характер, следовательно, созвучен всему в природе. Вот почему во всей природе наступает весна. Это закон внутреннего движения как условия существования личности, постоянного деятельного начала (Фихте, Фауст у Гёте). Одушевление природы показывает, что этот закон носит всеобщий характер и распространяется на человека. В этом человек и природа едины. Перед нами не просто присущая веймарской классике гуманизация природы, то есть внесение в неё законов сознания, человеческой жизни, а романтическая *универсализация* природы и человеческого общества в духе «философии тождества» Шеллинга.

4.

В завершение анализа сравним «Поток в оковах» со стихотворением-«близнецом» – «Ганимедом». Название дано поэтом скорее как намётка предельно широкого программного смысла, словно в музыкальном произведении. Образ Ганимеда прочитывается тут ещё менее конкретно, нежели, скажем, в одноимённом гениальном стихотворении Гёте. Ганимед – образ вдохновения. Непосредственное и простодушное сознание поэта пассивно дремлет, пока его не окликнет «веским глаголом» голос свыше. И тогда поэт преобразуется. В нём пробуждается творческая энергия, которую автор сравнивает со стремительной и неукротимой энергией горного потока. И она преобразует всё вокруг себя. Но мысль поэта уже не останавливается на созданном. Он, подобно мифическому Ганимеду, уже на небесах, его удел теперь – беседа с божествами (*Genien*).

описание внутреннего процесса творчества. Это автофиксация авторского внутреннего состояния, которое стимулируется самим собой. Для Гёльдерлина подобный процесс и его внутренние истоки – тайна; ведь, согласно Канту, *гений* сам не знает, как он творит свои идеи; он может лишь подчиниться этому не понятному для него импульсу. В этом заключаются простодушие, наивность и чистота помыслов поэта. Таков Ганимед – избранник богов. Настоящий поэт – это всегда Ганимед, безотчётно творящий и не стремящийся понимать до конца своей созидательной силы.

«Ганимед» и «Поток в оковах» свидетельствуют о том, как ничтожно мало «эллинизм» Гёльдерлина был связан с классицизмом [83, с. 287 сл.], несмотря на активное использование приёмов греческой версификации и греческой мифологии. Перед нами типично романтическая концепция творчества, опирающаяся на кантианскую теорию гениальности. Дальше, чем йенские романтики, отошёл Гёльдерлин и от принципов веймарской классики. В частности, Г. А. Корф в своём превосходном разборе поэзии Гёльдерлина обращает внимание на то, что мифологический мир поэта составляют в основном не олимпийские боги, соответствующие веймарской эстетике гуманизации, а более древние боги природы [129, т. 3, с. 366, 367]. Сам процесс становления также не сопоставим с греческой поэтикой и отражает уже романтическую эстетику. Наконец, энергия этого становления, само необычайное психологическое напряжение его тектонизма были возможны только после активно пережитого барочного опыта, столь характерного для немецкой поэзии, изобразительного и музыкального (И. С. Бах, Моцарт) искусства всего XVIII века.

ГЕНРІХ ФОН КЛЕЙСТ І КІНЕЦЬ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЧНОГО АВАНГАРДИЗМУ

Генріх фон Клейст (1777–1811) віддав данину утопічним пошукам веймарських класиків та ієнських романтиків. Подібно до них, він шукав у минулому зразки духовної повноти існування і внутрішньої цільності людини, справжні характери «на всі часи». Те, що він прагнув знайти такі риси насамперед у німецькому національному характері, незалежному від станової ієрархії і незмінному за всіх історичних обставин, ідейно зближувало його з романтиками гейдельберзького кола. Він звертався до доби германських племен часів Таціта («Битва Армінія»), до епохи Реформації («Міхаель Кольгас»), до доби бароко («Принц Фрідріх фон Гомбург», «Кетхен з Гейльбронна», «Розбитий дзбан»).

Разом з тим, його п'єси (насамперед «Пентесілея», «Амфітріон» та ін.) показують, як далеко він відійшов у своїх пошуках від веймарських ідеалів античності як «регулятивного принципа» для людини, а також від «гейдельбержців». Прагнучи відтворити цільний характер, щоб протиставити його дріб'язковості сучасної людини, Клейст заглиблюється в людську природу і відкриває *ірраціональні* глибини душі. Він пов'язує суть міфу, історичного переказу, казки з ірраціональним, несвідомим і в цьому сенсі угадує наперед устремління Р. Вагнера і Ф. Ніцше.

Царина ірраціонального, несвідомого цікавила веймарських класиків лише з однієї точки зору, а саме – її гармонійного «зняття», тобто переведення в площину *свідомого* (свідомої волі), де лише й містилася справжня сутність людського. Несвідоме ставало у них основою для нового, вищого духовного досвіду.

Ієнські романтики також по-своєму «гуманізували» несвідоме – розширювали його до безмежного внутрішнього досвіду свідомості. Але, на відміну від класиків, цей новий досвід не відкидав несвідоме геть, а підносив його на вищий рівень тим, що, як і безмежна природа, містично охоплював самі мислення, уяву, фантазію, найтонші порухи чуттєвого, словом – раціональне і ірраціональне... І все це мав у собі людський індивід, безмежне людське *Я*, яке вони представляли як найвищий апофеоз духовності.

Клейст художньо розробив інший образ людини, крізь який постійно просвічувався його скрушений агностицизм (на основі кантівської непізнаваної «речі-у-собі»). Несвідоме не можна було ні перевести в царину свідомого, ні наповнити свідомим; з ним не можна було встановити «магічний» (Новаліс) зв'язок. Людина у Клейста ставала трагічною або комічною іграшкою в руках не-свідомого, яке виявляло себе в реальності через некеровані афекти, неконтрольовані потяги, через хворобу, психоз і сомнамбулізм, темний ерос.

Бувши сучасником епохи, коли спільними силами поетів і філософів синтезувалася нова естетика, що розширювала уявлення про життя, мистецтво і красу, але розширювала на основі *свідомості* (Ґете, Шеллінг, Гегель), Клейст відчував себе як митець самотнім, а свій виклик оточенню – приреченим. Але він ішов за логікою свого мислення і ніколи його не зраджував, навіть тоді, коли обраний шлях привів його до смертельного кінця.

1. Клейст і вчення про афекти («Роберт Гіскар», «Пентесілея»)

З самого початку ми бачимо у Клейста настійливі спроби зруйнувати «великий наратив» веймарців; його авангардизм, здається, має навіть рішучіший характер, ніж у Новаліса, Тіка, Ф. Шеллінга *. Як і вони, Клейст бере за основу творчість Й. В. Ґете і робить її тим об'єктом, який прагне творчо перевершити. Він мріє «зірвати вінець першого поета з чола Ґете». Його виклик стосується також Шиллера, Лессінга, Вінкельмана. Але, як і у всіх ранніх романтиків, авангардистське фрондерство поєднується із серйозною філософською роботою над матеріалом.

У творче змагання з Ґете Клейст вступив із драмою «Роберт Гіскар» (1807 р.). Центральний персонаж твору – відомий норманський завойовник, що приводить армію під стіни Константинополя. Проте штурм відкладено. Гіскар стає жертвою важкої хвороби. В центрі фрагмента, що зберігся, ми бачимо героя у напруженому двобої з хворобою, яка є частиною його власного ества, хоча й повністю невідчуженою йому. Всю свою волю і мужність він мусять кинути на подолання цього несподіваного внутрішнього ворога. Хвороба зображається не як кара за злочини, як у Шекспіра в «Макбеті» або в «Річарді III»; вона постає як втілення сліпого

* Про романтичний авангард див. [82; 87].

і жорстокого, байдужого до моралі та нерозбірливого до історичних обставин фатума. Вона не дає Роберту здійснити славетний подвиг, розбиває його високі мрії. Ці обставини надають творові урочисто-похмурого звучання. Ми ніби чуємо реквієм по людині, коли вона ще жива і повна високих і сміливих задумів.

Клейст розкриває характер людини у змаганні з *фатальним* началом. Фатум гніздиться не в оточенні, не в зовнішніх силах, і виведений він не у грізному віщуванні оракула чи в образі ворога роду людського; ці фатальні сили перебувають у самій людині – в її такій складній та неоднозначній психічній і тілесній сутності, в її власній *природі*, як це показав Гете у фрагменті «Фауст» (1790) та у «містичних» баладах. Перед нами розгортається боротьба людини з самою собою. Але наскільки ускладнюється у Клейста цей однобій, порівняно з веймарцями!

У німецькій літературі аж до кінця XVIII ст. всебічно апробованим естетичним полем для психологічної проблематики залишалося вчення про афекти. Саме воно і стало об'єктом авангардистського випадку з боку Клейста. У своїх «італійських» драмах Гете прагнув розкрити шлях «гуманізації» згубних і небезпечних афектів («Іфігенія в Тавриді»). Та в його «Торквато Тассо» афекти у чистому вигляді були подані як вияв людської природи, що в конкретних умовах придворного життя ставала фатальною для героя. Знаменитий італійський поет зображений тут як мимовільна жертва своєї легко ранимої душі, палкого темпераменту та нестримної фантазії – всього того, що є природною суттю поетичного дару. Сердечне захоплення дамою вищого від нього соціального статусу спричинює життєвий крах героя і зрештою божевілля. В цій драмі Гете впритул підійшов до думки, що людина носить фатальне начало в собі; і не так просто герою «гуманізувати» власні афекти, а отже «нейтралізувати» фатум, не пожертвувавши при цьому своєю високою природною сутністю, яка саме спричинює ці афекти.

Взявши з «Торквато Тассо» мотив хвороби героя, Клейст зробив його у своєму «Гіскарі» ключовим. Принаймні, на таку думку наштотує той факт, що з усієї знищеної п'єси автор відновив по пам'яті саме цей епізод.

Доведений до граничної психологічної гостроти мотив хвороби як фатальної долі прозвучав у Клейста викликом усій системі веймарської класики – як зневіра у людині. Клейст вступив на шлях,

якого уникли веймарці і ієнці. Він показав, що *трагедійність* є основою самого існування людини. Гете, познайомившись із Клейстом, відчув чужий йому душевний настрій юного поета, і сказав, що ця людина «прекрасно задумана природою, але вражена невиліковною хворобою» [23, т. 10, с. 372].

Чи не найзухвалішим зразком романтичного авангардизму Клейста є його «Пентесілея» (1807 р.), де автор веде викличну естетичну суперечку з Вінкельманом, Гете, Шиллером, Вакенродером. За грецьким міфом, на допомогу до троянців прибули амазонки під проводом войовничої діви Пентесілеї, що вступають у бій з військом Ахілла. Але Пентесілея закохалася у свого ворога і прагне захопити його у полон, щоб потім віддатися йому. Це їй не вдається, бо Ахілл перемагає її. Між героями тривають палкі баталії, де любовна пристрасть виражається у бажанні завдати якомога більше поранень. Екзальтовано-чуттєве кохання розкривається у поєднанні з героїко-міфологічною темою.

У п'єсі ми знаходимо спробу «перелицювати» сучасне для Клейста джерело – «Орлеанську діву» Шиллера. У цій трагедії Іоанна вступає у двобій з англійським лицарем Ліонелом, але закохується в нього. Столітня війна у Франції перетворюється в драмі Клейста на таку саму безкінечну війну під стінами Трої; ірраціональне, психологічне несподіване почуття Іоанни до Ліонеля – на таке саме незрозуміле й несвідоме для самої Пентесілеї кохання до Ахілла. Ліонел досить стримано і навіть відчужено ставиться до почуття Іоанни; Ахілла теж лякає надто бурхливе почуття войовничої діви. Проте Шиллер «гуманізує» сліпий любовний афект тим, що його Іоанна сама знаходить сили протиставити йому власну волю самозречення.

Містичне кохання історичної героїні, перенесене на поля Троянської війни, мало у Клейста по-авангардному спатажний відтінок. Адже сила Іоанни була в її цноті; Пентесілея ж навпаки випромінює потужну еротичну енергію. Іоанна демонстративно носила чоловіче вбрання, Пентесілея ж не приховує своєї жіночої принакності. Сцена двобою Іоанни з Ліонелом у Шиллера відрізняється епічною стриманістю; і навпаки, у двобойі Ахілла і Пентесілеї ми відчуваємо, сказати б, садо-мазохістську забарвленість: «З усім своїм гуртом кидається вона (Пентесілея. – *Б. Ш.*) на нього, хапає його за тіло, ніби собака у зграї з іншими собаками. Одна з них вчепилася йому в груди, друга кидається на спину і валить

його [...] А він, заливаючись своєю червоною кров'ю, пестить її ніжну щоку і говорить: "Пентесілея, моя наречена! Що ти робишь? Хіба ж це свято троянд, яке ти мені обіцяла?"» [128, с. 286].

Драма Шиллера на той час зажила популярності і була «на слуху» у німецьких театралів. Міжтекстуальні паралелі не могли бути випадковими. Правда, Шиллер написав «Орлеанську діву» ще до Наполеонівських війн і виразив у ній співчуття революційним французам, коли німецькі держави і Англія утворили проти них коаліцію. «Пентесілею» Клейст написав уже в роки війни німецького народу проти Франції. Чимало людей із тверезим мисленням того часу, і серед них Гете, визнавали прогресивність політичних і економічних порядків, що їх встановлював Наполеон на завойованих територіях. Не виключено, що в такий епатажний спосіб Клейст виразив надію на те, що відродження німецької культури буде пов'язаним з політичним оновленням німецьких держав. Пентесілея хоче завоювати Ахілла, щоб потім віддатися йому; Франція мала завоювати Німеччину, щоб потім прийняти її культуру (як колись римляни підкорилися культурі завойованих ними греків). Так своєрідно виражався патріотизм Клейста.

Клейст веде приховану полеміку також із німецьким прихильником естетики класицизму Й. Й. Вінкельманом, зокрема з його «Думками щодо наслідування грецьких творів у скульптурі й живопису» (1755), а також з романтиком В. Вакенродером. У Вінкельмана суть наслідування греків полягає у відтворенні не просто «гарної натури», а натури «ідеальної». Вакенродер на прикладі образів ренесансного живопису, зокрема Мадонн і жіночих портретів у Рафаеля, також прагнув показати, що гарна природа підпорядкована прекрасній ідеї. І обидва ностальгійно сумують, що в сучасності цей ідеал високої краси втрачено назавжди. Клейст, усупереч обом, знижує в образі Пентесілеї жіночий ідеал до агресивно-чуттєвої войовничості і тим самим демонстративно підкреслює, що й у далеку античну давнину його також не існувало – думка, на яку міг спертися Ф. Ніцше у своєму дослідженні про «діонісійський» субстрат грецької культури.

Для Вінкельмана в античності не існувало еротично-«діонісійських» рис. Відповідно до власного розуміння греків, він оспівує наготу тіла як вираження краси, а царица, де вона виявлялася, – гімнастичні змагання, на які приходили насолоджуватися нею філософи і поети. Він вважав перевагою греків не лише цнотливість,

а й «людяність». На його думку, про це свідчить той факт, що у греків не було гладіаторських боїв. Усупереч цьому у Клейста в «Пентесілеї» жіноча краса виводиться як стихійно еротична, а область, де жінка демонструє її, – як криваві сутички, що не поступаються жорстокістю гладіаторським боям, як війна – справа брудна й жорстока.

Обстоюючи грецький ідеал «здорової», гармонійно урівноваженої чуттєвості, Вінкельман заперечував не лише по-діонісійськи розбурханий ерос, а й сентиментальну, манірно витончену чуттєвість у зображенні людського тіла. Зокрема він виступав проти схильності сучасних йому скульпторів зображувати в жіночому тілі «велику кількість дрібних заглиблень і надто чуттєво виконаних ямочок, які у творах давніх майстрів лише злегка намічені і притому з тверезим розрахунком і в помірній кількості» [9, с. 96–97]. Із нових європейських майстрів Вінкельману до вподоби лише Мікельанджело, але його недолік начебто у тому, що він жінок показував з надто «омужненими» формами тіла, з надмірно розвиненими м'язами, «як амазонок», – пише вчений [9, с. 97]. Клейст, здається, і визнає жіночу красу лише як красу амазонки. У «Пентесілеї» він не боїться показати голе жіноче тіло в неестетичному напруженні м'язів. Рухи сповнені нервової напруги, неспокою. При цьому всі рухи еротичні. Еротика поєднується з агресивністю. Чим більше агресивності, тим більше еротичності, тим бажанішим стає об'єкт пристрасі.

Чи визнавав Клейст взагалі красу жіночого тіла? Серед його творів ми знаходимо ще один, де він зображує оголене жіноче тіло. Це Кунігунда в «Кетхен із Гейльбронна», коли вона роздягається, щоб увійти в купальню. Виявляється, що всі форми цієї красуні, з якою хоче одружитися граф Веттер фом Штраль, штучні: зуби, волосся, та головне – стрункість її стану залежить від тонкого металевого корсета. Недаремно вона хоче вбити Кетхен, яка випадково побачила її в момент роздягання! Та еротика жіночого тіла ще грубіша в новелі «Маркіза фон О.», де головну героїню гвалтує російський офіцер в той момент, коли вона непритомніє від страху перед мародерами-солдатами, що увірвалися до її будинку. І тут гротеск, і тут авангардистський епатаж смаку!

Правда, певним каменем спотикання була для Вінкельмана антична скульптурна група «Лаокоон» з її кричущою експресією. Відштовхуючись від переконання, що найповніше душа грека

розкривалася «у стані внутрішньої гармонії і спокою» [9, с. 107], Вінкельман, а слідом за ним і Гете, дійшли компромісної думки, що тут «страждання тіла та велич душі врівноважені» [9, с. 108], що експресію страждань тут урівноважує гармонія форми, «почуттям міри» [23, т. 10, с. 49]. Велич і спокій етичні.

Тема «Лаокоона» тривалий час залишалася в Німеччині предметом роздумів про владу афектів над вільною волею людини та способи її переборення. Клейст знав про «Лаокоона». Гадаємо, що саме ця скульптура могла підказати йому образ тілесно-еротичної експресії для «Пентесілеї», де досить відчутний вплив «лаокоонівського дискурсу». Амазонки терзають тіло Ахілла, як змії – троянського жерця, і герой вмирає від завданих ран. «Пентесілея» – це по-романтичному трактований Лаокоон, де дається нова експресія, оскільки підноситься уже не героїзм і мужнє подолання болю, а переживання болю як насолода стражданням. Страждання героїв мають демонстративно антиестетичний, «подіонісійськи» розбурханий характер. Очевидно, що сцена, коли амазонки терзають Ахілла, може розглядатися як такий собі коментар романтика до цієї групи і відповідь Вінкельману і Гете. Питання про міру страждань та їх «гуманізацію», яке так хвилювало «класиків», знімається у Клейста тим, що страждання для його героїв повністю перетворюється на насолоду. Перед нами уже явно не класична трактовка теорії афектів та уявлень про людину, пригаманних XVIII століттю.

Проте Гете був не такий уже й далекий від Клейстових уявлень про еротично розбурхану пластику античного тіла. Адже в ці самі роки він поетично шліфує «Гелену» – 3-тю дію майбутньої 2-ї частини «Фауста», де наділяє образ знаменитої троянської красуні рисами еротичної гротескності. Ще більше діонісійської еротичної схвильованості ми знаходимо в 2-й дії «Фауста-2» (написаній уже після смерті Клейста). Проте Гете у своїй міфології не залишає самостійного шансу для некерованих стихійних імпульсів; відповідно до естетики веймарської класики, він «гуманізує» їх, тобто виводить з них високий естетичний досвід. Зокрема, від союзу Фауста і Гелени народжується Евфоріон – за словами самого автора, символ високої поезії; а смерть Гомункула в фіналі «Класичної Вальпуржиної ночі» приводить до радісного оновлення всієї природи! Проте, взявши у Гете і поширивши на людину ідею безмежної стихійності природи, що містить в собі продуктивні

і згубні сили водночас, Клейст залишив осторонь момент класичної «гуманізації», що й дало йому можливість відкрити в людській природі *підсвідоме*.

Близькими були пошуки Клейста також до міфологічної теорії В. Ф. Шеллінга, який саме в ті роки пояснював грецькі міфи як вияв бурхливих, некерованих, стихійних сил природи. Проте слідом за Гете Шеллінг також «гуманізує» грецьке язичництво – тим, що виводить з нього як з вияву стихійних і сліпих сил на певному етапі розвитку природи якісно новий, духовно витончений субстрат – християнську міфологію. Аналогічно розвиваються ідейно-поетичні пошуки Ф. Гельдерліна (вірш «Єдиний» та ін.).

На відміну від Гете, Шеллінга і Гельдерліна, «Пентесілея» Клейста позбавлена такого моменту «гуманізації», тобто якісного прирощення духовності як закономірного моменту розвитку всієї стихійності й неупорядкованості. Є підстави вважати, що цей елемент був відсутній і в трагедії про Роберта Гіскара. Ми припускаємо, що криза на тому етапі творчого шляху, наслідком якої стало спалення готового рукопису, була пов'язана з розчаруванням у гуманістичних принципах, що їх проповідували веймарці, ієнці і Гельдерлін. Лише в останньому шедеврї – трагедії «Принц Фрідріх фон Гомбург» – Клейст знімає владу внутрішнього фатуму в акті напруження внутрішньої, моральної волі. Хоча і тут характерна для Клейста справжня психологічна розв'язка трагедії: герой, пройшовши через внутрішні морально-психологічні тортюри, сам «вільно» засуджує себе до смерті; його ж «офіційне» звільнення від страти за наказом курфюрста – це, на нашу думку, уже «авторська» оцінка вчинку в дусі кантівсько-шиллерівського морального імперативу.

Розглянуті дві драми свідчать про те, що Клейст пов'язує свій міф з «внутрішнім» фатумом, до якого, очевидно, належать безконтрольні фізіологічні стани (хвороба), сомнамбулізм, а також еротичні переживання, що він переносить некеровані афекти в глибоку безодню ірраціональної сфери, недоступну для свідомості, і цим самим позбавляє їх будь-якої можливості «гуманізації». Це принципово відрізняє письменника не лише від веймарців, а й від ієнців, у яких міф має *містериальний* характер, тобто такий, що долає та облагороджує низьку природу людини і шляхом внутрішнього розвитку підносить її на вищий – духовний – рівень.

Клейст, як ми бачимо, обирає свій власний шлях ще на світанку зародження німецької міфологічної драми, який у своєму розгалуженні приведе до Р. Вагнера, Ф. Гіббеля, Ф. Ніцше, З. Фройда, Ф. Кафки, Т. Манна...

2. Клейст і романтична герменевтика

Орієнтація Клейста на розкриття афекту, який у нього фактично не піддається «гуманізації», спричинює певну «однолінійність» образів персонажів. Вони не знають внутрішнього містеріального переродження. В них від початку до кінця домінує одна психологічна барва. Вони завжди одержимі однією пристрастю, що має ірраціонально-несвідомий («Кетхен з Гейльбронна»), бурхливо-руйнівний («Пентесілея», «Битва Армінія»), фатально-маніакальний («Міхаель Кольгаас»), загадково-містичний («Принц Фрідріх фон Гомбург») характер. Така пристрасть-манія загрожує зруйнувати або руйнує долю героя. У драмі «Родина Шроффенштейн» персонажі настільки одержимі жаждою до родової помсти, що втрачають здатність зважено міркувати. Наприкінці твору батьки вбивають власних синів, і кожний вірить, що вбиває сина ворога. Кожний несе у собі якийсь елемент *демонічного, фатального, ірраціонально-нічного*. Нерідко події розгортаються *уночі*, важливого значення набуває мотив *снівидіння*.

Іноді Клейст наділяє маніакально-руйнівною пристрастю цілий натовп («Землетрус у Чилі»). Тоді дія нерідко буває спрямована до того, що греки називали *катастрофою*, коли істина являє себе лише в момент вищої напруги сліпої пристрасті й повної руйнації свідомості і життя.

У Клейста в життя людини шокроку втручається щось непередбачене, дивовижне, навіть *анекдотичне* (тобто щось можливе на правах малоймовірного й виняткового), взагалі панує *випадковість* як відхилення від причинно-наслідкової закономірності, що неможливо безпосередньо схопити.

Отже, ірраціональний афект як прихована основа фатального характеру персонажа пов'язаний у Клейста ще з одним аспектом розуміння людської природи, суть якої – *загадковість*, що не піддається розгадуванню. І перше, і друге зближує драматурга з поетикою і світоглядом бароко.

В основі (майже) кожної драми лежить якась загадка. Зміст полягає у тому, що персонажі намагаються її розгадати, а фінал – це відгадування прихованого смислу. Цей смисл протягом усієї п'єси

свідчить про себе у вигляді окремих натяків, збігів випадковостей, незначущих виявів і дрібних малопомітних деталей. Але свідомості важко одразу скласти їх у цільну картину. Свідомість блукає по краю істини і не може зібрати все до купи та вивести ціле.

Про загадковість світу свідчить і характерний обмін репліками персонажів, який нагадує давньогрецький агон, але за своєю суттю просто протилежний йому. Якщо в грецькому театральному агоні кожний учасник наполягає на своїй правоті і прагне відбити протилежний довід власною короткою, «кинджальною», реплікою, через що поступово наростає напруженість, то у Клейста все навпаки: кожний виражає розгубленість і у відповідь на «репліку розгубленості» свого співбесідника відповідає тим самим; в результаті стгущується загальна атмосфера розгубленості і непевності. У греків агон відобразив ідею індивідуалізму, самостійного рішення, автономної переконаності; тут – ідею незнання, розгубленості, залежності від таємничих зовнішніх сил.

Так Клейст виходить на *герменевтичну* проблематику, характерну в цілому для всього ієнського романтизму [88, с. 61–66]. Чудесна загадковість світу, яка свідчила для барокової свідомості про безмежність виявів божественної волі, перетворилася для Клейста на *фатальну* загадковість, яка свідчила про обмеженість людського розуму.

«Загадковість» і «зашифрованість» як конструктивна риса Клейстової сюжетики, попри всю близькість до барокової поетики, має інше походження, а саме – вчення І. Канта про «річ саму по собі». Світ постає перед людиною лише як образ у свідомості. Але цей образ не у всьому дзеркально чітко відображує реальність. Він містить в собі багато чого від самого суб'єкта свідомості, від мимовільного впливу примхливо переплетених обставин. Довіряючись власній свідомості, людина фактично довіряється фатальній випадковості. Здивування, недовіра до фактів реальності і невміння їх витлумачити супроводжують всі кроки людини на землі. Це і є основа драматургічної концепції Клейста. Драма перетворюється на герменевтичну загадку, колізія – на герменевтичну гіпотезу, і як будь-яка гіпотеза, вона проходить через різні варіанти, версії, що апробовуються в різних переплетіннях сюжету.

Судити про *справжній* світ ми можемо тільки через ті знаки, що він нам подає. Це – його *мова*. Шеллінг, Гете сприймали природу як мову про саму себе. Оскільки природа безкінечна, то перед нами безкінечний світ ієрогліфів, які треба зрозуміти.

Про те, що неявна, прихована реальність (кантівська «річ у собі») все ж виявляє себе у явному світі безпосередньо, через окремі спорадичні спалахи, Клейст прочитав у «Роздумах про нічний бік природознавства» (1808) свого ровесника, філософа-шеллінгівця Готтгільфа Генріха Шуберта. «Вище існування», недоступне для безпосереднього споглядання, постійно заявляє про себе, тривожить людину. Людина – роздвоєна істота, а її життя проходить завжди на межі двох існувань – земного, реального – і містично прихованого, «майбутнього» (тобто потенційного). Нерідко ці «ще не втілені сили майбутнього існування зримо постають переважно тоді, коли людина перебуває у хворобливому або запаморочливому стані» [108, с. 523]. Людина марно намагається, але не може утримати ці неясні «мерехтіння глибинних сил нашого ества», коли вони «вириваються далеко за межі наших земних здібностей» – у «високому світі поезії, художнього ідеалу» [108, с. 527]. Власна царица цих таємничих сил – ніч. Ось чому вночі тривожать людину неясні пророчі сни, уночі відвідує митця натхнення.

У тій настійливості, з якою істина заявляє про себе, ми можемо вгадати прообраз «волі» Шопенгауера*. Це якийсь невпинний рух назовні, енергія якого однаково виявляє себе у великому і в малому, обирає для себе як величне, так і буденне. У драмах Клейста істина (сутнісні сили, «воля», світова ентелехія) відкривається через звичайні відносини між людьми, через буденні речі. У нього всі люди «рівні» перед цим нестримним рухом самовиявлення («волею»). Так, воля пов'язала долі графа і дочки коваля, а перед цим короля і жінки коваля («Кетхен із Гейльбронна»).

Клейст демонструє нам строкату палітру життя, де перемішані палаци, замки, хатини, високі й низькі соціальні стани... На перший погляд, між усім існує якийсь незбагнений причинний зв'язок. Проте, як учив пізніше Шопенгауер, причинність пояснює лише окреме, але не дає цільного розуміння. Йдучи за його підказкою, ми можемо сказати, що все окреме і випадкове (куди входить і зовнішній причинний зв'язок) підкоряється у Клейста своїй спільній і всюдисущій основі – «волі», яка заявляє про себе у вигляді окремих випадкових самосвідчень. Людині залишається робити лише свої припущення, висувати *версії* щодо баченого.

* Трактат А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» був написаний у 1813–1818 рр.

3. Драма як конфлікт версій про реальність («Розбитий дзбан», «Кетхен з Гейльбронна», «Амфітріон»)

У центрі комедії Клейста «Розбитий дзбан» (1807 р.) – судове розслідування у маленькому провінційному містечку. Суддя Адам допитує свідків, щоб знайти злочинця, який уночі заліз через вікно до молодої дівчини Єви і попутно розбив дорогоцінну сімейну реліквію – старовинний розмальований дзбан, що стояв під вікном. Зрештою з'ясується, що спокусник – він сам!

У творі ми знаходимо яскравий зразок комічного «перелицьовування» ситуації «самовикриття» у Софокла (в «Едіпі-царі» Едіп розшукує вбивцю царя Лая, і в результаті встановлює, що злочинець – він сам) і Менандра (в «Полюбовному суді» молоді люди шукають батьків немовляти-знайди і дізнаються, що батьки – вони самі). У всіх трьох випадках через події заявляє про себе певна ірраціональна «воля». У Софокла все наперед визначено фатумом, у Менандра – втручанням випадковості-Тюхе, у Клейста – неясним мерехтінням «волі». Софокл розкриває свідоме змагання людини з фатальною волею, Менандр – спокійне примирення з грою випадковості, Клейст – повну безпомічність людського розуму перед ірраціональною силою.

П'єса побудована так, що для глядача справжня картина події поступово вимальовується через низку дрібних і нібито випадкових обставин. Хоча суддя Адам намагається всіляко заплутати справу, щоб відвести підозру від себе, але істина ніби сама себе викриває через його несвідому поведінку та мимовільні вчинки. Так, Адам з'являється перед публікою з кривавими пораненнями на обличчі; потім він не може знайти свою перуку, і служниця нагадує йому, що вчора він повернувся додому досить пізно уночі без перуки. Він просить позивачку Марту, мати молодої дівчини Єви, назвати для занесення в протокол своє ім'я, і слова Марти додають ще деякі подробиці: «Хіба ви мене не знаєте? Чи ж то не ви, як йдете повз мою хату, щоразу заглядаєте у мої вікна?». Спонтелічений суддя, без подальших розпитувань, механічно записує самий предмет оскарження – розбитий дзбан ще до того, як Марта встигла сказати йому про свою скаргу. Цим він також додатково викриває себе. Потім Марта показує залізну скобу, якою уперішила – кого, в темряві не зрозуміла; і Адам інстинктивно тягнеться рукою до своєї пошкодженої лисини.

Поведінка судді має несвідомий характер. Перебіг злочину швидко розкривається не через пошуки фактів, а через випадкові їхні «рефлекси» в його поведінці. Клейст виявив себе неабияким майстром психологічної і предметної деталі. Деталі мають скластися для глядача в єдину цілісну картину. Присутнім на сцені залишається і собі помітити ці рефлекси та зробити висновок. Та до селян істина ніяк не доходить, і вони ладні валити все на «чорта»: докладно описують, як чорт, накульгуючи, тікав від хати, додають карикатурні подробиці, і суддя Адам мимоволі зіщюлюється від непринадного власного портрету.

В основі конфлікту – комічне зіткнення двох версій, в основі яких лежать одні й ті самі факти, котрі по-різному інтерпретуються обома групами персонажів. Аналогічну проблему ставить Л. Тік у комедії «Кіт у чоботях», акцентуючи уже не на «деталях», як Клейст, а на рецепції освіченої публіки, яка висуває одну за одною свої неймовірні версії.

У філософському підтексті Клейстової комедії ми знаходимо улюблену для ранніх романтиків герменевтичну проблему – як роз'єднані деталі складаються в цілісне знання. Слідство іде по замкненому колу, оскільки Адам свідомо гальмує розслідування. Перед нами така собі пародія на герменевтичне коло: замість того, щоб розширюватися, коло постійно «пробуксовує» на одному місці. Деталі постійно повторюються, але селяни не в змозі їх узагальнити. В герменевтичній проблемі, як відомо, важливо вибудувати деталі навколо справжнього центру. Глядач поступово бачить, що таким центром, тобто винуватцем, є сам суддя Адам. З боку селян ідуть просто-таки гротескні пошуки такого центру. Нарешті, всі деталі для них нібито сходяться в одному центрі – це, мовляв, чорт! Так виявляється аж два центри, *справжній і несправжній*, і відповідно дві версії події, що й викликає комічний ефект. Селянка Марта так ладом і не дізналася, хто розбив її дзбан, і наприкінці п'єси хоче вирушити в столицю, щоб подати скаргу уряду!

Ситуація з двома версіями художньо ускладнюється в комедії «Кетхен із Гейльбронна, або Випробовування вогнем» (1808 р.). Істина тут прихована не тільки від персонажів, а до пори до часу також від глядача.

Головна героїня перебуває у владі сильного любовного афекту, який штовхає її на вчинки, незрозумілі з погляду тверезого глузду. Ця проста дівчина, дочка коваля, вперше побачила графа Веттера

фом Штраля, коли він приходив до її батька, щоб полагодити обладунок. У ту ж мить від хвилювання вона упустила на підлогу тацю з їжею, вином і келихом. Коли граф поїхав, дівчина вистрибнула за ним з вікна верхнього поверху і зламала обидві ноги. Лець одужавши, вона покидає батьківський дім, щоб розшукати лицаря і служити йому. Фон Штралю набридає така нав'язливість, і він грубо поводить з дівчиною. Але Кетхен все терпить.

Факти, що їх добирає драматург, центруються для глядачів і для самих персонажів навколо двох версій: фом Штраль мусить одружитися зі знатною Кунігундою; Кетхен має стати його дружиною. Остання, правильна версія здається всім, і глядачеві також, до самого кінця п'єси неймовірною.

Перед нами чергування начебто випадкових і необов'язкових подій, в яких істина тільки «блимає» і не дається в руки. Персонажі ніби блукають у темряві, йдучи на далекий голос істини, що лунає невідомо звідки. Вони досягають істини в той момент, коли та, сказати б, «стомлюється» нагадувати про себе. Зло покаране, герої одружуються; проте ми не можемо стверджувати, що їх приводять до розгадки всіх таємниць і до щастя їхні цілеспрямовані зусилля. Істина утверджує себе, як і в бароковій драмі, незалежно від волі персонажів. Ми спостерігаємо певну «маріонетковість» людини.

Ключ до істини у сновидіннях. Колись Кетхен побачила пророчий сон, в якому граф постав перед нею як її наречений. Неясний спогад про цей сон скеровує всі її вчинки, підкоряє її волю. Тут ми повертаємося у царину філософії Готгільфа Шуберта. Справжнє буття заявляє про себе в одиничних спалахах, зокрема у сновидіннях, через видіння у стані запаморочення.

Мотив нав'язливого кохання, що було спричинене сновидінням, свідчить про те, що Клейст і тут «перелицьовує» популярну в той час «Орлеанську діву» Ф. Шиллера. Селянка Іоанна Д'Арк, що повірила віщому сновидінню і з тої миті відчула містичну одержимість високою місією рятівниці нації, у п'єсі Клейста перетворилася на бідну селянку Кетхен із маленького швабського містечка. Її місія набагато скромніше; але вона слідує таємничому голосу свого віщого сновидіння з такою самою пристрасстю і впертістю, як і Іоанна. Її раптова закоханість у графа Веттера по-своєму дублює мотив раптової закоханості Іоанни в англійського лицаря Ліонеля. Клейст узяв із твору Шиллера навіть сцену суду над містично одержимою дівочою, коли судді готові були визнати її за диявола.

Аналогічною сценою з аналогічними звинуваченнями на адресу Кетхен починається п'єса Клейста.

Ми бачимо, що ця драма також демонструє авангардистські тенденції Клейста, що виражаються у схильності до комічного, ба навіть гротескного перелицьовування серйозного матеріалу, позиченого у поважного класика. Автор вводить мотив містичної одержимості національної французької героїні у казковий і до того ж комічно-еротичний контекст своєї драми. Мотив містичної одержимості був для Клейста ніби рідним, у цій тематиці драматург почувався на своєму власному ґрунті. Тож не дивно, що він вирішив посперечатися з класиком.

Ближче до розв'язки з'ясовується, що граф фом Штраль теж бачив подібний сон, тільки неправильно витлумачив його. Так мотивується присутність у драмі ще одного жіночого персонажа – казково чарівної і казково підступної Кунігунди. Фатальний трикутник Кетхен – фом Штраль – Кунігунда сягає тих казкових сюжетів, де герой мусить зробити свій вибір між багатого і знатного, але підступною жінкою і – бідною, але добродешною.

Кінець п'єси відповідає логіці казки: Кетхен і фом Штраль одружуються, коли стає зрозумілим, що ніяких перешкод для шлюбу немає. Як і в бароковій драмі, головну роль тут відіграла випадковість, що хоч і приводить героїв до щастя, але побіжно зводить нанівець свідому волю людини – зокрема ставить під сумнів свободу вибору графа і «природність» почуттів Кетхен. Аж до самого фінального апофеозу її кохання існує як темна, непроясна одержимість, манія, «негуманізований» афект. Дівчина сміливо ввіряється ірраціональній силі, яку приймає у свою душу. Вона не знає вагань. Сцена пожежі, коли Кетхен готова ризикувати життям заради примхи своєї пані, не розуміючи як слід суті її наказу, свідчить про цілісність її характеру, в основі якої рідкісна для сучасної людини, майже ренесансна інтенсивність психічного життя.

Клейста важко назвати «поетом кохання», психологом інтимних почуттів; він аналітик психологічної одержимості, яка може заторкувати також і любовну сферу. Драматург змальовує характер широким пензлем, приділяючи увагу насамперед психологічному напруженню, внутрішній силі. Майстерно підсилює одну й ту саму лінію характеру, інтенсифікує в ньому одну й ту саму барву. При цьому жертвує нюансировкою, різноманітністю, напівтонами

настроїв, відтінками переживань. Його персонажі – люди одного єдиного, але надзвичайно інтенсивного переживання, бажання, прагнення. Автор майстерно конструює «межові» стани і ситуації, коли від персонажа чекають вирішального виявлення всієї його внутрішньої психічної сили – позитивної чи негативної, байдуже.

Можна припустити, що Гетева ідея пошуків людиною своєї цільності, яка б відбивала цільність природи, що таїть у собі як творчі, так і руйнівні сили і байдужа до моралі, була глибоко пережита Клейстом і перейшла в його творчість, – але уже по-іншому. Демонстративний авангардизм драматурга спрямував його пошуки в інше річище, що зробило його затребуваним в добу модернізму. Суворе і прекрасне законодавство природи у Гете, що *збагачувалося* законодавством людського, гуманістичного, у Клейста перетворюється на безкомпромісний життєвий потік, яким захоплена людина, що *не може* протиставити йому свою волю і змушена лише прийняти волю природи у своє єство і діяти в унісон з нею.

Ця нота бринить у творчості Фрідріха Ніцше; для нього Клейст уже не протистоїть Гете, а суттєво доповнює його. Адже у своїх образах Клейст близько підійшов до філософії «волі до сили» – «Wille zur Macht»^{*}; вони виражали інтенсивність внутрішніх сил людини, які піднесли над інтелектом, над мисленням, утверджували монолітність внутрішньої свідомості і переконань, в яких немає ані тріщинки аналітичного розсудку, які не знають рефлексії та не потребують логічного доведення. Для яких існує тільки прямий зв'язок з природою як спорідненим вегетативним принципом, що не потребує «культури» і залишається самодостатнім началом. Залишаючись при цьому ірраціональним началом...

У «Розбитому дзбані» і особливо в «Кетхен» Клейст художньо і водночас по-філософськи обіграє двозначність тлумачення, здавалося б, незаперечних свідчень і знаків. Тут з'являється тема хисткості критеріїв істинності тих знаків, що їх посилають у «реальність» приховані ірраціональні сили (аспект проблеми, що пізніше так хвилював Ніцше!). Та вперше ця «герменевтична» тема була заявлена ще на світанку творчості драматурга в комедії «Амфітріон» (1805 р.). Знаменитий комедійний сюжет Плавта і Мольєра, представлений, на перший погляд, без суттєвих змін, перетворюється тут на гротескно-психологічну драму.

^{*} Поширений переклад – «воля до влади».

Комічна оптика Клейста, коли одна подія розглядається водночас з погляду двох версій – правильної і абсолютно неймовірної, очевидно, багато чим завдячує Мольєру, в якого герой-протагоніст до часу залишається жертвою облудної картини світу, що йому нав'язує підступний антагоніст. Причина його помилки – маніакальне захоплення, афект, що затьмарює здоровий глузд. Щоправда, у Мольєра ніколи не йдеться про ірраціональні глибини людської психіки чи про метафізику людських відносин. У нього превалює соціальна мотивація, коли простодушний прагматик просто стає жертвою прагматика хитрого [84, с. 255–256].

Проте цей сюжет Мольєра відповідав Клейстовій естетиці драми як зіткнення протилежних версій щодо одної і тої самої події. Адже в ньому розкривається та сфера психічних і моральних переживань, яка, здається, залишається без надійних критеріїв здорового глузду й об'єктивності.

Юпітер, бажаючи спокусити вродливицю Алкмену, приймає образ її чоловіка Амфітріона, а його самого посилає на війну. Полководець успішно здобуває перемогу і швидко повертається додому. І ось Алкмена на свій подив і жах бачить воднораз двох Амфітріонів. Молоду жінку мучить сором, що вона зрадила чоловікові; разом з тим, в глибині душі вона готова виправдати себе тим, що все сталося з непохитної волі бога! Цей нюанс у п'єсі виявили ще сучасники Клейста: оскільки Алкмена завагітніла від самого бога, отже й гріха на ній немає! Її дитина – Геракл – буде божественного походження [4, с. 420]. Але кожна версія справжності тягне за собою свої ускладнення для молодої жінки і може стати однаково фатальною, тож проблема розуміння за таких умов стає для неї просто нерозв'язною.

Дійсно, істина повністю в руки не дається, але «заявляє» про себе лише через такі явища і збіги обставин, про які людина навіть не знає, чи вони випадкові, чи закономірні. Отже, у комедії піддається сумніву уже самий факт самопроявлення «справжності». Здавалося, які сумніви могли виникнути в Алкмени про «справжність» Амфітріона, що спочиває в її обіймах? Адже копія була ідеальною. Але, як виявилось, всього лише копія! Яким же тоді критеріям здорового глузду, яким органам чуття має взагалі довіряти людина, якщо найнадійніша, як здавалося б, версія справжності виявилася абсолютно хибною? Така розпачлива і водночас гротескно зла поетична ілюстрація до непізнаної Кантової «речі у собі».

Якщо у «Розбитому дзбані» рельєфно чітко зіставлені аргументи здорового глузду, які допомогли присутньому на засіданні судовому інспектору Вальтеру швидко розібратися у справжній суті справи, і безпомічні блукання каламутної свідомості, і все це в сукупності породжує неоднозначний комічний ефект, то в «Амфітріоні» перед глядачем постає складна моральна загадка; а це робить сміх недоречним. Глядач відчуває певний дискомфорт від думки, а як йому ставитися до страждань самої Алкмени? Вони комічні чи серйозні? Їм треба співчувати чи сміятися з них? І знову Клейст переходить до своєї важливої ідеї. Доля Алкмени свідчить, що людина сама в собі носить свій *фатум*. Вона не застрахована насамперед *від самої себе*. Попри всю свою моральність, Алкмена чинить злочин. І не знає, як це сталося. Комедія перетворюється на моральний парадокс. Власна воля нічого не варта. Моральність нічого не варта. Найцнотливіша жінка мимоволі може стати аморальною*.

Цікаво, що ця проблема постає у виразно *гносеологічному* аспекті. Істина для людини – це не істина сама по собі, а *істина самої людини*. Встановити істину – означає встановити щось суттєве про *самого себе*. Цю напружену екзистенціальну проблему Клейст розв'язує на, здавалося б, комедійному матеріалі. Але виходить на серйозну філософсько-герменевтичну проблему, розробці якої пізніше приділить багато сил Ніцше.

4. Змагання з несвідомим: перемога чи примирення? («Принц Фрідріх фон Гомбург»)

У своїй останній драмі «Принц Фрідріх фон Гомбург» (1810 р.) Клейст переводить проблему розуміння зовнішнього світу в площину осягнення людиною самої себе. Герой шукає орієнтир, який аж ніяк не зробить світ для нього зрозумілішим, але натомість має дати йому впевненість у правильності власних учинків. Для цього герой спочатку має звільнитися з-під влади зовнішньої ірраціональної сили, яку тут представляють афекти: несвідомі мрії й видіння, прагнення слави, ентузіастичні поривання, слабкодушність і страх тощо, і довіритися не менш ірраціональній, але уже *не містичній* силі – моральному імперативу. Здавалося б, відбувається «гуманізація» афектів, майже в дусі Гете. Проте йдеться

* Цю проблематику ми знаходимо в опері В. А. Моцарта «Всі жінки однакові» (1790).

не про відродження до нового життя спінозизму, який свого часу був важливим джерелом для Гетевої ідеї «гуманізації». Спіноза у своєму самообмеженні містично радісно зливається з універсальною субстанцією, якою є для нього Бог; Клейст у самообмеженні свого героя, в його зреченні від афектів, а зрештою й від самого життя, знаходить один єдиний вихід, який приводить *не* до життя, а до самоусвідомлення, самознайдення («самоідентичності») людини. А отже особистість утверджується всупереч життю і ціною життя. В цьому знов-таки відмінність від Гете, в якого фінальна «гуманізація» афектів примиряє людину із земним і для земного.

Події розгортаються в XVII ст. за часів правління Фрідріха Вільгельма I, коли він своїми перемогами над шведами заклав фундамент могутнього Пруського королівства. У день вирішальної битви під Фербелліном принц фон Гомбург, охоплений честолюбним поривом під впливом віщого сновидіння, виводить свій полк на поле бою, не чекаючи спеціального наказу курфюрста, і здобуває перемогу над шведським загоном. Проте наслідки для самого переможця несподівані. Оскільки він порушив субординацію і діяв без наказу, курфюрст засуджує його до страти.

Головний герой перебуває під враженням неясного видіння. У запамороченні йому привиділося, що він прославиться як полководець і одружиться з принцесою Наталі. Драма побудована за принципом композиційної арки: видіння слави (вінок, увитий золотим ланцюгом) наприкінці стає реальністю: Гомбург прославлений як переможець при Фербелліні і одружується з коханою жінкою. Проте його шлях від неясного видіння до переможної реальності виявився містеріально складним. Доля ніби двічі підтверджує свою схильність до нього. Спочатку він знаходить взаємність у коханні і здобуває воєнну перемогу. Але потім починається щось нове. Доля нібито хоче показати йому, що все це сталося через помилку. Його перемога не тільки не приносить йому слави, але його засуджують до страти за невиконання наказу; а Наталі розчаровується в ньому як у легкодухій людині, яка внутрішньо не доросла до свого подвигу. Герой морально і духовно не досягнув рівня переможця в любові і на полі бою. Тепер, у в'язниці, де він чекає на страту, Гомбургу доводиться все робити в другий раз, але уже свідомо: критично оцінити свій вчинок під час битви, тобто знецінити його і визнати таким, що стався під впливом *афекту*; себе ж визнати винним, і саме через це піднятися над імпульсивною пове-

дінкою та собою і цим самим звершити уже другий, справжній подвиг. Адже лише тепер, коли він після тверезих роздумів визнав себе винним і достойним смертної кари, Гомбург по-справжньому і свідомо ризикує своїм життям. Так він спокутує подвиг «випадковий» (перемога під впливом імпульсу) подвигом свідомим (перемога над своїми афектами). І лише звершивши цей другий подвиг, він по-справжньому завойовує серце Наталі, яка тепер бачить у своєму коханому не просто мрійливо закоханого юнака, а героїчну особистість.

Таким чином, ця драма являє собою апофеоз свідомої волі, що долає владу випадковостей, яку тут втілюють афекти і несвідомі імпульси. Колізія Гомбурга і Наталі в трагедії Клейста може нагадати нам взаємини Гете і Шарлотти фон Штейн, яка вимагала від палко закоханого в неї поета вміння приборкувати власні афекти і чуттєві імпульси. Перевірити цей збіг на фактах, очевидно, мало ймовірно, але він все ж відповідає загальній настанові Клейста на творче змагання з великим поетом і свідчить про сильний вплив на весь хід його думок «гетевського дискурсу».

Містеріальний зміст «Гомбурга» полягає у тому, що *особистість* починає самовизначатися пізніше, коли принц знаходить свою свободу не у свавільному імпульсивному вчинку, а у звільненні від афектів, що виявилися для нього такими фатальними, і у відмові взагалі від усіляких власних домагань, зокрема й життя, а отже – у підкоренні, в *упідлегленні*. Залишається відкритим питання: чи слід вважати, що це сама вища «воля» привела людину до щастя, тільки через її власні зусилля? Адже в результаті все вийшло так, як було завгодно вищій волі і було здійснено нею самою. Тоді апофеоз у драмі прославляє все ж не індивідуалізм героя, а якраз його злиття з «першопричиною», вищим началом, з «волею», яка потребує і *домоглася* від героя беззастережного упідлеглення собі.

Апофеоз у драмі, як і часто у Клейста, – це торжество певного *авторитарного* начала і повне підкорення йому людини, в чому і сама вона бачить розв'язання всіх своїх проблем. З боку автора – це спроба привести різноманітне і суперечливе до одної *єдності*, тобто по-своєму (але цілком у дусі романтичного ідеалізму) гармонізувати взаємини одиничного і загального, випадкового і закономірного. Якщо Гете і Шиллер досягають такої гармонії через «гуманізацію» афектів, тобто «нейтралізують» його некеровану і фатальну силу, то Клейст приводить всю суперечливу різноманітність


людського (зокрема й царину афектів) до підкорення певному авторитарному началу – силі, що стоїть *над* людиною – байдуже, ірраціональній чи свідомій, природній чи державній. Ті сутнісні сили, що злютовують все суперечливе в одну єдність, зазвичай, приховані від людини, а зовні лише демонструють свою химерну «гру», яку персонажам дано лише пасивно спостерігати. В цьому полягає основа як *трагічного*, так і *комічного*. Клейст однаковою мірою і комедіограф, і трагік; точніше, він парадоксалист.

Відмінність від класичної «гуманізації» в тому, що у Гете персонажі самі через напруження внутрішніх, духовних сил свідомо переломлюють свою долю («Іфігенія в Тавриді»); у Клейста ж все відбувається відповідно до зовнішньої, фатальної волі, до «здуму» ірраціональної волі. Знаряддям для здійснення ірраціональної, авторитарної волі стає свідомо волі самої людини. А це зближує ірраціональну волю у Клейста з бароковим фатумом.

Нерідко основну моральну колізію в драмі трактують у плані кантівського морального імперативу [4, с. 449–453]. По суті, самий кантівський «імператив» з'явився як філософська рефлексія барокового імперативу підкорення вищій необхідності, з тією лише різницею, що цю вищу необхідність філософ переніс із ірраціональної сфери в груди самої людини і цим самим зробив *об'єктивною* силою. Ми можемо стверджувати, що «гуманізація» афектів у класиків давала інший варіант моральності. Якщо у Канта акцент робився на самоупокоренні через вищу моральну необхідність, то у Гете – на *особистості*, тобто на активному внутрішньому подоланні дисгармонії, а отже на якісному збагаченні внутрішнього життя людини через власний моральний прорив. Як бачимо, Гете і Шиллер залишилися вірними ідеї свого далекого штурмерського індивідуалізму. В цьому плані романтичний «імператив підкорення» авторитарному началу у Клейста можна сприйняти як крок назад порівняно навіть не лише з Гете, а й з Кантом. А це свідчило про кризу ідей всього раннього романтизму в Німеччині і перехід його в іншу філософську і естетичну якість.

«БЛОШИНИЙ КОРОЛЬ» Е. Т. А. ГОФМАНА: РОМАНТИЧНА КАЗКА ЯК ГРА З МІСТИЧНИМ

1.

 часи важливих історичних змін ламається звична парадигма розуміння довколишньої реальності та причинно-наслідкових зв'язків у ній, і тоді починає здаватися, що рвуться всі загальнозрозумілі зв'язки між людиною і довкіллям, а сама людина постає в «атомізованому» вигляді, мотиви ж її поведінки – наче замкнутими на самих собі. Закони людських відносин змінюються настільки радикально, що споглядач поки що не може побачити рушійні сили цього процесу в діяльності самих людей. Ознакою хитання в царині детермінізму є поширення у філософській та художній сферах *містицизму*.

Так сталося в період раннього німецького романтизму, що збігся з першою світоглядною кризою Нового часу («добою Модерн»), зовнішніми виявами якої були на рубежі XVIII–XIX ст. події Французької революції та наполеонівських війн.

Е. Т. А. Гофмана, поруч з Новалісом, можна вважати засновником романтичного містицизму, що виразив, після півторастолітнього панування просвітницького раціоналізму, зовсім нове ставлення до довкілля. Проте у цього автора містичне, апелюючи до несвідомої сфери розуму, знаходить у ній не опору для пояснення світу чи навіть впливу на нього (через «магію», як у Новаліса), а скоріше основу для *ігрового* ставлення до реальності. У всі переломні періоди історії однаково заявляють про себе містика та гра. У романтиків речі, створені людиною, вириваються з-під її влади і утворюють власну сферу існування, часом навіть ворожу людині. Вони неначе ведуть власну самостійну «гру» і в цій якості починають впливати на життя людей в невідомий і непередбачений для них спосіб.

Переміщені у царину гри, речі набувають нових рис, не притаманних «первісному» або середньовічному містицизму. Їхнє походження починають розуміти як не залежне від реальної діяльності людини, але обумовлене винятково їхньою належністю до певного автономного «суб-буття» з його власними законами.

Звичайно, це «суб-буття» відображує уявлення самої людини про світ, але уявлення ідеального характеру. Ця ідеальна царина співвідноситься з реальністю як становлення з розвитком; якщо в останньому випадку на явище впливають різноманітні випадковості, що обумовлює їхню різноманітність за певної неповноти, то в ідеальній царині заздалегідь уже визначене місце для явищ, які прагнуть досягти мислимої повноти виявлення відповідно до логіки «потенціювання» чистих сутностей. У ній панують тільки фізична і моральна краса, яким до снаги побороти потворність, а також завжди досконалий розум, якому легко викрити помилку. Саме в містичній сфері найповніше виявляються ідеальні закони буття, що в реальному людському існуванні можливі лише у спотвореному вигляді чи як нездійснений проект. У «реальному» все заплутано, незрозуміло, трагічно; в «містичному» – все прозоре, ідеальне, гармонійне. Містичне у романтиків якоюсь мірою близьке *утопійному*.

Парадоксально, але вирішальний стимул для нового осмислення містичного начала ранні романтики знайшли у свого духовного предтечі Імануїла Канта. Кант не давав відповіді на запитання про світ, він лише констатував креативність людської свідомості, в якій світ міг набувати того чи того вигляду. Ми можемо назвати головну проблематику всього раннього німецького романтизму *герменевтичною*, оскільки в її основі проглядається прагнення розпізнати нові, поки що ледь помітні причинно-наслідкові зв'язки, що виступають в *естетичній* площині як *містичні*.

Проте погодьмося, що пафос осягнення світу був притаманний також просвітницькому мисленню. Чому ж вийшло так, що найрішучіший ривок уперед герменевтика зробила саме як романтична? Тому що просвітники розглядали психологічний і художній образи як ізоморфні самій реальності. Структура просвітницького розуму, налаштованого на «абсолютний» розум, обумовлювала, сказати б, *неминучість* пізнання. Не те в романтизмі. «Романтизувавши» світ, тобто поклавши в його основу поняття духовної невичерпності, вічного руху, трансформації та взаємного перетікання форм і змісту, романтики гранично загострили питання про його розуміння як *проблему*, бо слово в його нормативному розумінні, поняття в його дескриптивному значенні відмовлялися в цьому контексті служити надійними знаряддями для осягнення людиною хисткого змісту. Таким знаряддям міг стати такий самий

хисткий і такий самий невичерпний художній *символ*. Ось чому романтики стверджували символічну природу мистецтва, проголошували мистецтво «органом» (Шеллінг) філософії, а в літературі зробили провідним началом жанровий синтез. Гарну чи піднесену *загадковість* світу ні в якому разі не можна було руйнувати «розгадкою», оскільки цим була б зруйнована не більше й не менше як його станова опора! Цьому і відповідало романтичне осягнення дійсності в триєдності естетичного, інтуїтивного і містичного начал. Причому сам об'єкт осягнення – світ, відповідно до думок Канта і Шеллінга, не копіювався, а конструювався! Так реалізовувався важливий постулат романтичної естетики – творчо продовжувати нереалізовані наміри природи.

Гофман синтезував у своїй прозі головні відкриття ранніх романтиків: дотепність і «фрагментарність» Ф. Шлегеля, веселий комізм та іронічність Тіка, фантастичність і казковість Новаліса, любов до музики та образотворчих мистецтв Вакенродера, естетичний пантеїзм Шеллінга... Він збагатив їх своїм гротеском, а також пафосом екзальтованості й незвичним ліризмом, які, з'являючись поряд із комічною карикатурою, і собі виступали як гротеск (образ Крейсlera). Гофман із пильною увагою підходив до світу реальності, бо світ предметів, тіл і рухів, голосів та звуків, фарб і запахів... словом, його величність емпіричний світ був для нього, як і для всіх ранніх романтиків, тою «матерією», що давала змогу висловлювати припущення щодо прихованої сутності. Хоч як це парадоксально, але містика Гофмана була б неможливою без реальності, оскільки осягнення світу починалося з його зовнішньої оболонки.

2.

Серед казок Гофмана особливе місце посідає «Блошиний король», написаний узимку 1821–1822 рр. У цьому найоб'ємнішому з останніх творів письменника поетичний містицизм та його *ігрове* втілення виявилися, мабуть, не менш яскраво, ніж в інших хрестоматійних казках («Малюк Цахес», «Золотий горнець», «Лускунчик»...); проте твір майже не досліджений.

Події у казці скупчуються навколо історії одруження дивакуватого «переростка» Перегріна Тіса, що мешкав у місті Франкфурті. Переживши примарне кохання до дівчини з атракціону – Дьортьє Ельвердінк, походження, поведінка і сама зовнішність якої

залишаються для нього цілком загадковими, юнак врешті-решт «уступає» її другові Пепушу, аби зберегти високу чоловічу дружбу, а сам одружується зі скромною дочкою палітурника Ламергірта – Розочкою. В центрі іншої сюжетної лінії опиняється король блошиного царства, який покровительствує Тісу і дарує йому чарівне збільшувальне скло, що дає змогу читати сокровенні думки людей. Нещасний король тривалий час провів у полоні в мага Льовенгука, який за гроші показував публіці його самого і весь його нарід, проте спромігся вирватися на волю. Це зникнення стурбувало «приборкувача бліх», який втратив атракціон і вірний прибуток, та його помічницю Дьортє, якій необхідно було для підтримання кровообігу в її ляльковому тільці регулярно приймати цілющий укус короля. І ось Тіс, сам не знаючи як, опиняється в центрі неймовірних подій, учасники яких, зокрема і його друг Пепуш, виявляються тінями, «проекціями» загадкового паралельного світу – квіткового царства Фамагусті. Казка закінчується чарівним сновидінням Тіса, в якому він, нарешті, зцілюється від усіх своїх тривожних фантастичних примар і знаходить своє міщанське щастя.

Якщо в інших казках Гофман схильний «оголювати» і тим самим ніби «дезавуювати» механізм містичного, що зближує його з сатиричним пафосом просвітників, то в цьому творі автор залишається в суто ігровій атмосфері містичного, а сатиричне тут звільняє місце для *комічного*.

У «Блошиному королі» ми знаходимо типове для Гофмана «двосвіття» – естетичний феномен, який був відкритий у німецькому романтизмі ще Новалісом в романі «Генріх фон Офтердінген» (образ цього лицаря Гофман вивів у своєму «Змаганні співців»). Реальний світ у Новаліса «знімається» в поетичній уяві головного героя у вигляді світу «ідеального», але ці два світи не байдужі один до одного, хоча й не перемішуються хаотично (як у Гофмана), а навпаки, між ними встановлюється особлива причинно-наслідкова відповідність. Повне виконання задуму наштовхнулося у Новаліса на труднощі втілення ідеальної сфери чистих сутностей унаслідок бажання автора «навантажити» цю сферу всією повнотою і різноманітністю *реального* життя.

Без сумніву, Гофман врахував досвід Новаліса і значно спростив причинно-наслідкову залежність: замість складного «зняття» однієї реальності в іншій у процесі спіралевидного руху вперед (тобто

процесу історії, схопленої як нескінченна творчість духу) він розташував ці дві реальності одночасно і поруч одна з одною, при цьому віддав другому, містичному, царству роль причинного спонукання для всього, що відбувається в першому, «реальному»; питання про історію було тим самим усунуто. Правда, ідеальна сфера постала в нього значно збіднілою щодо змісту (порівняно з Новалісом), оскільки вона не «знімала», а просто підпорядковувала собі сферу реальності; зате в тій і в іншій побільшало ігрових та комічних елементів, що підсилювало елемент захоплення і цікавості (яким Новаліс нехтував).

Отже, «паралельна» («ідеальна», містична) сфера у Гофмана – це світ чарівників, без яких люди цілком безпомічні у своїх справах. Романтична суть цієї «іншої» реальності полягає у тому, що автор наділяє її особливими причинно-наслідковими зв'язками, які вона диктує персонажам у «реальному» світі. Так реальний детермінізм, що виникає у конкретній діяльності людини, містифікується і підміняється автономними причинами і наслідками, які виникають нібито «самі по собі».

У Гофмана ми помічаємо просто дивовижний контраст між реальним та містичним світами. Суттєво, що він обирає як місце подій переважно цілком реальні міста на географічній карті і ретельно описує їхню дійсну топографію: вулички, майдани, бульвари, палісадники, адміністративні і релігійні будівлі, ринки, магазини, а також інтер'єри, костюми, зграйки студентів і юрби мешканців, гарну й погану погоду... Такі Франкфурт («Блошиний король») або Дрезден («Золотий горнець») чи навіть вигаданий Кереспес («Малюк Цахес»). У містичному ж світі панує переважно казково-чарівна природа, а його мешканці – феї і маги. Але саме цей другий, примарно-загадковий світ, що існує у Гофмана цілком самостійно і незалежно від першого, тримає у своїх чіпких обіймах конкретний і чуттєво-повний світ і диктує йому свої умови. Так доля щасливого шлюбу Бальтазара і «чарівливої Кандіди» залежала від дружнього примирення феї Рожі-Гожої і мага Просперо Альпануса («Малюк Цахес»); подружнє щастя студента Ансельма з молододружиною Серпентиною у поетичному царстві Атлантиді – від волі мага Ліндгорста («Золотий Горнець»); а Перегрін Тіс знайшов своє щастя з Розочкою після того, як вивчив світ людський під керівництвом мудрого Блошиного короля і сам побував королем квіткового царства («Блошиний король»).

3.

«Блошиний король» дає змогу чітко простежити, як романтики конструюють «інший» світ із його самодостатнім змістом, і тим самим – зрозуміти природу романтичного *символу*. «Реальність» не відноситься до «іншого» світу як явище до своєї власної сутності, вона є всього лише випадковим і хаотичним вираженням гармонійного, але все ж уявного (ідеального) світу. Герменевтичний пафос тут полягає у тому, що наш «зовнішній» світ як «річ сама по собі» (Кант) непізнаваний, і лише уява людини припускає існування в його основі якихось фантомів, що не підлягають строгому логічному поясненню, але безсумнівно впливають на дійсність. Відповідно до думок Канта і Шеллінга, наша свідомість може вільно «конструювати» у часі й просторі цей паралельний світ, і це в цілому не суперечить його імовірності.

Отже, необхідну причину допущено і тим самим виконано вимогу герменевтики, хоча з'ясування *такої* причини ніколи не призведе до прирощення наших знань про реальні міста, де відбуваються події у Гофмана, зокрема про Берлін, Франкфурт, Дрезден, Данціг, Вартбург, Гетеборг, Париж, Рим, Мілан... Перед нами те, що Кант кваліфікував як *гру*; адже оскільки зв'язок між двома описаними вище світами «має існувати без наявності певного поняття, (то) він може бути тільки душевним станом у вільній грі уяви і здорового глузда [...] проте за умови (додає філософ), якщо здоровий глузд не зазнає при цьому ніякої шкоди» [35, т. 5, с. 220, 247]. Тож ми можемо стверджувати, що романтична естетика символу тотожна з романтичною естетикою гри.

Це видно зокрема на прикладі казкового королівства Фамагуси, чий обрис постає перед читачем лише як неясні спогади, передчуття і мрії головних персонажів. Імовірність цього «паралельного» світу постійно ставлять під сумнів самі персонажі, котрі сперечаються щодо подій у ньому, і навіть сам автор, що представив як чарівний сон головного героя завершальну, ключову сцену у квітковому королівстві, де мають сплестися разом усі нитки оповіді. Із мозаїки туманних натяків, щедро розкиданих по канві твору, у нас мусить скластися, здавалося б, більш-менш чітке уявлення про справжній перебіг подій у квітковому королівстві і про те, які саме причини перемістили його мешканців у реальний Франкфурт. Та саме в той момент, коли всі ролі уже розподілені, Гофман

несподівано переводить оповідь у площину чарівного сновидіння, у якому сам непутящий герой лише на мить з'являється у всій величчї квіткового короля Сєкакіса, щоб наступного ранку прокинутися – уже, певно, назавжди – цілком звичайною людиною.

Ми бачимо, що реальність виводиться у творі Гофмана у вигляді її різних *версій*; справжня ж, як здавалося б, розгадка у фіналі постає перед читачем несподівано як *ще одна* версія. У світовій літературі достатньо творів, коли остаточна картина подій складається наче з «розсипу» окремих свідчень героїв (найдавніший – «Едіп-цар» Софокла), але зібрати всі «пазли», щоб у фіналі знов ефектно розсипати їх, як тут, – ось характерний випадок *ігрового* зображення реальності!

Автор уже з самого початку створює атмосферу комічної гри. Якщо в першій главі несподівана і дивовижна поява Дьортє у засніжений святвечір бачиться очима Тіса і може бути віднесена читачем на рахунок дивакуватості героя, про яку автор встиг нам уже докладно розповісти, то в наступній главі Гофман свідомо перемикає реєстри з «реального» на «фантастичне». Після раптового зникнення з атракціону Льовенгука його чарівної помічниці Дьортє студент Пепуш (друг Тіса) приходиться підбадьорити старого і навіть по-житейськи закидає йому погане поводження з дівчиною, в яку сам він, виявляється, був закоханий. Але насправді причина зникнення дівчини лежить зовсім не в площині реальних людських стосунків; і з якоїсь таємної, але зовсім не «земної» причини Пепуш, мовляв, не мав права навіть мріяти про красуню! Так виникає друга, «паралельна» версія історії Дьортє. Виявляється, що їй, квітковій феї на ім'я Гамагея, колись загрожувала смерть від Принца п'явок, і лише геній Тетель врятував її, зринувши з нею високо у повітря, де Льовенгук побачив її у свій телескоп. Трохи пізніше, одержавши із Самарканда «для ботанічних дослідів» [125] квітку тюльпана, він знайшов серед пелюсток Гамагею-Дьортє, яка спокійно собі дрімала; за допомогою потужного мікроскопа йому вдалося збільшити до звичайних людських розмірів і оживити крихітку.

Третя версія належить самому Пепушу, який, нарешті, «все згадав». Насправді ніякий не Тетель, а він, в образі чортополоха Цєхєрита, врятував фею, і вони «з того самого часу» палко покохали один одного. Правда, ця версія викликає у Льовенгука сумнів: адже «мікроскопіст» знає Пепуша з самого дитинства, пам'ятає

його як студента ієнського (!) університету; а пізніше і сам читач дізнається про нього як про ліпшого друга Перегріна, біографію якого простежено аж від самого народження!

Але існує ще четверта версія подій, цього разу з вуст самої Дьортє. Під час блошиної вистави вона раптом побачила стрункого юнака при шаблі на боці і нібито миттєво упізнала в ньому генія Тетеля, з яким одразу й «пурхнула» собі геть. Так намічається неабиякий любовний трикутник, сліди якого ведуть у якесь загадкове квіткове царство!

Отже, всі причинно-наслідкові зв'язки у казці розподілені між двома художніми просторами. Точніше сказати, причини закорінені в квітковому царстві, а їхні наслідки виявляють себе у реальному Франкфурті. Причому самі персонажі не усвідомлюють причини чітко і ясно й діють наче маріонетки під впливом зовнішньої сили. Тому всі чотири «версії» погано узгоджуються між собою і утворюють контекст, у цілому недостатній для повного читачього розуміння. Та й сам оповідач (по суті, «видавець») теж, здається, губиться у здогадках щодо цілого.

Не зважаючи на суто ігрову диспозицію «автор – читач», Гофман вводить у свій твір цілком серйозну *герменевтичну* проблематику. Які ж мають бути умови, за яких ми можемо що-небудь зрозуміти? Чи не залишаються всі наші здогадки про істину дуже відносними і непевними? Як бачимо, головну настанову романтичної естетики на символічність і на загадковість цілого, що не підлягають остаточній розшифровці, Гофман намагається представити як онтологічну особливість *самої дійсності*. Герменевтика Гофмана випливає з його *агностицизму* (очевидно, несвідомо успадкованого ним навіть від нерегулярного слухання лекцій кенігсберзького професора Імануїла Канта).

Естетичний «агностицизм» Гофмана проявляється не тільки у грайливо примхливому суміщенні «реального» і «уявного» світів; він певною мірою поширюється і на сам реальний світ, коли письменник піддає саркастичній критиці шлях осягнення істини як метод шукання «істинних» логічних зв'язків через застосування «загальнозначущих» понять. І тут показовий образ радника Кнарпанті, якому за сюжетом належить розкрити один серйозний злочин. Для дослідників цей образ важливий як свідчення вільнодумства Гофмана, через яке він навіть зазнав політичних гонінь; ми ж поглянемо на нього під кутом зору «герменевтичного» завдання твору.

Отже, оскільки йшлося про «викрадення», то, знайшовши це слово кілька разів записаним в особистому щоденнику Перегріна, слідчий визнав цей факт за головний доказ провини юнака. Проте це слово він грубо вирвав з належного контексту. Іронія Гофмана полягає у тому, що контекст, в якому ми розглядаємо якесь явище (поняття), і собі потребує обґрунтування. А з'ясування взаємин об'єкта і контексту через ще ширший контекст може зробити весь логічний ланцюжок нескінченним, «іронічним» (Ф. Шлегель). Що й було доведено автором на прикладі краху всієї «герменевтичної концепції» Кнарпанті та його ганебного вигнання з міста.

Тут варто принагідно згадати повість Гофмана «Панна Скудері», яка свідчить про те, наскільки невірними можуть бути гіпотези, що шукають причинно-наслідкові зв'язки лише у відкритій для спостереження логіці людського розуму. В повісті розгадка злочину, а отже і всього причинно-наслідкового ланцюжка, лежала в ірраціональній площині людської психіки, де нікому не спадало на думку її шукати. Виявилось, що злочинцем був сам постраждалий!

Епізод з Кнарпанті невинновипадковий у контексті самого твору. Він логічно узгоджується з «герменевтичною» проблемою в ньому. Про це свідчить і такий характерний приклад – випробування думок франкфуртської публіки за допомогою чарівного збільшувального скла Блохи. Перегрін бачить, що й тут можуть бути оманливими доступні для спостереження зовнішні риси, як-от: приязні слова, усмішки, жести та інші знаки люб'язності, які у повсякденному спілкуванні прийнято ототожнювати зі справжніми намірами співбесідника. В іншій своїй повісті на прикладі потворного малюка Цахеса Гофман показує, наскільки фальшивою взагалі може бути зовнішня поведінка людини, так званий *імідж*. Можна припустити, що «герменевтична проблема» у Гофмана пов'язана не безпосередньо з філософією свідомості (як зокрема у Г. фон Клейста), а в першу чергу з психологією «іміджованого» *суспільства*, де справжній, відкритий діалог між людьми в принципі неможливий. Це діалог *масок*. Перед нами своєрідний «герменевтичний» глухий кут. Саме в такому «іміджованому» суспільстві, де за маскою люб'язності та благопристойності приховуються бездушність та грубість, доводиться жити нещасному капельмейстеру Крейслеру. Повністю розкутим у цьому суспільстві соціальних личин відчуває себе хіба що така ница істота, як кіт Мур («Життєва філософія kota Мура»). Він намагається замаскувати свої вульгарні

звички пишним стилем життєпису і натужною імітацією певної «ідеальної» сфери. Адаже на відміну від «цих так званих людей» (Л. Тік), у царстві тваринних інстинктів мотиви поведінки вельми прозорі, логіка зрозуміла, причини і наслідки адекватні одні одним.

Але якщо рушійні сили реальності в принципі непізнанні і лежать у нереальній, «ігровій» сфері, якщо справжня сутність людей ніколи не відкривається співбесіднику повністю й адекватно, то як можливо жити в такому суспільстві? Так «герменевтична проблема» переходить у Гофмана в ідею духовної співдружності. Світ настільки заплутаний і малозрозумілий, що тільки споріднені душі можуть одразу, без зайвих сумнівів та роздумів зрозуміти і сприйняти одна одну. Своєму «Блошиному королю» Гофман не випадково дає підназву «Пригоди двох друзів»; очевидно, фінал повісті мав стати апофеозом не тільки кохання, а й чоловічої дружби! На духовну спорідненість і довіру спирається взаєморозуміння між «серапіоновими братами» в однойменній збірці оповідань.

Очевидно, тут можна вглядіти своєрідну трансформацію кантівської ідеї «геніальності»: адже геній не прагне відшукувати підтвердження своєму творчому натхненню в рефлексії, в поняттях і логічних побудовах. Очевидно, таким є і походження слова «конгеніальність», тобто однаковий спосіб думок, духовне єднання, що не потребує ніякої додаткової логічної аргументації.

Такого «конгеніального» слухача знаходить знаменитий самітник Серапіон у Кіпріані, що відвідав його («Серапіонові брати»). Ніхто доти не вірив у його незвичний дар духовного зору; сам же він вважав неможливим логічно пояснити такий дар, а переконувати співбесідника в його наявності – просто зайвою справою. Кіпріан також прийшов до нього з певним упередженням; проте «зі всією своєю мудрістю був збентежений і присоромлений цим божевільним» [124, с. 28]. Відлюдник розповів, що полюбає бесідувати з Данте, Петраркою, Аріосто про поезію, з учителем церкви Евгаріусом – про церковні справи... Іноді «в добру погоду» він дивиться з вершини своєї гори на башти Александрії (на далекому протилежному березі Середземного моря), «і тоді перед моїми очима миготять найдивніші справи і події». Те, що він описує Кіпріану, вражає того «пластичною довершеністю і життєвою теплою» [124, с. 29]. «Багато хто запевняє, що це неможливо, і гадає, що так звані події зовнішнього життя, які я бачу, – не що інше, як витвір мого духу, плід моєї фантазії; але я вважаю таку думку

спокуюсо нісенітницею. Хіба не самим духом ми сприймаємо все те, що розгортається навколо нас у просторі і часі? Дійсно, чим ми чуємо, бачимо і відчуваємо? Невже цими мертвими пристроями, які ми називаємо вухом, оком, руками etc., а не духом? Невже дух, власноручно сформувавши в нас обумовлений простором і часом світ, передає його функцію якомусь іншому началу в нас? Яка дурниця! Якщо ми згодні, що тільки дух спроможний сприймати все, що відбувається навколо нас, то ми й мусимо вважати дійсним все те, що він визнає за таке». Серапіон навіть посперечався якось з Аріосто, який запевняв його, що події «Шаленого Роанда» «вигадані ним самим і ніколи не існували у часі і просторі» [124, с. 30].

У словах Серапіона викладена, по суті, естетична програма Гофмана. Наші *логічні* знання про реальний світ неправильні й фальшиві; сила ж уяви полягає не у створенні, а в прозорінні «іншого», паралельного світу; отже, такий світ існує реально, проте існує він у ментальній, естетичній сфері! Уява реальніша від дійсності! Це і є суть Гофманової містики. Але ця містика обласороджена. Адже «візії» Серапіона пов'язані з високими матеріями, і він тікає в цей містичний світ геть від ничого світу. Це *романтична гуманістична містика*.

Разом з тим дар духовного зору виявляється для Серапіона небияким тягарем: «Тільки через мучеництво, тільки через життя у самотності можна дістати це знання». Це зауваження кидає додаткове світло на «позитивних» героїв у Гофмана. «Дивлюсь, як цей величний, гордий розум, мов дзвін розколотий, задеренчав» * – цими відомими словами з «Гамлета» Кіпріан характеризує душевний стан Серапіона; але ж їх можна віднести і до багатьох інших персонажів письменника. Їхня сутність у своїй основі глибоко *трагічна*, оскільки все піднесене і шляхетне у світі доступне людині не безпосередньо, а в багатократно «знятому» вигляді в естетичній сфері, куди, до того ж, шлях відкрито лише «втаємниченому», «художній натурі», «ентузіасту»... Адже й духовний зір відлюдника Серапіона був звернений не в реальний світ, а в «інший», де він і «побачив щастя свого життя».

Трагічно й те, що шляхетний і піднесений дар бачити приховану «сутність» речей не рятує цих героїв від низької реальності і робить їхнє існування в ній нестерпним. Така доля капельмейстера

* Переклад Леоніда Гребінки.

Крейслера. Багато розв'язок у Гофмана непереможно ведуть його героїв до катастрофи в дійсному світі. Тоді автор змушений або уривати розповідь у найзручнішому для цього місці, як у «Коті Мурі»; або ж зводить фінал до іронії, як у «Золотому горняті» чи «Малюку Цахесі»; або він переводить його у площину чарівного сну, як у «Блошиному королі». Та іронія постає далеко не рівноцінною зброєю у суперечці з трагічним, і це представляє трагічною не лише саму реальність, а й усі «герменевтичні» підходи до її пізнання.

4.

У зв'язку з наведеними міркуваннями не можна не згадати про досвід засновника романтичної герменевтики Ф. Шлейєрмахера та його вплив на Гофмана (який, наскільки ми знаємо, спеціально в критиці не досліджувався). У самий розпал діяльності ієнських романтиків Шлейєрмахер, мабуть, єдиний вийшов за межі оптимізму, успадкованого ними від Канта, і передбачив у своїх «Монологах» (1800) набагато складнішу колізію романтичної ідеї, а саме нерозв'язний конфлікт духовного з буденним. Іншими словами, він відкрив двосвіття, але не те натхненно оспіване Новалісом містичне двосвіття душі, котре гармонійно «знімає» своє земне існування в якомусь духовному паралельному світі, а двосвіття, овіяне вічною скорботою і томлінням *тут*, в юдолі буденності, де приречена існувати душа, що прагне духовності – мистецтва, спілкування із спорідненою душею, любові, але яку спіткають лише розчарування, нерозуміння і душевний біль.

Якщо Новаліс у своїх мріях про «тисячолітнє царство» людяності, про нове відродження духовної і фізичної повноти людського існування намагався синтезувати з містичним інобуттям майбутню державність (християнську монархію), що надавало його ідеї просто галактичного звучання, то Шлейєрмахер рішуче відкидав містичний паралельний світ, всляко розвиваючи лише *земну* частину цього проекту: «Я – пророчий громадянин прийдешнього світу, до якого мене жива фантазія та сильна віра поривають» [102, с. 280]. Гофман ще більше спрощує цей проект: тема історії, держави і церкви, що так сильно захоплювала ієнців, не хвилює його; зате він посилює тему двосвіття як *страждання* на землі людини, яка не до кінця осягає причини, що на неї діють. При цьому іншу, містичну, «паралельну» дійсність Новаліса він позбавляє

всієї її піднесеної серйозності і подає лише як гарну естетичну гру, що може бути зруйнована за його, автора, волею.

Гофман так само, як і ієнці, обстоює ідею про мистецтво як вищий орган пізнання, але слідом за Шлейєрмахером відкриває безодню страждань митця, приреченого на самотність і нерозуміння у своєму «царстві естетичної видимості» (Шиллер). Гофман сприйняв загальний герменевтичний пафос ієнської доби, коли романтична герменевтика ще тільки формувалася. Саму цю проблему романтики порушували гостро і випробовували всебічно – не лише раціоналістично, а й естетично, містично, символічно і навіть еротично. «Все, що я збагну, носитиме *мою* печать, і все те з безконечної царини людства, яке опанувало моїми зміслами, все це рівною мірою витвориться і в *мені* і перейде в *моє* єство», – писав Шлейєрмахер [102, с. 267].

Філософ підводить під свої чисто герменевтичні роздуми основні концепти раннього романтизму. Зокрема, це висловлена Лессінгом, розвинута Кантом і підхоплена ієнцями ідея *роду людського*. Зрозуміти щось означає укріпитися у своїй людяності: «Мені стало зрозуміло, що кожна людина повинна відтворювати людство у свій власний спосіб, у власному поєднанні своїх елементів...» [102, с. 260]. Одна з форм пізнання – спілкування, яке так високо цінили романтики: «Я мушу вирватися назовні, в якусь спільноту, щоби разом з іншими душами поглянути, що то за таке людство...» [102, с. 263]. Найвищі форми спілкування – *дружба* і *любов*, тобто «духовний обмін»: «...при внутрішньому мисленні, при спогляданні, при призвичаєнні до чужого я потребую присутності якоїсь любові істоти, так, щоб внутрішній вчинок виявляв себе через (зовнішнє) повідомлення і щоб завдяки солодкому і легкому дару дружби я легше міг би примиритися зі світом» [102, с. 264].

Проте, якщо, приміром, для Гете спілкування з іншими людьми було, за його власними словами, головною формою осягнення світу [120, с. 714] (17 лютого 1832 р.), то Шлейєрмахер зближує спілкування із стражданням, з *романтичним томлінням*: «Близькими орбітами рухаються часто люди і попри те не зближуються одне з одним; марно закликає свідоміший до дружніх зустрічей: його не чує інший» [102, с. 270]. Певною втіхою за такого внутрішнього самотництва може бути думка про формування (*Bildung*) самого себе, про самовдосконалення: «І те, що мені так ведеться, є доказом, що я формуюся по-своєму» [102, с. 270].

Якщо спілкування не складається і людина не знаходить одноступеня, то душа її впадає у руйнівну меланхолію і виснажує себе у хворобливих мріях: «...в пустельну пушу чи неродючу обильність вона вміщена, де вічна одноманітність духу не дає поживи пожаданням; скривджена, фантазія скеровується на себе саму, і в мрійливих блудах змушений самопожиратися дух...» [102, с. 275]. Але, з іншого боку, без фантазії у світі самотності також не можна обійтися: «Що би мене порятувало, якби не ти, божественна фантазіє, ти, що даєш мені тверде уявлення про краще майбутнє» [102, с. 279].

Від Шлейєрмахера міг успадкувати Гофман розділення людей у суспільстві на «ентузіастів» і «філістерів». У філософа це «втаємничені» (*Geweihten*) та «інші» (*Andere*). Про останніх він пише, що вони «живуть задоволені всім, що мають, і не бажають нічого іншого»; «те найкраще, що не може збагнути своїм розумом варвар, незрозуміло й для них»; їхнє життя обертається «все по одному й тому ж колу» [115, с. 64].

Причина романтичного страждання не тільки у незадоволених духовних прагненнях особистості, а й у самому *недосконалому світові*. А отже самотність і скорбота в цьому світі непереможні. Тому – «Схились, душе моя, перед гіркою долею побачити світло життя в цей недобрий і смутний час!» [102, с. 274].

Осягнення світу у Шлейєрмахера – не просто прагматичне завдання, а прагнення уздріти в плодах людського розуму високе, духовне. І тут він вскриває суто романтичний конфлікт між буденним і духовним: «...людина опановує тілесний світ, усі його закони дослідивши, щоби поставити їх собі на службу» [102, с. 272]; але «чи ж людина є лише чуттєвою істотою, аби задовольнитися самим лише відчуттям плотського життя, вважаючи, нібито власна плоть є для неї всім?» (Гофман: «...ці мертві пристрої, які ми називаємо вухом, оком, руками...»). Тож «навіщо ця влада над матерією, якщо вона не сприяє власному життю самої душі [...] не сприяє спілкуванню душ?» [115, с. 57].

У своїй філософії осягнення іншого Шлейєрмахер розглядає *мову* не як знеособлену систему знаків, що їх треба розшифрувати за допомогою технічних прийомів; як романтик, він бачить у мові відблиск вищої духовності, розкрити яку вважає своїм завданням. Під його пером герменевтичне завдання стає *естетичним* і *символічним*. Він говорить про «чар мови» (*der Zauber der Sprache*), яка «виробила щонайточніші знаки і плавні переходи на все, що в змислі світу думається і відчувається» [102, с. 281]. «Мова – (це) щонайчистіше

часу дзеркало, в якому дух її дає себе пізнати» [102, с. 281]; «через неї він (дух. – Б. III.) вже належить світові».

Але та ж мова «тримає його (дух – Б. III.) у своїх міцних обіймах, так що він ані не може з кимось поділитись, ані від когось чимось підживитись» [102, с. 281]. Намагаючись наблизитися до мирського, щоб «одушевити» його, дух шукає в мові «вірний знак» (*ein unverdächtiges Zeichen*). Але «вороги нападають, вкладаючи (в нього) чужі тлумачення» [102, с. 281]. «...Тими знаками, які ми просвятили Найвищому, (дехто) може зловжити, а Священному, що на нього ці знаки вказують, підпихати свої дріб'язкові думки і свій обмежений спосіб розмислу» [102, с. 282]; І тоді дух «лиш з трудом і поволі змушений вивільнятися з (такої) пастки»* [102, с. 281].

Шлейєрмахер доходить висновку про те, що мова мусить відкриватися лише *втаємниченому*: «О мово, невже ти дійсно спільне надбання синів духу та дітей світу?» [102, с. 282] Нехай «посеред посполитої (*gemeinen*) постане ще одна мова, священна й таємна, яку невтаємничений не зможе ні витлумачити, ні наслідувати» [102, с. 283]... А найвищий зразок мови – це художня мова, мистецтво: «Мова покликана відображати найсокровенніші думки духа, його найвище споглядання; вона покликана передавати найпотаємніше спостереження за власними діяннями, а чудовна музика її повинна вказувати на те значення, що дух його всьому надає...» [102, с. 282].

Якщо Шлейєрмахер, зосередившись на витворах людського духу, «знімає» кантівський агностицизм у спробах постійного і неухильного наближення до смислу (без чого його «герменевтика» втратила б своє методологічне значення), то Гофман приймає апріорі романтичну *невичерпність* смислу і значення, яка визначає світ природи і речей, і перетворює її на предмет примхливої, часом гротескної естетичної гри.

5.

Агностицизм та схильність письменника до «гри» версій дає змогу припустити ще один варіант всього, що трапилося у творі, а саме розглянути паралельний казковий світ як «зняття» реального у сфері несвідомих *еротичних* переживань Перегріна Тіса.

* Ця думка могла виявитися плідною для М. Гайдеггера з його філософією «проговорювання» буття через мову.

Причини можуть лежати у сфері еротичного, а наслідки – в реальних вчинках героя. Всі події у творі, хоча й розказані «видавцем», подані з точки зору самого Перегріна і можуть розглядатися фактично як історія його любовної «ініціації».

Якщо припустити, що «другий» світ існує лише в уяві героїв і що вчинки і думки героїв мають напівреальне існування, то «зовнішній» сюжет постає як досить звичайна історія одруження вже немолодого і дивакуватого спадкоємця багатих статків з молодістю і працювитою дочкою майстра-палітурника. Її простиє ім'я – Роза, поширене у міщанському колі, пробудило у мрійливому Перегріні найфантастичніші мрії, так що навіть його друг дитинства Пепуш здався йому прибульцем із якогось дивовижного квіткового королівства. Жадоба кохання, що довго дрімала в ньому і нарешті пробудилася, набула образу чарівливої Дьортє Ельвердинк – асистентки володаря «блошиного атракціону» Льовенгука. Там випадково міг побачити її наш мрійник. Відповідно і сам господар закладу набув в його очах певних демонічних рис. З того часу все змішалось в голові у Перегріна. Образ лялькової красуні і демона мікроскопа постійно переслідували його навіть у власному домі, поєднуючись попутно з іншими епізодичними, але такими самими химерними видіннями й личинами. У цю фантазмагорію була втягнута навіть віддана служниця Аліна, поважний вік і гротескна зовнішність якої, здавалося б, мусили тільки розлякувати всі ефірні мрії та ніжні ілюзії.

Заможний обиватель і принадний жених, Перегрін не міг не здогадуватися про можливі плани батьків перезрілих дівчат щодо його статків, і тому кожную спробу зближення сприймав з недовірою. Цей скептицизм він міг приписувати впливу крихітної істоти – блохи, яка буцімто дала йому чарівне збільшувальне скло, котре допомагало розпізнавати у словах людей правду чи неправду. Якщо юнака зачарували парфюмерні принади лялькової красуні, то від перевірки почуттів Розочки він рішуче відмовився. Таким чином, дві жінки заволоділи його почуттями: одна – явно, вимогливо збурюючи його почуття і вносячи хаос і розлад у всі його уявлення та наміри, а друга – із зворушливою пасивністю чекаючи, поки він зверне на неї свою увагу. Треба було потужного психологічного струсу з боку агресивного еротичного почуття, щоб Перегрін зрозумів, що готовий до кохання. І предмет цього кохання виявився поруч з ним – просто як у казці Новаліса про Гіацинта і Троянду! Останній спалах його несвідомих еротичних бажань

відбився у фантастично яскравому сновидінні, де він з'явився неначе король квіткового королівства. Це було остаточне звільнення від бурхливої любовної омани, що скерувало його неусвідомлені потаємні бажання у русло спокійного й гармонійного міщанського подружнього життя.

Як бачимо, Гофман у притаманній йому напівкомічній, напівсаатиричній манері містифікує ті несвідомі (тут навіть еротичні!) сили, у полоні яких перебуває обиватель – тобто в полоні цілого ланцюжка *випадковостей*, які він не в силах спрямувати на свою користь. І якщо події призводять до сприятливого для нього фіналу, то тільки для того, щоб винагородити за такі достоїнства, як щирість почуттів, майже стерніанська простодушність щодо еротичних переживань і чужість світу філістерського розрахунку.

Відкривши безмежність і невичерпність реальності, романтизм мусив випробувати на цей предмет всі її сторони, зокрема й еротичну. Якщо Ф. Шлегель у «Люцінді» розкрив сферу «естетичного еротизму», Новаліс у казці Клінгсора в своєму романі – «магічного еротизму», а Г. фон Клейст в «Пентесілеї» – «героїчного еротизму», то Гофман підсумував коротку добу героїчно напруженого і естетично витонченого ідеалізму картиною гри несвідомих еротичних імпульсів, об'єктом і навіть жертвою яких став далекий від світу мрійник. Звівши *всі* внутрішні імпульси до несвідомих еротичних переживань, Гофман тим самим піддав сумніву ідеалізм як надійну життєву позицію. Так був здійснений ще один романтичний варіант «змушніння», і Перегрін поповнив низку своїх попередників – Вільгельма Мейстера, Франца Штернбальда, Генріха фон Офтердінгена і витонченого поклонника Люцінди – Юлія. Але доповнив, щоб замкнути його, бо, якщо «мужність» героя формується на очах читача казки, то «героїзм» випаровується повністю, ще навіть не намітившись. Бо важко вигадати пасивнішого героя, ніж Перегрін. Ставши жертвою несвідомих імпульсів, він так само несвідомо від них і позбавляється, – подібно тому, як раптово минає важка хвороба, і одного чудового ранку колись слабий прокидається зовсім з іншими почуттями.

6.

Містика, гра, витончений естетизм як межа пізнання світу і як властивості самого світу, через які він тільки й дається нам у зовнішньому сприйнятті, знаходять у Гофмана свою адекватну і неповторну художню форму. Його прозі, і «Блошиному королю»

зокрема, притаманні риси *театральності* та *музичності*. Театрально-музична *умовність* художнього світу Гофмана виражає нове, *ігрове* ставлення німецьких романтиків до реальності та її потаємних, *містичних* сторін.

Не до кінця, очевидно, реалізований талант Гофмана як театрально-музичного митця втілюється саме в художній прозі; адже прославився він усе ж не як автор опер і п'єс, а як прозаїк. І те, що не вповні вдалося йому як театралу, надало його прозі цілком оригінального характеру. Значного впливу зазнав Гофман-письменник з боку Вольфганга Амадея Моцарта – великого містика в музиці кінця XVIII ст., оновлювача естетики музичного театру і принципів розгортання великої інструментальної форми.

На нашу думку, багато що у Гофмана базується на оперних схемах, зокрема, традиційно німецького жанру «зінгшпіля» (дослівно «гра зі співом»). Основні риси зінгшпіля – поєднання героїчної, ліричної і комічної тематики в одне ціле, а також увага до побутового боку життя. У такому вигляді зінгшпіль і розчинився в прозі Гофмана. Типовий сюжет зінгшпіля – це історія любовної одержимості, палкої пристрасті молодого героя. Але рідко коли згода між закоханими встановлюється з самого початку. На шляху юнака начебто нізвідки постають складні перешкоди. Як своєрідне відлуння оперного «фатуму» з'являються представники «паралельного», містичного світу. Під їхню владу повністю потрапляє наш герой. Усе закінчується, як правило, апофеозом, оперним щастям закоханих. Неабияка драматична колізія поєднується з гротескно-комічними сценками. Такий «універсальний» сюжет притаманний різним творам, як-от «Опера злиднів» англійця Пелуша, «Чарівна флейта» Моцарта, «Вільний стрілець» Вебера... Знаходимо ми його і в «Блошиному королі» та в інших казкових повістях Гофмана.

Така сюжетна схема відображає, на нашу думку, низку особливостей музичного театру, зокрема принцип *музично-драматургічного контрасту*. Тембровий контраст голосів відбивав суперництво між персонажами. Сюжети створювали з урахуванням саме цієї особливості. В «Дон Жуані» вокально контрастують ліричний тенор дон Оттавіо і його підступний суперник баритон Дон Жуан; там само через контрасні голосові регістри розкривають себе пристрасна донна Ельвіра, що прагне утримати серце зрадливого Жуана, та ніжна донна Анна. У «Чарівній флейті» Цариці

Ночі доручено агресивно високий голосовий регістр, а Паміні – тепле ліричне сопрано; в «Ідомені» м'якому сопрано Ілії протистоїть її суперниця Електра з вольовим низьким сопрано...

Жіночі характери в повістях Гофмана, та й сам принцип добору типів, здебільшого також пов'язані з вимогами музично-театральної виразності. Так, у «Золотому горщику» протиставлені тендітна фея Серпентина і рішуче налаштована на сімейне щастя Вероніка. У «Блошиному королі» – імпульсивна і вельми демонічна Дьортье Ельвердинк та ніжна й спокійна Розочка, з якою врешті-решт одружується головний герой. За принципом емоційно-голосового контрасту будує Гофман і чоловічих персонажів у цій казці: скептично-розсудливий, «кларнетний» голос Блошиного короля, сентиментально-розчулений, близький до гобоя голос Тісса, романтичний «альт» Георга Пепуша, емоційно збуджений «фагот» приборкувача бліх Левенгука, низький флегматичний «тромбон» Свамердама тощо. Характерно, що в «Блошиному королі» виступає ансамбль переважно чоловічих голосів!

Різні темброво контрасні голоси повинні по-різному поєднуватися в різних ансамблевих групах. Для цього оперний лібретист мусить зіштовхувати на сцені всіх героїв один з одним. Заключний ансамбль – це зазвичай музично-драматична кульмінація всього твору, де всі вони мають постати разом. Характерний приклад – опера Моцарта «Дон Жуан», де сюжет розвивається за принципом варіацій «головний герой і ще хто-небудь». Це дає можливість виявити всі вокальні грані головного героя, всі ансамблеві ефекти. Можна стверджувати, що у Гофмана переважає саме принцип «варіаційного» розвитку сюжету з метою поступового виявлення характерів. Слушний приклад – «Блошиний король», де неймовірна низка пригод як у «реальному», так і в паралельному, казковому, світі звалюється на голову Перегріна. Найчастотнішу групу персонажів становлять Тіс, Пепуш, Дьортье і Аліна. Це типовий оперний «квартет» голосів, а решта персонажів утворюють їх ансамблеву «підтримку». Завдання автора полягало у тому, щоб якомога яскравіше урізноманітнювати поєднання голосів у ансамблях. У фінальній, Сьомій пригоді зустрічаються всі основні персонажі в останньому ефектному ансамблі. Твір у Гофмана, як і опера, закінчується тоді, коли вичерпані всі можливості «ансамблевого» поєднання персонажів.

Характери у Гофмана по-оперному зорієнтовані не так на психологічну глибину, як на психологічну *інтенсивність* виявлення. На сцені персонаж не може перебувати у нерухомості, і так само не може виявляти себе в одноманітних рухах. Вибудовується інтрига, що покликана активізувати у героя самовідчуття власної тілесної моторики. До цілої низки творів Гофмана, і до «Блошиного короля» зокрема, може пасувати назва однієї з улюблених його опер Моцарта: «Шалений день, або Одруження...».

Як і в музиці Моцарта, у Гофмана постійно дається взнаки схвильованість; його герої, серед яких яскравий приклад – Перергін Тіс, перебувають у стані граничного емоційного напруження. Вони не кажуть один одному, а вигукують, не вітають один одного, а палко притискають до грудей, не просто не розуміють, але все у них перевертається у свідомості, вони ходять тільки стримким кроком або бігають, вони виливають своє горе у гірких, тривалих і голосних скаргах, вони сильно жестикулюють, перебуваючи у кімнаті на самоті, розмовляють з речами і звертаються з палкими наріканнями до самих себе...

З погляду медицини, все це, очевидно, ознаки душевного розладу*; але з точки зору естетики театру – це типова пафосність сцени, причому сцени оперної. Адже музична емоція виражає якраз психологічно виразне і гранично загострене переживання. Під цим кутом зору можна гіпотетично припустити, що знамениті офорти Калло, які надихали Гофмана як автора знаменитої збірки оповідань, могли б захопити і Моцарта, оскільки їхня стилістика відповідає його музиці. Згадаймо юнацьку симфонію композитора № 25 соль-мінор, авангардний пафос і гротескна викличність якої угадують наперед емоційну моторику гофманських образів!

Але що таке гранично контрастні і вкрай загострені риси зовнішності, завжди незмінні і не залежні від ситуації? Це *маска*. Автор акцентує на рисах ляльковості – фактично маски у зовнішньому вигляді Дьортє Ельвердинк; але з психологічного боку решта персонажів у казці – це також маски. Інакше їх можна назвати (також по-театральному) ролі-амплуа. У самого Моцарта амплуа маски яскраво представлені в операх «Так чинять усі жінки» і «Чарівна флейта»; в «Дон Жуані» він відходить від маски в образі

* Skorистаємося спостереженням І. Канта: «Підозра, що у нього з головою не добре, падає уже на того, хто голосно розмовляє сам з собою або хто сам у кімнаті жестикулює» [33, т. 3, с. 104].

головного героя, а також дони Анни, але зберігає її в таких персонажах, як Лепорелло, Церліна, Мазетто, частково донна Ельвіра та Дон Оттавіо. Нарешті, у «Весіллі Фігаро» ми спостерігаємо сміливий розрив з традиціями оперних амплуа і перехід до психологічної опери-драми. Гофман і тут наслідує Моцарта; але спроба створити цілком психологічний характер йому так і не вдалася. На нашу думку, він урвав свою роботу над «Котом Муром», коли побачив, що образу капельмейстера Крейсера затісно в призначеній для нього масці сентиментально-психопатичного героя.

В оперній виставі неприпустима монотонність, тут постійно повинні чергуватися різнохарактерні сцени. Ліричні арії поступаються місцем ансамблям, похваллення змінює зосередженість, нарешті, обов'язковий для XVIII ст. комізм чергується із серйозними епізодами. У художній прозі Гофмана ефект контрасту створюється за рахунок ритмічності подій, прискорення та уповільнення дії. За Кантом, ми не можемо сприймати простір як такий, якщо він не заповнений речима або тілами. Заповненість сценічного простору у театрі відповідає у прозі масовим чи монологічним епізодам; вони активізують наше сприйняття простору. Так само активізується наше сприйняття часу. У Гофмана в «Блошиному королі» масові сцени часом перетворюються на комічне безладдя, таке собі буфонне «скерцо» (згадаймо лише сцену дуелі двох магів на мікроскопах); тож ми маємо тут справу з узагальненим і прискореним рухом часу на відміну від розчленованого й уповільненого руху в монологічних епізодах. Отже, принципи сюжетобудови у Гофмана відповідають естетиці оперної вистави або великого симфонічного циклу.

Загальновідомо, що Гофман втілює у своїй прозі «двосвітність», в основі якої – зустріч людини з паралельним, «містичним» світом. Як було показано, вона представлена і в «Блошиному королі». «Двосвітність» естетично полемізувала з просвітницькою картиною світу, одноплановою, прозорою і загальнозрозумілою, і тому була прийнята німецькими романтиками беззастережно. «Двосвітність» заснована також на принципі музично-зорового контрасту. Так уяву романтиків чарувала «двосвітність» у «Дон Жуані», представлена містичною владою надгробної статуї. У «Чарівній флейті» Моцарта за плечима «земних» персонажів стоять казкові, фантастичні сили: Цариця ночі, чарівник

Зорастро. В інструментально-симфонічній музиці цього композитора загадкові «демонічні» епізоди вриваються в ліричний чи гротескний рух.

Певна річ, ми повинні погодитися, що характери «демонічної» двосвітності у Моцарта і у Гофмана сягають різних мистецьких традицій. Гофман, належачи вже до зовсім іншої доби, ніколи не зміг би написати щось на зразок «Реквієма» Моцарта. Але спільні естетичні витоки «двосвітності» все ж є, вони в тій-таки Англії, у Шекспіра; в Іспанії – в бароковій драмі і поезії; в Німеччині – в народних сюжетах про доктора Фауста. Та ближчими до Гофмана виявляються все ж не Моцарт та названі нами літературні джерела, в яких холодне і моторошне дихання інфернального час від часу вторгається у земну буденність і непокоїть спокійну людську свідомість; це радше К. Гоцці з його «ф'ябами» і М. Віланд з його «фейними казками», де «двосвітність» трактується уже не трагічно, а гротескно і навіть граційно-грайливо, в душі «маски», що ожила.

Гофман всіляко намагається передати характеристику «містичного» світу в традиціях оперного музичного звучання і світлобарвного колориту. Так, в «Золотому горщику» сцена ворожіння буремної дощової ночі нагадує сцену відливання куль в опері Вебера «Вільний стрілець». Згадаймо, що в операх того часу був дуже популярний вставний оркестровий епізод, що зображав дощ або бурю. Тож і сцена різдвяної заметілі в «Блошиному королі» відповідає цій театральній музичній традиції. Вкажемо у «Малюку Цахесі» на появу в чарівному візку мага Просперо Альпануса, яку супроводжують ніжні звуки, що викликають у пам'яті оркестровку «Чарівної флейти» з її челестею і дзвіночками; а можливо, що Гофмана надихнув у цьому епізоді концерт Моцарта для скляної гармоніки. Подібні ж тендітні звуки ми чуємо внутрішнім слухом, коли читаємо про фантастичне квіткове королівство Фамагусту в фіналі «Блошиного короля»...

Отже, на нашу думку, особливості Гофманової прози визначають не лише загальноєвропейські риси новелістичного жанру, що сягають оповідних принципів попередніх епох (Ренесанс, Бароко), а й великою мірою – естетики передромантичної і романтичної опери, зокрема, музичних принципів улюбленого композитора всіх німецьких романтиків – В. А. Моцарта.

ВІРШ ГЕНРІХА ГЕЙНЕ «ICH WEISS NICHT, WAS SOLL ES BEDEUTEN...»

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Не знаю, що стало зі мною,
Сумує серце моє, –
Мені ні сну, ні спокою
Казка стара не дає.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Повітря свіжіє: смеркає,
Привільний Рейн затих;
Вечірній промінь грає
Ген на шпильях гірських.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Незнана красуня на кручі
Сидить у самоті,
Упали на шати блискучі
Коси її золоті.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Із золота гребінь має,
І косу розчісує ним,
І дикої пісні співає,
Не співаної ніким.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

В човні рибалку в цю пору
Поймає нестерпний біль,
Він дивиться тільки на гору –
Не бачить ні скель, ні хвиль.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Зникають в потоці бурхливім
І човен, і хлопець з очей,
І все це своїм співом
Зробила Лорелей.

(Переклав Леонід Первомайський)

Цей чудовий вірш, написаний видатним німецьким поетом Генріхом Гейне (1797–1756) в юності, нерідко ставлять у жанровий ряд *балади*. Цю точку зору варто розглянути докладніше, щоб зробити деякі важливі висновки. В баладі, як правило, зображаються певні події, що розгортаються обов'язково на наших очах *від початку до кінця*. В ній витриманий казково-чудесний тон.

За допомогою риторичних запитань «від автора-оповідача» створюється атмосфера здивування, захвату або напруженого очікування. Згадаймо, що балада Й. В. Гете «Вільшаний король» починається саме таким запитанням «від автора»: «*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?*» – «Хто пізно так мчить у час нічний?» У вірші Гейне ми знаходимо зачин «від автора», який покликає ввести читача в атмосферу чудесних подій, наявне і висновок. Лаконічно описаний вечірній рейнський краєвид, дано зображення легендарної красуні – тобто відтворено *тло* для подій. Але найбільш напружена і трагічна подія легенди – загибель рибалки в човні... Про неї нічого, по суті, не розповідається, а це вже є порушенням правил балади. Поет лише у завершальній строфі говорить наче скоромовкою, що він «вважає» – «*ich glaube*», – що таким *буде* неунікний кінець всієї історії. Але чому «вважає»? Хіба це не відомо йому з самого початку? Адже, за словами автора, ця історія «ні сну, ні спокою [...] йому не дає» – «*kommt mir nicht aus dem Sinn*»! Чому ж тоді він не написав «*ich weiss*» («я *знаю*», що метрично цілком розташувалося б у рядок?

Але це ще не все. В завершальній строфі є ще один момент, гідний нашого подиву. Це поєднання теперішнього часу *Präsens* з повним минулим часом *Perfekt*: «Я вважаю, що хвилі [...] *поглинуть* човняра [...]. И все це [...] зробила Лорелей». «Поглинуть» – «*verschlingen*», а не «поглинули» («*verschlungen*», що ідеально відповідає метричній схемі), «зробила» – «*hat [...] getan*», а не «робить»!

Усі ці спостереження приводять нас до висновку, що Гейне поетично описує *картину*, що зображає Лорелею на вершині скелястого острова і внизу рибалку, що пливе у човні. Тоді стає зрозумілим той факт, що про трагічну розв'язку – загибель рибаря – автор говорить у майбутньому часі (тут: *Präsens* у значенні *Futurum*). Адже саму загибель на картині не зображено, а отже вона й виходить за рамки всієї розповіді. Автор «вважає», що все це станеться, хоча на момент розгляду *поки ще* не сталося. На картині сюжет навічно «застигнув», і зауваженням про майбутню розв'язку поет ніби «домальовує» її.

Добірка епітетів свідчить про те, що перед постом картина, виконана, очевидно, в душі народного лубка, можливо розфарбованого деревориту. Переважають повні тони, «чисті» фарби і якості.

Напівтонів чи відтінків ми тут не знайдемо. Не застосовуються й слова у переносному значенні. Тут тільки лексика в її «нормативному», чистому словниковому значенні. Її легко упізнати. Зауважимо принагідно, що завдяки такій особливості цей вірш особливо придатний для вивчення мови в школі. Епітети і предикати відповідають стилю народної пісні – невибагливої і простої: повітря «свіже» – kühl, Рейн тече «спокійно» – ruhig, човен «маленький» – klein, туга, що охопила човняра, дика – wild, вершина гори «виблискує» – funkelt, а гребінь «блищить» – blitzet, мелодія у пісні «чудесна» і «захоплива» – wundersam, gewaltig.

Тричі у фольклорному дусі акцентується епітет «золотий» – golden, яким наділено по черзі намисто, коси і гребінь. Щодо намиста і гребінця слово «золотий» звучить цілком коректно; а ось щодо волосся належало б сказати «золотаве» – «goldig», якщо перед нами імпліцитне порівняння, в крайньому випадку підійшло б «ніби золоте». Згадаймо, що в німецькій мові є слово «goldblond» – «золотисте» (волосся) і goldgelockt – «золотокудра». Але ні, поет і волосся називає в фольклорному дусі також словом golden. Це може свідчити, по-перше, про «формульне», тобто фольклорно-графаретне вживання слова «золотий». Наприклад, у фольклорі, зокрема і в українському, природніше звучить «золоте» (а не золотаве) проміння сонця, хоча з погляду точного смислу друге слово було б правильніше. А по-друге, це може свідчити про те, що на лубку, що його розглядає поет, всі три предмети зображено однією ефектно-яскравою «золотою» фарбою, що взагалі характерно для німецького середньовічного живопису по дереву.

Крім перелічених вище атрибутів ми нічого іншого не дізнаємось про зовнішність Лорелей. Чи не слід припустити, що на лубку її зображено у вигляді русалки, ундіни? Ми маємо німецьке дослідження (Otto von Loeben), в якому образ Лорелей у цьому вірші Гейне зближується з давньогрецькою міфологічною істотою – сиреною [127, с. 135]. Проте тут слід найпильнішу увагу звернути на слово «Jungfrau» – діва. В добу Гейне існувало три слова, які вживали щодо дорослої дівчини: Fräulein, з яким зверталися до дівчини простого звання, а також до незаміжньої жінки; нейтральне Jungfer, яке з цієї причини зрештою утворило сполучення eine alte Jungfer; нарешті, – Jungfrau, що стосувалося дівчини знатного походження. У фольклорі слово Jungfrau вживали щодо казкової кра-

суні. Якщо врахувати, що Гейне вжив його з епітетом (die) schönste (Jungfrau) – «найвродливіша (красуня)», то слід уявити її так, як могли її зобразити на народному лубку: зовсім не у вигляді голої ундіни, а у вигляді пишно вбраної красуні, відповідно до народного уявлення про зовнішню красу і велич. Слово Jungfrau допоможе нам трохи пізніше зрозуміти конкретну життєву історію створення цього вірша. Отже, перед нами народна картина, на якій зображено неவிбагливий сюжет: спокійна гладінь річки, що виконана простою фарбою; чіткі контури скелястого острова з розмальованою красунею на вершині; внизу – рибалка у човні із піднятою у гору головою – «Er schaut nur hinauf in die Höh'».

Поетична сила вірша Гейне полягає у тому, що читач не просто споглядає разом з автором народний лубок, а вгадує за його змістом важливіший, глибинний смисл. Зокрема, це зв'язок подій легенди з життям самого поета. В такому «інтертекстуальному» зв'язку майбутній час «verschlingen» сприймається наче якась зловорожа доля, що нависла над самим поетом. Вірш бринить наприкінці настроєм тривоги через лихо, яке має статися. І це станеться з самим поетом! Тоді минулий час «hat [...] getan» можна сприйняти як мотивування: одна красуня це вже «зробила» – тобто спричинила загибель закоханого серця, і скільки ще буде мимовільних жертв її краси!

Так, перед нами тут роздуми Гейне про власну долю. В момент написання вірша він був закоханий в кузину Амалію Гейне – пишну і гордовиту красуню із заможної сім'ї (ось воно, ключове слово Jungfrau!). З огляду на своє мізерне майнове положення Гейне не міг навіть мріяти про шлюб з нею. Тим не менше, стосунки обожнювання і схилення подобалися Амалії, і вона ніби не помічала, що шарпає серце закоханого юнака. Гейне мучила її нещирість і фальш – згадаймо надлишок «позолоти» на зображенні красуні з легенди! Він відчував неминучу і болісну розв'язку таких взаємин. Лорелей згубила рибалку і, можливо, навіть не помітила цього. Але чи дасть сам поет занепасти себе? Чи не слід йому вчасно зупинити ці двозначні стосунки? Таке ще одне можливе пояснення, чому трагічна розв'язка не увійшла у вірш Гейне. Згадка про неї – це застереження поета самому собі!

Поетична мініатюра Гейне має яскраво виражений романтичний характер, що виявляється у такому. Поет звертається до народної легенди; народну пісню нагадують поетичні засоби і фоне-

тичне звучання вірша (пропонуємо самостійно проаналізувати його орфоєпію); смисловим центром стає зображення особистої долі самого поета («суб'єктоцентризм»); ситуацію з власного особистого життя автор сприймає через призму мистецтва («естетизація дійсності»); останнє дає змогу поетові підійти до неї ніби зі сторони, трохи відчужено, зате підсилює момент «рефлексії», такий важливий для романтиків; вірш має другий план, набагато виразніший психологічно, аніж «зовнішній»; поет використовує поширений у романтичній поезії «прийом недомовленості»; він «домальовує» народну картинку і тим самим демонструє творчу активність уяви, а це вже змушує згадати постулат І. Канта про творчий характер мислення, який сприйняли митці-романтики. Такої ж творчо активної уяви поет чекає безумовно і від читача. Ми можемо сказати, що вірш виховує «романтичний», високий стрій душі.

2004 р.

РІХАРД ВАГНЕР: ШЛЯХ ДО НОВОГО МІФУ

1. Перед «Кільцем»

Німецький ідеалізм та його дітище романтизм утвердили у XIX ст. думку про світ як незламну систему, в якій головне місце посідає людина. Людина, яка є «не засіб, а мета», була точкою відрахунку цінностей і стояла в центрі художнього зображення. Проте це була людина *трагічна*, оскільки всі високі властивості свого розуму і душі, ретельно досліджені І. Кантом у трьох його «Критиках», вона або розпрошувала даремно у гонитві за примарними цінностями споживацтва, або ж витрачала за мізерну можливість здобути для себе достойне життя. Оспівана Гете і романтиками близькість до універсальної природи поступово втрачала свій зміст. З розвитком капіталізму нова, урбаністична цивілізація породжувала власні химери, у боротьбі з якими людина дедалі частіше зазнавала поразки. А кінець століття взагалі був позначений розчаруванням у рятівних силах природи, яка в літературі «натуралістів» і в модерних психологічних теоріях була представлена як природа темна, каламутна, згубна, і гніздилася вона не деінде, а у самій безпомічній людині!

На очах у Вагнера відбувалося сумне переродження добропорядного бюргера на духовно обмеженого буржуа, європейські цінності потребували захисту від нового, внутрішнього ворога. Саме слово «буржуазність» ставало для найкращих людей Європи синонімом войовничої бездуховності: «Ніхто не може протистояти цивілізованому варварству нашого часу, але ми можемо зробити все, щоб воно *не підкорило* собі нашу найкращу сутність!» (курсив Р. Вагнера. – Б. III.) [145, т. 3, с. 109].

Ріхард Вагнер (1813–1883) увійшов у велике мистецтво в епоху бідермайера, суть якого він сам виразив словами: «Коли який-небудь принц після тривного обіду, банкір після виснажливих спекуляцій, службовець після тяжкого робочого дня приходять до театру, то всі вони бажають лише відпочити, розважитися, повеселитися, а не напружувати і знову збуджувати себе». І саркастично додавав: «Цей довід настільки резонний, що ми можемо сказати

у відповідь лише одне: для досягнення вищезазваної мети слід вибирати які завгодно засоби, тільки не мистецтво» [5, с. 120].

Ставлення до мистецтва як до розваги і дозвілля було неприйнятним для Вагнера, який засвоїв від Шиллера та ранніх романтиків ідею життєперетворювального покликання митця. Людей композитор сприймав насамперед як свою публіку, а публіку – палко прагнув перевиховати і прилучити до ідеалу. Ідеалом був стародавній грек, який і під час театральної вистави, в хвилини найвищого естетичного захвату, не забував, що він – громадянин свого поліса. Цю психологічну неподільність приватного і суспільного поступово втрачала людина Нового часу.

Добропорядний буржуа, сучасник Вагнера, давно вже не відповідав ідеалу «належної людини». Його людська «субстанційність» була роздріблена на випадкові частини, одна з котрих належала державній службі, друга – сімейному існуванню, третя – його приватній власності, четверта – індивідуальним смакам і уподобанням, ще одна – можливо, його релігійним нахилам тощо. Психологічний конфлікт ніколи не зіштовхує буржуа з зовнішнім світом як таким, а тільки його окремі «частини» свідомості між собою. Після недовгої внутрішньої боротьби буржуа легко жертвує найменш суттєвим для себе: совістю, вірою, сімейною вірністю, службовим старанням (якщо це не спричинює втрату місця) і т. п. Але завжди це – дрібні, партикулярні конфлікти і такі самі дрібні жертви. Митець не бачить тут гідного матеріалу для зображення. Коли ж об'єктивні історичні обставини спонукають буржуа до серйознішого вибору, коли історичний фатум покликає на його громадянську совість, то він схильний пасивно орієнтуватися на «безпомилковість» громадської думки і чинити «як усі».

Цей тип буржуа Вагнер завжди зневажав. Як митець він тяжів до створення зовсім інших характерів, яким не було місця в буржуазній реальності. Їхня внутрішня логіка відображувала самостійне, метафізичне життя людської душі.

Після переїзду композитора до Дрездена в 1842 р. у всіх вчинках його оперних героїв несвідомо проявлявся один рушійний мотив – зневага до соціальних кліше поведінки, небажання перетворитися на статистично безликого типа і, як наслідок, прагнення вирватися із соціального оточення, яке вони сприймають як духовно чуже. О. Ф. Лосев небезпідставно зауважив про символічний

шар у його міфології, яка потребувала «розшифрування» [51, с. 107]. В центральних героях «дрезденських» опер Вагнер, дійсно, розкрив самого себе як митця, непримиренного до буржуазного догматизму й утилітаризму. Це був конфлікт двох людських сутностей: справжньої, духовної і – штучної, буржуазної.

Г. Ф. Гегель, аналізуючи в «Естетиці» характер як належне буття людини, розкривав його як субстанційний зміст, яким індивід дорожить у собі, боячись втратити разом з ним себе як неповторність [15, т. XII, с. 72]. Три суттєві сторони, уже втрачені в сучасному буржуазному стані, це – внутрішня цільність і повнота персонального буття; автономність, несхожість і відмінність; нарешті, те, що характер є результатом власних внутрішніх зусиль індивіда [15, т. XII, с. 240].

У своїй аналітиці характеру Гегель іде за І. Кантом і ранніми романтиками. Позитивним моментом для становлення характеру є опір з боку якоїсь перешкоди у відповідь на зусилля індивіда. Так, Кант дякував природі за «антагоністичність», за «непоступливість і суворість» щодо людини; він вважав благом для культури вигнання людини з Раю, бо ця подія пробудила в людині творчий дух, а отже – й особистість. Й.-Г. Фіхте вважав у тому самому ключі, що заради індивідуального самознайдіння людина мусить ставити перед своїм духом перешкоду («Не-Я») і долати її. Але в кожен історичну добу перешкода мала свої індивідуальні риси.

Людина Ренесансу сприймала світ як неозоре поле для безмежного *фізичного* самоствердження – у сфері мистецтва, кохання, власності чи влади тощо. В розумінні ранніх романтиків світ треба було *інтелектуально* створити наново, подолавши в ньому через свідомість, уяву та фантазію кайдани емпіричної конечності. Залишаючись антагоністичним, світ зберігав для них свою високу принадливість. Романтизм доби Вагнера сприймав світ уже як чужий і ворожий; у ньому для індивіда йшлося не про вільне і радісне самоствердження, а про *збереження* власної внутрішньої цільності і неповторності. Фрідріх Ніцше повертається подумки до Відродження і прославляє майже по-ренесансному анархічне самоствердження людини в абсолютно негармонійному і ворожому буржуазному суспільстві. Ніцше, попри свою критику Вагнера, взяв у композитора головний стрижень своєї філософії – антибуржуазну критику.

Саме омріяної романтиками і Ніцше цільності, повноти та цілеспрямованості бракує «буржуазній свідомості». Так, у «Летючому Голландці» (1842) ніхто в домі багатого купця Далянда не розуміє Зенту, його молоду дочку, що обирає для себе ідеальну мету – своїм коханням спокутувати вину проклятого долею Голландця. У «Тангейзері» (1845) головний герой під час знаменитого змагання співців у Вартбурзі відмовляється співати відповідно до цехових правил мінезингерів. Він сміливо черпає із пристрасно пережитого індивідуального життєвого досвіду, чим спричинює конфлікт з публікою і колегами по музичному цеху. У «Зверненні до друзів» (1851) Вагнер пояснював, що ці конфлікти своїми зовнішніми обставинами відображують незатишне становище високодуховної особистості у суспільстві прагматичних цілей та догматичних думок.

Свої найвищої метафізичної вершини описаний конфлікт досягає в «Лоенгрині» (1849). Лоенгрін як романтичний герой страждає від однобічності власної екзистенції. Цей лицар Святого Грааля спускається з висот містичного Монсальвата до мешканців Брабанта не тільки для того, щоб виконати місію захисника справедливості, а й щоб гармонійно поєднати в своїй душі небесне покликання і земне щастя. Він одружується з Ельзою. Але містична сила героя пов'язана з важливою умовою: зберегти в таємниці своє ім'я. Порушивши умову, Лоенгрін втратив би свою внутрішню автономність. Та Ельза також втратила б себе як індивідуальність, якби відмовилася від знання про власного чоловіка і не запитала б про ім'я [80, с. 141–147].

Щоб зберегти шлюбний союз, кожний з героїв мусить чимось пожертвувати. Але обидва вони (у романтичному зображенні Вагнера) настільки цільні натури, що жертвувати можуть лише «субстанційною цільністю» (Гегель). Внутрішня автономність – умова існування самих їхніх особистостей; відмова від автономності – умова існування їхнього шлюбу. Суть романтичного конфлікту полягає у тому, що кожен прагне будь-що зберегти внутрішню повноту свого життя і цільність натури, натомість життєві обставини примушують їх поступитися частиною свого «Я». Оскільки це приводить кожного до самозруйнування, то в цьому полягає їхня трагедія.

Без сумніву, тут ми маємо суто романтичну *гіпертрофію* особистісної автономії, трагізм якої розкрив ще Ф. Гельдерлін у трагедії «Смерть Емпедокла» (поч. 1800-х рр.).

Оперний конфлікт відображав розрив самого композитора з буржуазністю, головним гріхом якої вся епоха романтизму (аж до Ф. Ніцше) вважала байдужість до високого і глухоту щодо прекрасного *. «Міській черні, яку спеціально виховують вульгарною, – писав Вагнер, – пропонують фривольні жарти й неоковирні неподобства; гречних філістерів буржуазного класу уещують моральними п'єсами з інтимно-сімейного життя; нарешті, для тонко освічених, розпечених розкішшю мистецтва представників привілейованих класів подають вишукані страви із найдобрішим естетичним гарніром. Поета, який хотів би пробитися скрізь ці три категорії людей, наша публіка постійно відштовхує...» [7, с. 394–395]. Тож поети першими здіймали голос протесту. Серед них був Вагнер. І коли навесні 1849 р. в Дрездені спалахнула революція, він узяв у ній активну участь. О. Ф. Лосев писав, що композитор «погано розумівся на тодішніх політичних угрупованнях і програмах», але «ця обставина саме й доводить чистоту його революційного ентузіазму, його загальну антибуржуазну налаштованість та глибоку відданість справі загального оновлення» [51, с. 140]. Це був бунт проти обивательської публіки і проти буржуазного мислення за мистецтво і філософію «для вільних умів» (Ф. Ніцше).

2. «Кільце нібелунга»

У подальшій життєвій історії Вагнера важливу роль відіграли три постаті: король Людвіг II Баварський, який матеріально допоміг йому побудувати театр в Байройті; Ференц Лист, у компетентних судженнях якого Вагнер черпав упевненість у революційному значенні своєї оперної реформи; Фрідріх Ніцше, з філософією якого композитор звиряв власні мистецькі та соціально-критичні ідеї. Зі свого боку Вагнер також суттєво вплинув на філософа. Під його впливом у Ф. Ніцше сформувався не тільки головний стрижень його філософії – антибуржуазна критика, а й концепція міфу як суперечливої повноти природних сил. У Вагнера Ніцше знайшов свої символи Аполлона і Діоніса як двох протилежних сил **. У Вагнера філософ почерпнув свій найважливіший концепт

* Співзвучну з Ніцшевою точкою зору висловив Микола Бердяєв. Див. [3, с. 3–10].

** «Мистецтво і революція», 1849 р.

«волі до (життєвої) сили» (Wille zur Macht). Саме під впливом Вагнера Ніцше осмислив і філософію Артура Шопенгауера.

Значна роль всі трьом належить в історії головного твору Вагнера – «Кільце нібелунга» (текст 1852, виданий 1862; музика 1857; прем'єра 1876).

Загалом філософсько-естетичну концепцію тетралогії можна виразити так: світ – це космічна містерія, яка обрала для свого величного розгортання природу, суспільство (цивілізацію) і людську душу. Для втілення цієї ідеї Вагнер звернувся до давньогерманського міфу.

Уся романтична доба, у тому числі Гете і Шеллінг, вже далеко відійшла від Вінкельмана, який трактував міф як втілення гармонії і краси, питома притаманних природі. Тепер риси природи – це суперечливість, різноманітність і повнота, через які вона веде людину до виявлення її творчих сил. Проте в містеріальному міфі «Кільця» з'являється незнаний раннім романтикам і Гете відтінок *трагізму*. Якщо у «Фаусті» світ, що його у фіналі покидає головний герой, розімкнутий в безкінечність творчого і діяльного майбуття [81], то у «Кільці» світ трагічно гине і повертається до стану «первісної нерозрізненості» (Шеллінг). Якщо у Гете природа передає естафету в людські руки і переходить у якісно нову, надійну і радісну форму існування – культуру, то у Вагнера природа виносить свій вирок усій «цивілізації» богів, велетнів, королів і героїв, які безнадійно заплуталися у своїх злочинах, «договорах» і суспільних умовностях, тим, що безжально спалює і змиває її у водну стихію, щоб, очевидно, потім розпочати все спочатку*.

Вагнер розкриває в тетралогії зіткнення індивідуалізму влади, що втілена в образі отця богів Вотана, та індивідуалізму природних сил, які втілює Зігфрід. На початку тетралогії богу здається, що його влада у світі нічим не обмежена. Символом влади стає чарівний спис, лейтмотив якого побудований на енергійному низхідному цілотонному рухові у низьких регістрах духових інструментів і символізує непереборну волю і рішучість. Для теми Зігфріда, яку веде сурма, навпаки, характерна «злетність» і романтична повривчастість.

* Із сучасників Вагнера аналогічне есхатологічне трактування міфу знаходимо в «Нібелунгах» Фрідріха Геббеля (1861).

Вотан заплутався у договорах з велетнями, які побудували для нього розкішний замок Вальгаллу і зажадали як платню за працю улюбленицю богів чарівну Фрею. Наступною – уже мимовільною – жертвою стає його дочка Брюнгільда, яку батько сам змушений перетворити на земну жінку, доля якої віднині – належати простому чоловікові. Вотан раніше уже віддав заради вищого знання власне око, а тепер починає розуміти, що повне всевладдя вимагає від нього зречення від усього найдорожчого. Вагнер переносить у міфічну площину колізію Шиллерового «Дон Карлоса», де король Філіпп також дійшов гіркої думки, що всевладдя вимагає від нього численних жертв – віддати інквізиції власного сина, відмовитися від кохання, дружби, батьківських почуттів...

Отже, влада трагічно спустошує душу і робить саме володіння примарним фетишем. Тож Вотан замислює створити героя, який не прагнув би влади, нічого б не боявся і відчував себе цілком вільним на Землі. Цим героєм має стати Зігфрід – дитя дикої природи. Молодий витязь пробуджує Брюнгільду від зачарованого сну і одружується з нею. Він, здається, готовий пізнати все найкраще на світі: кохання, щастя, подвиги, звитягу, закоханість у життя. Він зневажливо ставиться до цінностей людського світу – до влади, золота, суспільної ієрархії, умовностей та етикету... Але в результаті стає жертвою власної широкості та непогамовної сили життя, і трагічно гине. У фіналі тетралогії гинуть також всевладні боги, а природа повертає собі і владу, і життєву силу, щоб розпочати все з початку («Присмерк богів»).

Вагнер у символічній формі осмислює складну колізію свого часу. Він зважає три основи сучасної йому європейської цивілізації: знання про істину, владну ієрархію і психологічну здатність людини до життя. Осягнення вищої істини про життя і побудова на цій основі нової культури були завданням епохи Канта – Гете і найвиразніше відбилися у «Фаусті»; тепер же, за часів Вагнера, «істина» стала прагматичною і слугувала егоїстичним буржуазним інтересам. Соціальні перевороти XIX ст., внаслідок яких одні сили втрачали владу, а інші її захоплювали, ніби оголювали механізм історії, проте не до кінця розкривали її рушійні сили. В «Кільці» Вагнер доходить висновків про примарність «істини» та влади, та головне – що сучасній людині бракує життєвої сили, внутрішньої сили духу, здатності до глибоких і сильних почуттів, готовності

прийняти реальність за всієї її складності й суперечливості. Дитя природи Зіґфрід втілює всі ті риси характеру, яких бракувало обивательській буржуазній публіці.

Так настрої соціальної протестності приводять Вагнера до відкриття «надлюдини», образ якої буде пізніше філософськи відточений Фрідріхом Ніцше. У трактаті «Народження трагедії з духу музики» (1871), написаному через два роки після знайомства з Вагнером, Ніцше, слідом за своїм великим другом, розгортає нову концепцію грецького міфу як *органічної повноти*, яку людина успадковує від природи, і водночас *трагізму*, що виражав свідому спробу людини протиставити себе сліпим силам природи.

Людська душа в «Кільці» Вагнера зліплена з вічних і незмінних стихій, які проявляються однаково інтенсивно в богах, героях, хто-нічних істотах і людях. Та часом сувора і нещадна, часом життєствердна, але завжди наполеглива сила, з якою виявляється цей безкінечний індивідуалізм, нагадує нам скоріше не середні віки (звідки композитор узяв свій сюжет), а Ренесанс. Бог Вотан і герой Зіґфрід, велетень Фафнер і король Гунтер, карлик Альберіх і валькірія Брюнгільда – всі вони одержимі воістину *ренесансним* прагненням до самоствердження, яке враховує тільки власне бажання і підкоряє йому всю волю до останньої краплини! Як зауважив Ніцше, «титанізм героя диктує йому необхідність здійснення злочину» [61, т. 1, с. 92]. В цій рефлексії відбилися роздуми Ніцше над концепцією «Кільця».

Ніцше з часом змінив своє ставлення і до Вагнера, і до Шопенгауера. Але конкретні причини цієї переоцінки були різні. Етика Шопенгауера, по суті, заперечувала все те, чим дорожив Ніцше [92, с. 177], а саме – природу, яка безупинно утверджувала себе у всіх виявах життя. Шопенгауер бере за основу ренесансну ідею волі, але надає їй барокового тлумачення: нехай людині як частині природи притаманно енергійно прагнути своєї мети, але в принципі ця мета ніколи не досяжна! Особливо трагічно проявляється цей закон у видатних особистостях, які, на відміну від звичайних людей, не можуть заради примирення з емпіричним плином життя жертвувати своїми партикулярними властивостями, а розбиваються об скелю життя цілком і повністю! Фрідріха Ніцше захоплювала в особистості Чезаре Борджіа саме така цільність і повнота, яка неминуче вела цього ренесансного володаря через безмежну

владу, гучну славу і нестримну насолоду життя до загибелі. Але Шопенгауер робить дуже важливий висновок: тільки людина, представлена як цільність і повнота екзистенції (тобто *романтично* трактована людина), може зрозуміти марність життєвих прагнень і свідомо спрямувати свої сили не на ствердження, а на знищення «волі». Якщо природа, на думку Шеллінга, обирає людину, щоб нескінченно стверджувати волю до життя, то, за твердженням Шопенгауера, вона обирає людину, щоб знищити цю волю і тим самим звільнити її від страждання. За Шопенгауером, мистецтво, особливо музика, якраз може слугувати тим оазисом, куди виливається нищівна воля і тим самим звільняє реальну людину від життєвого неспокою і страждань. Шопенгауер надзвичайно високо цінує мистецтво як терапію проти нищівної «волі», але це означає також, що він вимагає від мистецтва граничної серйозності і величі, а від людини – крайнього напруження творчих сил! Філософія Шопенгауера – романтичний апофеоз музики і всього мистецтва.

У Шопенгауера Ніцше знайшов зародки своєї ідеї «надлюдини»; але, одержимий пафосом антибуржуазного критицизму, він не зміг прийняти споглядальності його філософії. Адже «воля» у Шопенгауера «передурчає» страждання естетичній царині, залишаючи людині тільки відчужене (як сказав би Гегель, естетично зняте) споглядання страждань, натомість реальні страждання, на думку Ніцше, повинні, навпаки, активізувати в самій людині «волю до (життєвої) сили» – «Wille zur Macht». Художньо втілений зразок «надлюдини» Ніцше знайшов уже у Вагнера.

Та з часом філософ у своїх роздумах дійшов висновку, що ідея «надлюдини» нібито була профанована Вагнером. Це стало причиною його ідейного розриву з композитором. На думку Ніцше, боги і герої «Кільця» перетворилися на популярних персонажів, на інтер'єр та декорації для тої культури, проти якої вони якраз волали, а емоційно-збуджена музика спричинювала в слухачеві лише ілюзорну видимість припливу душевних сил та вольових імпульсів. У цій нібито баналізації високого Ніцше зайвий раз угледів типову рису «буржуазності», міщанське примирення з емпіричною реальністю, і це отруїло тон його останніх книг, надало їм виключності.

3. Міф «Кільця»

Кожна епоха не відкидає геть матеріал попереднього культурного періоду, а робить його своєю власністю, трансформуючи відповідно до культурних, естетичних запитів часу. До того ж, певні тенденції щодо такої трансформації містяться в самому естетичному матеріалі, які нібито чекають на можливість розгорнутися і заявити про себе. Це цілком стосується і міфу. Коли на зміну синкретичному міфу прийшли складніші форми естетичного мислення – сучасні роздільні мистецькі форми, то він повністю розчинився в них. Французька класицистична трагедія на античні сюжети уже фактично нічим не нагадувала первісний міф. Ба більше, як жанр суто придворний, елітарний, саме вона сигналізувала про остаточний розпад первісного естетичного синкретизму і про формування натомість *партикулярної** свідомості, що робило процес розпаду міфу в принципі незворотним.

Цей процес розшарування свідомості, який проявився через здрібнення естетичних інтересів та самого мистецтва, викликав занепокоєння німецьких мислителів на рубежі XVIII–XIX ст., результатом чого став «модерністичний проект». Основна роль у ньому відводилася міфу. Але це мало бути не повернення до первісного міфу, час якого безнадійно минув, а *збагачення* міфу всім новим, що виробила культура. Це мав бути новий синкретизм природної, органічної повноти і цілності життя, збагаченої за рахунок усієї інтелектуальної культури останніх, найпродуктивніших у духовному плані століть. Це мало бути відродження нової «тисячолітньої імперії» (Новаліс), коли втрачена європейцями «воля до сили» (Ніцше) дістане нові нечувані можливості для повного самовиявлення на благо всього людського роду.

Міф можливий за наявності колективної свідомості, а отже передбачає певну психологічну та інтелектуальну нерозчленованість, якою власне і було первісне плем'я. Проте ця первісна суспільна нерозчленованість повільно, але неухильно поступалася місцем роздрібненню спільності на певні партикулярні групи, що робило подальше існування міфологічної свідомості в часі неможливим.

* Цей термін уперше вжив Гегель для характеристики ситуації, яку ми тут обговорюємо, і потім відродив у новітній філософії Ю. Габермас.

Р. Вагнер, слідом за авторами «модерністичного проєкту», мав на меті створення нової інтелектуальної раси, про що невтомно заявляв у своїх трактатах «Мистецтво і революція», «Опера і драма», «Мистецький твір майбутнього» та ін. Це був суто мистецький проєкт, розпочати який слід було... зі створення нової публіки! Нова публіка – це і є *штучно* створена нова спільнота, згуртована спільними інтересами і смаками в одному залі. Так само колись в Афінах театр збирав на одному просторі всіх без винятку вільнонароджених мешканців полісу («Митець і публіка», «Публіка і популярність», «Публіка у часі і просторі»). Головним засобом впливу на людей мала стати музика. Вагнер поступово виробив свій неповторний, яскраво експресивний, часто емоційно агресивний оркестровий стиль. Логіка композитора була така: він має створити публіку, яка сприймала б його музику; але створити цю публіку можна було засобами тої самої музики. Музика була і метою, і засобом водночас. Як бачимо, Вагнер не тільки завзято обстоював почуття естетичної і соціальної неподільності, а й сам глибоко пройнявся таким синкретизмом!

Оскільки далеким зразком для композитора був грецький міф, то основою своєї міфологічної концепції Вагнер зробив *природу*: «Природа і тільки природа здатна вказати на велике призначення світу» [5, с. 139]. Природа символізувала ту «волю до сили», яку вже давно втратило буржуазне суспільство. Слідом за Гете, Шеллінгом та ін. композитор сприймав природу як містичний хаос, але не руйнівний і деструктивний, а як той первісний хаос нерозчленованості, що потенційно містить у собі багатство, різноманітність, продуктивність і вічну волю до розвитку. Як про це свідчить концепція «Кільця», природа ніколи не діє сама проти себе, вона союзник людини та її надійна моральна опора. Її головне прагнення – життя, рух, діяльність, творчість. Це завжди *здорова* природа. Такий погляд на природу Володимир Соловйов характеризував у зв'язку з темою «надлюдини» у Ніцше як «життєрадісну мудрість язичництва» [68, с. 48].

Концепції природи, що пізніше прийшли на зміну Вагнеру і Ніцше, мають уже зовсім інший характер. Природа як союзник, наставник і етична опора для людини постала в них як ворог, що затаївся в глибинах підсвідомого; щедрий на творчість хаос –

як хаос нездорових інстинктів; і як наслідок, замість подолання всього тваринного – фатальна капітуляція перед тваринним... Це було дуже далеко від Вагнерової критики буржуазної свідомості, якій якраз бракувало «природи»: «Поки я (природа. – Б. Ш.) перебуваю у вас, ви житимете і процвітатимете, а щойно мене в вас не буде, ви загинете і зав'янете» [5, с. 130]. Тож у сучасних міфотеоріях ми здебільшого знаходимо редукування людської природи до первинного, однозначного й елементарного – замість виявлення героїчної роботи, що зайняла у людства не одне тисячоліття і результатом якої стала інтелектуалізація, одуховлення, ушляхетнення того сирого людського матеріалу, який тільки й спромігся колись сформувати сліпий хаос. Розуміння природи, що лежить в основі сучасних міфотеорій, свідчить про трагічний стан, в якому і по сьогодні перебуває європейська культура.

Нарешті, слід зауважити, що немає нічого помилковішого, ніж пов'язувати Вагнера з націоналізмом. Він був «громадянином світу» і йшов, кажучи словами Володимира Соловйова, «від народного до вселюдського». Спираючись на ранній романтизм (Шеллінг), Вагнер виводив національне не з державного, суспільного (яке він засудив за зраду природному в «Кільці»), а з природи і тим самим *збагатив* його. Він протиставив усій урбаністичній, буржуазній цивілізації (яка саме й експлуатувала національні розбіжності) міф єднання з природою як з вічно продуктивною та не оборною силою, що, сама керована невичерпною енергією, вічно породжує життя і примирює нації, соціальні стани та історичні здобутки.

4. Після «Кільця»

Прощання Вотана з Брунгільдою у фіналі «Валькірії» пролунало як прощання Вагнера з ідеалом «вічної жіночності», що підносить чоловіка і рятує світ. У написаній в наступні роки опері «Трістан і Ізольда» (текст 1857, партитура 1859, прем'єра 1865) кохання вже трактується як страждання. Кохання вже не прагнуть, від кохання тікають. Вагнер продовжує тему несвідомого. У «Кільці» це несвідомий героїзм Зігфріда, що спричинює його зовсім не героїчну загибель; у «Трістані» – несвідомість кохання, яке нищить тих, кого воно обирає; в «Парсіфалі» – несвідома наївність

головного героя, яка тривалий час заважає йому знайти своє місце серед людей. І у всіх випадках проривається нестримна життєва сила, що долає будь-який спротив з боку свідомості, *ratio*. Їй байду-же, чи вона руйнує або підносить індивіда, чи штовхає його до смерті або в обійми іншого. Саме ця риса вагнеріанства була сприйнята символістами. «Пеллеас і Мелізанда» М. Метерлінка, як і опера К. Дебюссі на цей текст, по суті, глибоко вагнеріанські твори.

У «Трістані» Вагнер хотів, щоб публіка не просто слідувала за подіями на сцені, а пройнялася почуттям приреченості кохання. Оркестрові лейтмотиви виражають різні градації фактично одного й того самого почуття. Це мотив *фатуму*, мотиви любовного *томління*, *любовної ночі*, мотиви *самотності*, *безвиході* та ін. [42, с. 463]. Сила фатального кохання представлена тут, власне, і не сюжетом навіть, а передається самим музичним звучанням, що захоплює слухача настільки, що він, за виразом Ф. Ніцше, потрапляє в психологічну залежність від звуків і втрачає власну волю. Романтична суть опери в тому, що естетична сила музики і вітальна сила життя – це, по суті, один і той самий феномен з погляду психологічного впливу на людину. Ця сила виражає себе через тріаду: музика (краса), любов (ерос), смерть. Проте у Вагнера ця тріада, що здатна піднести буденне до вершин естетичного, уже не гармонізує почуття людини, як писав Кант про красу, а спричинює якесь неясне, хворобливе і приємне збудження, для якого Ф. Ніцше знайшов у свого вчителя, дослідника пізнього Риму Я. Буркгарда терміни *décadence*, *décadent* (занепад, занепадницький).

Вагнер, судячи з усього, розумів небезпечну силу *такої* краси. Одночасно з роботою над текстом своєї найдовшої «нічної опери» він пише ще об'ємніше лібрето «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» (прем'єра 1868), де все залито яскравим сонячним світлом і прийнято соковитим гумором. Тут глядач уже не пасивний об'єкт музичного гіпнозу, як у «Трістані»; тут йому надається можливість побути навіть суддею мистецтва, бо тема опери – змагання співців у майстерності! Переживши всю катастрофічність фіналу «Кільця», композитор прагне, нарешті, в «Парсіфалі» (1882) повернутися до *людини*, щоб ще раз зважити співвідношення фатального і свідомого, космічної авторитарної всезагальності і слабкої людської одиничності.

У своїй останній опері Вагнер розкриває нову, духовно витончену градацію несвідомого. Основні її смислові мотиви викликають у пам'яті містику Новаліса: важке *вмирання* і смерть, що втілює Амфортас, поранений списом Спасителя (який він мусив берегти як зіницю ока) в той момент, коли стає жертвою власної чуттєвості; кохання, жіноча краса, *ерос* як стихії «життєвого прориву», втілені в образі звабливої Кундрі; простота і *наївність* як вираження незворушної природи та органічної гармонії, що все примирює, в образі Парсіфаля. Тут вгадані наперед всі улюблені мотиви символістів: природа, ерос, смерть, демонізм, простодушність, беззахисна чистота... Тільки у них вони співвідносяться між собою вже інакше, ніж в опері.

Парсіфаль з'являється як нова іпостась Зігфріда. Подібно до головного героя «Кільця», він має пройти шлях ініціального становлення. Проте є важливі відмінності. Переможець дракона Зігфрід символізує бурхливі й непокірні сили природи, а також і трагізм самої природи, коли вона потрапила «під опіку» живого розуму. Через образ же Парсіфаля Вагнер показує, як людський дух приборкує хаотичну природу: демонізм, небезпечну чуттєвість, нестримний ерос, звабну, але безплідну красу, і відтак зростає сам, досягнувши спокійної і високої гармонії існування. За Вагнером, «Аполлон, що вбив дракона хаосу Піфона» [5, с. 109], – це і є людина, що від самого початку містить у собі гармонійне начало, а отже здатна звільнитися від влади низьких інстинктів. Символом такої гармонії виступає в опері Храм святого Грааля.

Природа не відрізняє смерть від зародження життя і виявляє у цих двох первнях величний спокій і простоту; проте не така людина. Вона мусить *пізнати* цей закон, а не наслідувати його інстинктивно. А для цього треба пройти ініціацію еросом і смертю. Після того, як Парсіфаль пізнає те і те, його єднання з найвищим життєствердним принципом набуде свого високого *етичного* значення. Опера закінчується музичним хоралом, який виражає цю могутню, але тепер уже етично величну силу. Тепер в особі Людини природа втілює свій найвищий образ і постає ушляхетненою. Шопенгауєрова сліпа «воля» безособового Космосу перетворилася на високу волю людини. Тепер людина знаходить гармонію з неминучим не через пасивне примирення

з ним або через забуття, не через розпачливу відмову від усього земного як «марноти марнот», а через усвідомлену «волю до сили» (Wille zur Macht). Свою індивідуальну волю людина протиставляє сліпій світовій волі і виходить переможцем. Жити далі чи ні – для неї уже питання особистої екзистенційної волі. Такий був Гете, який стверджував, що до майбутнього злиття зі світовою «ентелехією» (душею, волею) людина мусить готуватися вже на землі. Як тільки ця істина відкриється їй, вона стає повним господарем свого наступного особистого життєвого часу...

2013 р.

ПРО ТАЄМНИЦЮ ІМЕНІ ЛОЕНГРІНА: РІХАРД ВАГНЕР МІЖ РОМАНТИЗМОМ І СИМВОЛІЗМОМ

1.



к відомо, головна особливість сюжету романтичної опери Ріхарда Вагнера «Лоенгрін» (1848) полягає у тому, що Лоенгрін вступається за честь Ельзи і одружується з нею за умови, що вона ніколи не питатиме про його ім'я і походження. Але Ельза все-таки ставить фатальне запитання, і Лоенгрін мусить назавжди залишити її і повернутися до царства Граала.

Сам Вагнер, який любив давати своїм творам власні коментарі, ніде, по суті, не пояснив, чому Лоенгрін мусить тримати своє ім'я у таємниці. Дослідники ж фактично ніяк не пов'язують особливості драматичної колізії у творі з таємницею імені героя. Але ж саме таємниця є центром, навколо якого зосереджені думки і вчинки головних персонажів!

Яке ж пояснення дає твору сам композитор, який виступив тут також як автор поетичного тексту?

У програмному естетичному документі «Звернення до друзів» (1851) Вагнер пише, що зобразив в опері «трагічне становище справжнього митця у сучасному житті». «Митець має невідворотне і природне бажання, щоб його зрозуміли і сприйняли безпосередньо почуттями. А неможливість схопити це почуття у всій його безпосередності і повноті [...], вимушена необхідність замість почуття звертатися майже виключно до критично налаштованого здорового глузду, – ось у чому полягає трагізм становища митця...» [7, с. 387].

Це досить цікаве судження автор зробив через кілька років після закінчення твору, і його варто було б розглядати як зразок романтичної естетики, а не як «розгадку» змісту «Лоенгріна». Адже виходить, ніби Ельза і є той «критично налаштований здоровий глузд», виразник облудної «просвітницької» недовіри до внутрішнього світу митця, до його безпосередніх почуттів. Отже, лицар Граала покохав слабку і недостойну його жінку. Але в тому ж «Зверненні» Вагнер зовсім по-іншому характеризує Ельзу. Крім того, виходить, що насправді ніякої таємниці у Лоенгріна немає, а є тільки бажання, щоб його сприймали «не здоровим глуздом», а «почуттям»!

У публікаціях ХХ ст. докладно аналізується морально-психологічна проблематика опери. У більшості критиків ми знаходимо спробу алегорично витлумачити твір. Лоенгрін постає як самотній романтично-піднесений герой, не сприйнятий оточенням. А. К. Кенігсберг пише, що в драмі зображена трагедія митця в буржуазному суспільстві [37, с. 34]. На думку А. Ліштанберже, тут розкривається той неминучий конфлікт генія і юрби, що існує у всі часи [46, с. 88, 89]. Г. Майер вважає, що головне в драмі – тема митця, а Лоенгрін втілює «чисте мистецтво», далеке від буденного світу [131, с. 43, 47]. Е. Валентин і Л. Маркузе висловлюють однакову думку, що Лоенгрін – це політик, який вимагає від маси беззаперечної слухняності і повної віри в нього [142, с. 86; 130, с. 81]. Для Е. Шренка і В. Ейнбека таємниця Лоенгріна має релігійний, езотеричний характер: знання вбиває віру [139, с. 89; 114, с. 46].

Недолік цих пояснень полягає у тому, що їх не завжди можна логічно узгодити з конкретним подієво-сценічним планом самого твору. Наприклад, де Вагнер дав підстави вважати, що в опері на середньовічний сюжет він порушує проблему буржуазних відносин? Тут ми спостерігаємо спробу механічно поширити на «Лоенгріна» судження самого Вагнера про антибуржуазну спрямованість «Кільця нібелунга», судження, що самі потребують коректного «перенесення» в естетичну площину тлумачення. Чому історію трагічного кохання Лоенгріна і Ельзи слід розуміти як конфлікт генія і юрби? Скоріше до «юрби» можна віднести Ортруду і Тельрамунда, що своїми підступами руйнують щастя закоханих!

Подальші неузгодженості виникають тоді, коли абстрактно-алегоричні мотивування штучно змішуються з конкретно-психологічними. Чому Лоенгрін тягнеться до людей? Тому що, пояснюють нам, самотньому генію в романтичному розумінні притаманна вічна туга за земним життям. Так зокрема Г. Адлер розуміє появу Лоенгріна серед мешканців Брабанта як прагнення митця «зійти з самітництва своїх висот вниз до людей» [110, с. 99]. «Трагізм Лоенгріна в його самітництві», – співзвучно йому пише Г. Майер [131, с. 46]. Але на це ще у 1913 р. було резонно зауважено, що «з царства світла і радості», як каже Лицар лебедя Ельзі, зовсім не означає «з царства печалі» [139, с. 97]. Бульгаупт дає подібне пояснення, відкидаючи «художницьку» інтерпретацію: «Навряд чи

Лоенгрін відчував себе самотнім у царстві Грааля. Грааль – це зовсім не символ пустинного самотництва» [див.: 139, с. 96].

У вагнерознавстві робляться спроби пояснити, що являє собою в опері царство Грааля. Е. Шренк вважає, що це романтично втілений світ генія, що недоступний погляду простого смертного, як і його буденному розумінню [139, с. 88]. Е. Юлі розглядає царство Грааля та його лицарів як ідеальне царство етично досконалих індивідів у дусі Канта і Шиллера [141, с. 77]. У радянській германістиці висловлювалася думка, що Грааль – це утопічне зображення кращого майбутнього людства [60, с. 94, 95].

Сам Вагнер, очевидно, вагався щодо питання, чому Лоенгрін хотів залишити назавжди царство Грааля і, більше того, – приховував свою належність до нього! У «Зверненні до друзів» ми знаходимо пояснення, яке свідчить, що вищу ідеальну сутність цього лицаря сам автор-романтик уявляв як однобічність, недостатню для духовної повноти людського існування. Герой був одержимий таким собі «блаженим томлінням» (Гете), «болісним ентузіазмом і пристрасною тугою» (Гегель), але не за небесним, а за земним. Сам композитор писав, що Лоенгрін «бажав лише зробитися людиною, яка дарує теплоту і викликає теплі почуття до себе, словом, людиною взагалі, а не богом» [7, с. 384]. У цих словах ми вбачаємо віддуння ідей веймарської класики щодо духовної повноти людського існування. Вагнер уникає побутової «тривіалізації» цієї ідеї, про що свідчить такий факт. У поетичному тексті 1845 р. ми знаходимо слова, які композитор не поклав на музику, оскільки вони руйнували високий, трансцендентальний зміст вчинку героя. Лоенгрін звертався до Ельзи з такими словами: «О Ельзо, що ти зробила зі мною! Коли я вперше побачив тебе, я відчув, як спалахнуло в мені кохання, і моє серце забуло святу службу Грааля. І ось я мушу вічно спокутувати свою провину, тому що божественну чистоту я сподівався знайти у коханні до (земної. – Б. Ш.) жінки!» Лоенгрін тут поставав не як з'єднувальна ланка між високим і буденним, а як відступник духу, щось на зразок лицаря Амфортаса, якого звабила земна красуня-відьмачка Кундрі («Парсіфаль»).

Отже, нам важливо зрозуміти сенс тої страшної самопожертви, якої вимагає Лоенгрін від Ельзи. Чого не повинна знати Ельза? Чому вона не повинна цього знати? Е. Шренк справедливо пише, що така вимога «не просто незвична. Вона жахлива, бо жодний

закоханий не став би піддавати свою кохану такому випробуванню» [139, с. 84]. П. Беккер переконаний навіть у штучності всієї драматичної колізії: адже виходить, що чоловік хоче, щоб жінка «кохала його інкогніто», а це суперечить природі кохання! [112, с. 192, 193].

2.

Усі наведені вище інтерпретатори прагнуть переконати нас, що таємниця імені Лоенґріна має захищати його самого як романтичного генія – від юрби; як представника надчуттєвого світу – від земної буденності; як втілення божественної чистоти – від гріховної скверни; як алегорію високого художнього задуму – від криво-тлумачень невігласів і т. п. Утім, суттєва неузгодженість полягає у тому, що ці пояснення протиставляють Лоенґріна і Ельзу і, сказати б, повністю дискредитують тему їхнього кохання, такого важливого у творі.

Але можливе ще одне пояснення. На нашу думку, заборона Лоенґріна має захистити Ельзу.

У листі від 30 травня 1846 р. Вагнер так визначив основну ідею майбутньої опери: «Неможливість тривалої зустрічі надчуттєвого (übersinnlich) явища з людською природою» [145, с. 511]. Там само композитор пояснює цю думку за допомогою грецького міфу про Зевса і Семелу, в якому бачить аналогію із сюжетом «Лоенґріна». Земна жінка Семела захотіла побачити свого таємничого коханого у всій величчї його божественної краси. Коли Зевс поступився проханням Семели і з'явився перед нею в образі божества, то жінка загинула, спалена його блискавками.

Вагнер виходив з пізньоромантичного уявлення про непримиренний дуалізм людської природи. Буденне і ідеальне, що складають різні її сторони, у вічній тузі прагнуть поєднатися, але їхня зустріч неможлива. Це робить існування людини трагічним. У цьому відмінність від веймарських класиків і ієнських романтиків, які, ґрунтуючись на кантіанській ідеї єдності і цілності душі, вірили в можливість гармонії ідеального і чуттєвого, високого і земного.

Сюжет опери якраз має мотивувати те, що щастя Лоенґріна як виразника вищої духовної чистоти неможливе в умовах земної буденності. Але й для Ельзи, яка втілює чистоту земну, сходження до вищого також неможливе. Це і наголошується мотивом

«надчуттєвого» як таємниці. На землі воно може з'явитися перед людиною лише в образі буденного явища, тобто у вигляді слабкого відображення, блідої тіні, неясного мерехтіння, невиразного передчуття тощо. Розкол стає для романтиків принципом людського існування і всього буття. На шляху земного до надчуттєвого виступає заборона, порушення якої є згубним насамперед для самого земного розуму. У вічному прагненні людини до осягнення позаі надчуттєвого їй загрожує трагічне самознищення. Осягнення вищої істини дається людині лише в момент смерті і ціною смерті (див. заключну сцену «Фауста» Гете, «Смерть Емпедокла» Гельдерліна). Більше того, людина, сказати б, несе навіть покарання за спробу проникнути в таємницю надчуттєвого світу. Безпосереднє споглядання надчуттєвого засліплює і навіть вбиває. Альфред де Віньї вигукує: «Чи нам дано в пориві вищого екстазу // Уздріти горній край і не загинуть зразу?» («Dans les ravissements d'une extase imprévue // Pourrai-je voir le ciel sans mourir de sa vue?»)*.

Сформульований нами вище трагічний мотив трапляється також в інших західноєвропейських романтиків того часу. Проте зауважимо, що він зародився ще у XVIII ст. Ми знаходимо його ще у «Пісні подорожнього в бурю» Й. В. Гете – улюбленого поета Вагнера. Цей штурмерський вірш позначений сильним впливом «метафізичного» стиля мислення Ф. Г. Клопштока і англійського філософа Шефтсбері. Подорожній хоче всією душею злитися з розкішним, різноманітним і бурхливим світом природи. Але, хоча людське серце не може залишитися байдужим до потужного заклику природи, воно не в силах витримати всієї повноти явленої єдності земного і космічного, ідеально-божественного і буденного, гармонійно-гарного і схвильовано-моторошного. В цій неможливості і полягає, за Гете, метафізичний трагізм людського буття. Вірш Гете закінчується мотивом покори в буденному, образом чого в Гете виступає «хатина» (Hütte): «Бідна душа! // Там над горою // Влада небесна! // Пал нещадний! // Тут моя хижа, // Тут мій рятунок!» (Armes Herz! / Dort auf dem Hügel, / Himmlische Macht! / Nur so viel Glut. / Dort meine Hütte, / Dorthin zu warten!).

У «Фаусті» Дух землі з'являється перед вченим «в полум'ї» із «страшним обличчям» (очевидно, як Зевс перед Семелою)

* Всі переклади, крім зазначених, належать автору статті.

і відмовляється розмовляти з ним, мотивуючи це тим, що людський розум не може без шкоди для себе зрозуміти надчуттєве:

ФАУСТ. Діяльний дух, як я близький до тебе!
ДУХ. Близький до того, що збагнеш,
А не до мене!

(Переклад Миколи Лукаша)

У вірші Федора Тютчева «Проблиск» (1825) ми знаходимо цей мотив як вираз трагічної згубності для людини безпосереднього споглядання надчуттєвого начала:

[...] И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнём [...]
И отягчённою главою,
Одним лучом ослеплены,
Мы упадем не к покою,
А в утомительные сны.

Джозуе Кардуччі у вірші «Гомер» описує зустріч легендарного співця з надчуттєвим явищем – видінням загиблого героя. Істина, що розкрилася Гомеру в хвилину споглядання героя (Ахілла), який став божеством, засліпила його навек, але й пробудила в ньому найвищий поетичний дар:

[...] З островів щасливих,
Де він бенкетував серед поетів [...],
З'явився він. На ньому мідь сіяла,
Обличчя наче сонця диск світилось,
І весь він був як лучезарний дсмон.
Гомер побачив, жар його пронизав,
І сонця світло на полях Аргоських
Віднині вже його не здріли очі.

По суті, цей самий мотив трагічної зустрічі надчуттєвого і земного став основою для головної колізії в поемі М. Лермонтова «Демон». Зауважимо, що й тут буденно-психологічні мотивування мало що дають для розуміння того, чому любов Демона виявилася трагічною для Тамари:

Люблю тебя нездешней страстью,
Как полюбить не можешь ты [...]
Могучий взор смотрел ей в очи!
Он жёг её. Во мраке ночи

Над нею прямо он сверкал,
 Неотразимый, как кинжал [...]
 Мучительный, ужасный крик
 Ночное возмутил молчанье...

Романтичний мотив згубності прямої зустрічі людини з таємницею надчуттєвого світу перейшов у поезію західноєвропейського і російського символізму. Зокрема ми знаходимо його у вірші Олександра Блока «Демон» («Иди, иди за мной...»). У Блока, як і у Лермонтова, Демон – це втілення не просто злого начала, що несе смерть, а начала трансцендентного, що несе загибель людині, яка б наважилася досягнути позачуттєве, пізнати слабким земним розумом і почуттями таємницю світу, що виходить за межі всього, доступного розуму. У вірші Блока бажання людини «уздріти нові світи» пов'язане з її загибеллю як з неминучою умовою. Демон розуміє людську жадобу трансцендентальних переживань. Він відкриває людині всі таємниці, але тим самим веде її до загибелі! Зауважимо, що, як і в опері Вагнера (улюбленого композитора Блока), тут кохання штовхає до проникнення в заборонене:

И, онемев от изумленья,
 Ты узришь новые миры –
 Невероятные виденья,
 Создания моей игры [...]
 Дрожа от страха и бессилья,
 Тогда шепнёшь ты: отпусти [...]
 И, распустив тихонько крылья,
 Я улыбнусь тебе: лети.
 И под божественной улыбкой.
 Уничтожаясь на лету,
 Ты полетишь, как камень зыбкой,
 В сияющую пустоту.

3.

Тепер може стати зрозумілою ідея заборони в «Лоенґріні». Лицар святого Грааля, служитель храму, де зберігається чаша з кров'ю Ісуса Христа, постає перед мешканцями Бранбанта як виразник надчуттєвого світу. Проникнення в таємницю цього світу, тобто розкриття таємниці імені і походження («Nam' und Art») Лоенґріна, таїть загрозу загибелі для буденного розуму. Ось чому Ельза не повинна знати ім'я свого чоловіка. Але ця умова робить

трагічною любов самого Лоенґріна, віддаляючи його від Ельзи і брабантців.

Вказана нами особливість є не квінтесенцією опери (оскільки її зміст у сукупності все ж набагато складніший), а типологічною особливістю стилю, що вводить твір у контекст всього романтизму і символічного мистецтва на рубежі XIX–XX ст.

Конфлікт, якщо зрозуміти його саме так, дає змогу осмислити оперу «Лоенґрін» як *метафізичну трагедію*. Трагізм полягає у приреченості спроб людини примирити два начала – ідеальне і земне, але також у неможливості для неї відмовитися від таких спроб. Трансцендентальне ніколи не може стати людським досвідом, воно лежить поза цариною його почуттів і свідомості. Але без вищої, сенсоутворювальної ролі ідеального начала людське життя позбавлене свого змісту, а людина приречена на перебування у безпросвітності свого емпіричного існування. Ця ідея була успадкована всією епохою Ваґнера в німецькому мистецтві від епохи Кант–Геге.

Стає зрозумілим, чому Ельза – за задумом Ваґнера, втілення людського начала – мусила поставити своє запитання Лоенґріну, але тим самим прирекла себе на вічне розлучення з коханим і навіть на загибель.

Після закінчення «Лоенґріна» Ваґнера й далі хвилює тема заборони і намагання порушити заборону, що продиктована, сказати б, самою природою людини, її природним пориванням до повноти духовного існування. Ще трагічніше композитор втілює її в тетралогії «Кільце нібелунґа». З'являється, мабуть, найтрагічніший у Ваґнера образ – Вотан зі своїм списом-забороною. Цей бог змушений перешкоджати тим героям, яких любить найсильніше: Зіґмунду, Брюнгільді, Зіґфріду. Філософське обґрунтування заборони в «Кільці» пов'язане вже зі сліпою «волею» А. Шопенгауера. Заборона діє начебто сама по собі, попри волю того, від кого виходить. Вчинок існує начебто окремо від намірів самої особи. Так Ваґнер у суто художній площині розвинув ідею трансцендентального як недоступного для людини начала (в ранньому романтизмі) до трансцендентального як непідвладного для людини начала у вигляді деспотичної «волі» (у Шопенгауера і в пізньому романтизмі).

У фіналі «Лоенґріна» Ваґнер, однак, спробував примирити непримиренне, і зробив це в душі раннього романтизму. Він вивів

на сцену Готфріда, якого в середньовічній легенді не було. Його ім'я промовисто звучить на самому початку опери. Вагнер вважав, що глядач протягом усіх подій опери мусить про нього не забувати й чекати на його появу. Зовсім молодий лицар, брат Ельзи, якого брабантці вважали загиблим, звинувачуючи навіть у цьому Ельзу, урочисто з'являється під фінальні акорди твору. Лоенгрін, повертаючись назавжди у царство Грааля, передає свій меч, ріг і перстень Готфріду як своєму наступнику в земному житті. Це розв'язка опери, її ідейна кульмінація, психологічний катарсис та апофеоз. Це начебто втілення заповіді Гете «Вмири і віродися!» («Stirb und werde!»). Готфрід має втілювати у фіналі синтез земного і небесного. Він належить небесному, але він пов'язаний із земним життям. Пройшовши служіння в царстві Грааля, він немовби ще раз народжується до «нового життя» заради земного – у земній подобі, але духовно причетний до вищого світу.

Одразу після цієї опери Вагнер написав поетичний твір «Ісус з Назарета». Звернення до біблійної теми було наче передбачено фіналом «Лоенгріна». Тема, зберігаючи «метафізичне» звучання, набуває тут іншого розвитку. Ісус прагне людської уваги і співчуття, а натовп хоче доторкнутися до істини. Але розрив між вищою істиною і земною буденністю подолати неможливо. Виникає колізія трагічної невіри і нерозуміння. Натовп виганяє Ісуса геть.

Думка про подолання розриву хвилює Вагнера і під час роботи над «Трістаном і Ізольдою». Він пише А. Шопенгауеру два листи, де розповідає філософу про своє розв'язання проблеми. Він вважає, що примирити високе і земне, ідеальне і земне може лише висока, жертвна любов. Але Шопенгауер залишив листи композитора без відповіді.

1974, 2001 pp.

МОНОЛОГ ЗІГМУНДА
З «ВАЛЬКІРІЇ» РІХАРДА ВАГНЕРА:
СПРОБА МІФОПОЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

* * *

...Keiner ging;
doch einer kam:
siehe, der Lenz
lacht in den Saal.
Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf linden Lüften
leicht und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt.
Durch Wald und Auen
weht sein Atem,
weit geöffnet
lacht sein Aug';-
aus sel'ger Vöglein Sange
süß er tönt,
holde Düfte
haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,
Keim und Sproß
entsprießt seinem Kraft!
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr:-
wohl mußte den tapfren Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr
uns – trennte von ihm!
Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in unsrem Busen
barg sie sich tief;

nun lacht sie sehlig dem Licht.
 Die Bräutliche Schwester
 befreite der Bruder,
 zertrümmert liegt
 was sie je getrennt:
 jauchzend grüßt sich
 das junge Paar,
 vereint sich Liebe und Lenz!

[147, с. 152–153]

Наведений уривок з «Валькірії», другої частини музично-міфологічної тетралогії «Кільце нібелунга» (текст 1853 р.), можна розглядати як чудовий зразок ліричного почуття Ріхарда Вагнера. Його прозора символіка стає зрозумілою в контексті всієї 1-ї дії. Уночі, в похмурій хатині суворого відлюдника Гундіга, де поранений Зігмунд знайшов притулок, під час таємної бесіди юнака і Зіглінди раптово широко розчиняються двері. Світло повного місяця і аромати весняної природи наповнюють вбоге житло і пробуджують у серцях витязя і молодої жінки почуття кохання. Вагнер символічно поєднує «весну» (*der Lenz*) і «любов» як «брата» і «сестру»: весна вривається у двері і звільняє свою сестру любов (*die Liebe*). Адже Зіглінду силоміць видали заміж за Гундіга, і до зустрічі із Зігмундом її почуття томилися у неволі. Крім того, Зіглінда і Зігмунд – брат і сестра.

Слово *Lenz* у добу Вагнера сприймали як дещо застаріле і використовували як яскравий поетизм замість звичайного *der Frühling*. Так само Вагнер знає поряд зі словом *Liebe* поетизм *die Minne: Der Minne Zauber / entzückte sie: / wer büßt mir der Minne Macht?* («Любовне чародійство / в них пристрасть запалило; / ніхто не винний, то – любові влада!»).

Після опери «Лоенгрін» (текст 1845, музика 1848) Вагнер переживає сильне захоплення поетичними архаїзмами, що не випадково збігається з виходом перших випусків «Словника німецької мови» Я. та В. Грімів (1852). Вагнеру вдалося розробити власні прийоми поетичної архаїзації німецької мови.

Проте йшлося не про повернення до принципів раннього романтизму. Архаїзми Вагнера, стилізуючи далеку старовину, створювали вже новий світ, в якому відображалися світовідчуття і психологічні колізії людини доби зрілого Модерну. Вагнер закладав засади нового прочитання давнього міфу, засади нової міфопоестики.

Ми простежимо цей процес на аналізі обраного тексту, спираючись на метод історико-еволюційного зіставлення.

За основу своїх принципів архаїзації мови Вагнер узяв «Старшу Едду». Зокрема він переніс у поетичний текст «Кільця» віршовий розмір цього міфопоетичного циклу – дольник, що ґрунтується на вільному поєднанні дво- і трискладових стоп. Дещо «шерехатий» дольник став звичним для німецького поетичного слуху в епоху романтизму уже трохи раніше, завдяки К. Брентано, Г. Гейне та ін., що ревно культивували його. Композитор переніс у «Кільце» і сам «гномічний» вірш «Старшої Едди», що містив у собі, як правило, не більше двох наголосів. З метою фонетичного порівняння покажемо в першому стовпчику давньоісландський «гномічний» вірш, в другому – перші чотири рядки нашого уривку і відповідний аналіз версифікації:

Sól tér sortna,	Keiner ging;	двоскладовий хорей
sígr fold í mar,	doch einer kam:	двоскладовий ямб
hverfa af himni	siche, der Lenz	трискладовий дактиль
heiðar stjörnur *	lacht in den Saal.	трискладовий дактиль

Обраний автором розмір вимагав по можливості коротких слів. Вагнер охоче вживає усічені форми слів: *Aug'* замість *Auge*, *sel'ger* замість *seliger*, *tapfren* замість *tapferen* тощо. Ще одна особливість «компресії» тексту полягає у тому, що автор не часто вживає підрядні речення, які потребували, по-перше, з'єднувального слова, а по-друге – особливого порядку слів, що могло обважнювати саму фразу і розуміння змісту під час живого співу. У Вагнера переважають сурядні зв'язки над підрядними. *Wohl mußte den tapfren Streichen / die strenge Türe auch weichen, / die trotzig und starr / uns – trennte von ihm!* («Не встояв перед сміливим натиском суворий засув, що затято її (весну. – Б. III.) до нас не пускав»).

Наступний приклад також вельми показовий для Вагнера. Це перифраз (вельми поширений в «Едді» троп), «оформлений» під підрядне додаткове речення: *Zertrümmert liegt / was sie je getrennt* («в руїнах лежить (те), / що їх розлучало»). Можна послатися на інші приклади з тої самої I-ї дії: *Was je ich ersehnt, / ersah ich in dir; / in dir fand ich, / was je mir gefehlt* («Про що я мріяв, побачив у тобі; в тобі знайшов я те, чого мені бракувало»).

* Переклад давньоісландського тексту А. І. Корсуна: «Солнце померкнуло, / земля тоне в морі, / зриваються з неба / світлі зорі» (Vsp, 57) [69, с. 15].

Нарешті, цілям архаїзації служить алітерація, така характерна для «Старшої Едди». На відміну від сучасної алітерації з метою звуконаслідування чи передання певного настрою, в давньоісландських піснях вона забезпечувала звукову єдність у вірші і виконувала функцію, яку в сучасності взяла на себе рима. Вагнер майстерно відтворює стародавню функцію алітерації, наділяючи її при цьому витонченим символічним змістом (у наведеному вище прикладі всі звуки алітерації виділені жирним шрифтом, зокрема в ісландському тексті це *s, h, r*). Так, в аналізованому монолозі Вагнер, поєднуючи алітерацією *Lenz* і *Liebe*, символічно наголошує на нероздільності того й того. Ось ще приклади алітерації: *der Lenz / lacht in den Saal* (весна / сміється у вікно) – звук «l»; *In mildem Lichte / leuchtet der Lenz; / auflinden Lüften / leicht und lieblich...* («світлом ніжним світиться весна; на крилах легких ширяє легко...») – звуки «l», зубне «ch» и «t/d».

Алітерація спонукає автора до вибору певних слів, логічний зв'язок котрих в іншому випадку був би не виправданим; створюється новий відтінок смислу, що наголошується за допомогою фонетичного контексту* [52]. Такий весь наступний фрагмент, в якому лише алітерація виправдовує вельми сміливу метафорику. Виділяємо курсивом слова з «відсвіженим» смислом (у стовпчику праворуч даємо підрядник):

Mit *zarter* Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
 Winter und Sturm wichen
 der starken *Wehr*: –
 wohl mußte den tapfren Streichen
 die *strenge* Türe auch weichen...

Ніжною зброєю краси
 Світ вона (весна. – Б. Ш.) підкоряє;
 зима і буря відступилися
 перед міцною *перепонуою*: –
 не встояв перед сміливим натиском
суворий засув...

Характерна особливість Вагнера-поета – це широке вживання прикметників, що само по собі повністю відповідало традиції «постійного епітету» в давній поезії. Проте, якщо в «Едді» епітет закріплював постійну або загальнозрозумілу якість об'єкта, то Вагнер акцентує на новій, індивідуальній властивості предмета. Тут близькість до епічного стилю з погляду на епітет оманлива. Вагнер розширює нормативне значення епітета *wonnige Blumen* («блаженний» і «квіти»), *die strenge Türe* («суворий» і «двері») та ін.

* Зауважимо принагідно, що у ХХ ст. цей принцип Р. Вагнера перейняв і успішно розвинув Р. М. Рільке, також вельми схильний до алітерування.

Поет вживає епітети із яскраво вираженим емоційно-оцінювальним змістом, до того ж він полюбає «нанизувати» їх один за одним. За рахунок такої *надлишковості* смислу досягається ефект багатобарвної рясності, «учти» краси і почуттєвості. Так у суворій стрій давнього епосу вторгається певна естетична манірність, емоційна чутливість, притаманна наступній епосі. Вагнер творить свій власний образ давнього міфу, в якому суворість поєднується з витонченою мистецькою рефлексією і яскравою чуттєвістю, зніженою еротикою:

In *mildem* Lichte
leuchtet der Lenz;
auf *linden* Lüften
leicht und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt [...]
aus *sel'ger* Vöglein Sange
süß er tönt,
holde Düfte
haucht er aus [...]

В *м'якому* світлі
світиться весна;
на *ніжних* крилах вітерця,
легко і лагідно,
чудо сплітаючи,
ширяє вона [...]
у *щасливому* співі пташок
вона *солодко* бринить;
чистими ароматами
дихає вона.

Цей новий стиль, що вгадував наперед рафіноване світовідчуття людини ХХ ст., очевидно, несвідомо зафіксував Т. Манн у своїх міркуваннях про еротичність як вияв напруження між «духом» і «життям» *. Разом з тим, епітети Вагнера не суперечили добре вгаданій композитором *чуттєвій* природі стародавнього міфу; вони лише її утрирували, доводили до граничної гостроти. У нашому уривку про це свідчить лексичне надлишкове повторення дієслова *lacht* (сміється). Вкажемо на явну *тілесну* забарвленість цієї метафори: (*der Lenz*) *lacht in den Saal* («весна зі сміхом вривається в житло»); *weit geöffnet lacht sein Aug'* («сміється його широко розкрите око»); *nun lacht sie* (die Liebe, любов. – Б. III.) *selhlig dem Licht* («блаженно сміється світлу вона»).

Отже, привертає до себе увагу тілесно-еротична стихія цього монологу. Зігмунд, охоплений душевним пориванням, яке пробудило в ньому місячне світло, що раптом осяяло хатину, розкриває

* «Взаємини духу і життя – [...] це заряджені іронією та еротикою взаємини [...] Два світи, взаємини котрих еротичні без видимої полярності статей – [...] ось що таке життя і дух [...] тому [...] між ними панує вічне напруження без вирішення... Проблема краси полягає у тому, що дух сприймає як красу життя, а життя – дух [...] це еротична іронія» [52, с. 28].

перед молодією жінкою свої почуття. Підкоряючись тому ж поклику природи, що й Зіґмунд, Зіґлінда відповідає взаємністю.

Ця сцена не випадково викликає у пам'яті епізод з «Фауста» Гете, улюбленого поета Вагнера, де Фауст переконує Маргариту у своєму коханні, звертаючися за аргументами до природи:

Wölbt sich der Himmel nicht
 dadroben?

Liegt die Erde nicht hierunter fest?
Und steigen hüben und drüben
Ewige Sterne nicht herauf?
Schaue ich nicht Aug in Auge dir,
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir
Und webt in ewigem Geheimnis
Unsichtbar sichtbar neben dir;
Erfüll davon dein Herz, so gross
 es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle
 selig bist,

Nenn das dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Shall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.

Хіба ж над нами не склепіння
 неба?

Хіба ж під нами не земная твердь?
Хіба ж нам не зоріють
Привітно зорі вічні?

Хіба ж я не дивлюсь тобі у вічі?
Хіба ж усе це не пройма
Твій ум і серце,
Не віє в вічній таємниці
Незримо й зримо вколо тебе?
Наповни ж Ним все серце,
 аж по вінця

І якщо в цім чутті зазнаєш
 щастя ти,

То зви Його як хочеш:
Любов! Блаженство! Серце! Бог!
А я ім'я не знаю
Йому! Чуття – то все;
Ім'я – то звук і дим,
Що пал небесний сповива.

(Переклад Миколи Лукаша)

Фауст шукає, але не може знайти ім'я почуттю, що його охопило. Це місце завжди привертало увагу «філософів життя» як свідчення можливості осягнути вищу істину безпосередньо й інтуїтивно, глибоко і повно, і при цьому поза поняттями розсудку («*Ich habe keinen Namen dafür*»)*! Цю повноту світовідчуття, що незалежне від аналітизму здорового глузду, Шеллінґ вважав

* Самі «штюрмери», безсумнівно, спиралися на Шекспіра, який виражав осягнення істини людиною через загальне напруження всього особистого чуттєвого досвіду. Пор. слова Джульєтти про Ромео: «Та що ім'я? Назви хоч як троянду, / Не зміниться в ній аромат солодкий [...] / О, скинь же, скинь своє ім'я, Ромео! / Воно ж не є тобою...» (переклад Ірини Стешенко).

шуканою повнотою міфологічного світовідчування, притаманного, на його думку, давнім грекам, Данте, Шекспіру і Гете. У словах Вагнерового Зігмунда панує та сама вітальна сила, якою охоплені закохані Фауст і Маргарита і яка виражає їхні почуття поза рефлексією, тобто суто романтично, «безкінечно».

Однак емоційний світ героїв представлений у Гете і Вагнера по-різному. У Гете переважають визначальні слова трансцендентального значення, що звертають нас до царини *піднесеного* (у кантівському розумінні): небо, земля, зорі, таємниця, щастя, ум, почуття, любов, Бог... Закоханий Фауст користується словником пієтизму. У Вагнера ж переважають визначення, взяті безпосередньо з емоційно-чуттєвої сфери дещо сентиментального забарвлення (їх можна, за Кантом, віднести до царини *краси*): *mild, lind, leicht, lieblich, süß, hold, warm, wonnig, zart...* Ці епітети вносять у стиль Вагнера елементи інтимності і камерності. Стає зрозумілим, чому Ф. Ніцше назвав Вагнера часів «Кільця» не просто «сином нашого часу», а й – з несправедливою різкістю – «*décadent*» (декадентом) [61, т. 2, с. 526].

Проте *пантеїстичний* пафос цілого вражає нас не менше. Ми відчуваємо, що поєднання наших героїв владно бажає сама природа. Вона наче підказує Зігмунду потрібні слова, що підкорюють серце Зіглінди. Природа в цьому монолозі *еротична*. Вагнер у молодості захоплювався ідеями «молодогерманців» і філософа Л. Фейєрбаха, які обґрунтовували можливість вищої гармонії в суспільстві любов'ю (еросом), що розлита в Космосі і в земній природі *. Важлива роль в цьому захопленні композитора належить і знайомству з Гетевим «Фаустом».

Проте штюрмерський пантеїзм Гете значно збагачений у Вагнера ранньоромантичним пантеїзмом у дусі Шеллінга. Адже від близькості Зігмунда і Зіглінди має народитися Зігфрід, «що не знає страху й сумнівів», справжній син природи. Природа зближує закоханих, щоб через них подарувати життя герою, покликаному втілити її найкращі якості. Сама природа пронизана духовністю, поки що суто несвідомою та стихійною; і наступним

* Це безперечно рецепція Шиллерової оди «До радості»: «Радість квіти розвиває / І розгін дає сонцям, / Їх в простори пориває, / Невідомі мудрецам [...] Будь твердим в лиху годину, / Поміч скривдженим давай, / Всюди правду знай єдину, / Зроду клятви не ламай. / Не знижайсь перед потужним, / Коли треба – важ життям...» (переклад Миколи Лукаша).

її кроком є втілення цієї духовності в образі людини, у свідомості. За Шеллінгом, людина, що не відірвалася від повноти природного існування, але уже пізнала силу розуму, перебуває в *міфологічному* стані. Лише тоді їй на якийсь надзвичайно короткий, але надзвичайно плідний у духовному сенсі час вдається втілити у собі єдність волі і необхідності, природи і цивілізації, почуття і здорового глузду. Герої Вагнера – це герої міфу в шеллінгівському розумінні. Сама концепція музичної драматургії «Кільця» увібрала в себе засади шеллінгівського розуміння міфу.

Але Вагнер іде ще далі. В роки створення «Кільця» він знайомиться з філософією А. Шопенгауера. Згідно з цією філософією, «світова воля» (Кантова «річ у собі», Лейбніцева «монада, що спить», Шеллінгова «стихийна природа») пройнята свідомістю власної трагічності й однобічності; щоб спокутувати свою «провину», вона створює людину, яка покликана нейтралізувати, звести нанівець згубну дію «волі». За задумом Вагнера, самі боги неповноцінні, тому що не вільні у своєму виборі, і найневільніший з них – Вотан. Ось чому цей бог прагне створити витязя, який був би вільнішим за нього самого і звільнив би від злого фатуму весь світ. Тут ми маємо збіг концепцій Вагнера і Шопенгауера*.

Можна сказати, що перед нами також пантеїзм у душі Шопенгауера. Розглянутий монолог Зігмунда втілює шопенгауерівську єдність природи, взятої в її космічному звучанні («світова воля»), еросу, міфу і музики. Остання, згідно з філософом, найсильніше виражає потенцію «світової волі».

Отже, у «Кільці нібелунга» Вагнера епіко-міфологічний матеріал давньогерманської давнини зазнав досить складної музично-постичної трансформації, вказуючи на інтенції епохи символізму, що наближалася, і всього пізнього Модерну. Всю Вагнерову тетралогію можна розглядати також як певний етап у формуванні «філософії життя», що виникла в часи другої кризи Модерну на рубежі XIX–XX ст.

* Вперше ми дізнаємося про палке захоплення Шопенгауером з листа Ф. Листу наприкінці 1854 р., коли композитор оркестрував «Валькірію». Того ж року, згідно зі щоденником М. Везендонк, Вагнер докладно розповідав їй про життя і вчення філософа [148, с. 7, 12, 13].

Додаток

**Монолог Зіґмунда
в перекладі російською мовою
Віктора Коломійцова [6]**

Нет никого,
но гость вошёл:
вот он, взгляни,
ласковый май!
Бури злые стихли
в лучах весны,
сияньем кратким
светится май;
на крыльях легких
рея тихо,
чудо он
земле несёт;
его дыханье
веет лаской,
радость льют
его глаза!
В блаженном пенье птичек
май звучит,
маем дышит
запах трав;
от тепла его растут
волшебнo растенья,
жизнь даёт

он слабым росткам.
Оружьём нежным мая
мир покорён;
вьюги зимы в страхе
умчались прочь;
и властным ударом вот он
открыл суровый затвор, что
упрямо его
к нам не пускал!
К своей сестре
влетел светлый май;
манила брата любовь;
у нас в сердцах
скрывалась она
и рада свету теперь!
Невеста-сестра
спасена своим братом,
разлуки горькой
пала стена:
мир, смеясь
молодой чете,
венчает май и любовь!

2011 р.



З

КЛАСИКИ І РОМАНТИКИ
В РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНИКІВ
ТА НАЩАДКІВ

В. А. МОЦАРТ І В. ШЕКСПІР У НІМЕЦЬКОМУ РОМАНТИЧНОМУ КАНОНІ



Тема «Шекспір і музика» є досить популярною в шекспірознавстві. Це і музика, що «звучить» у п'єсах драматурга, і тематичні музичні тропи та фігури, музична емфатика його мови, це сучасна Шекспірові музика і та, що написана на шекспірівські тексти.

Найбільш резонансною стала тема типологічної близькості між творчістю Шекспіра і конкретними композиторами. На сьогодні вчені одноставно схиляються до того, що найближчою до Шекспіра в плані загальної естетичної типології є музика Моцарта. Шекспір і Моцарт постають як естетично споріднені натури.

Здавалося б, тему вичерпано, і до неї важко додати щось нове.

Проте привертає до себе увагу ось яка обставина. Взагалі не так важко знайти риси спільної типологічної близькості між представниками різних видів мистецтв у рамках однієї епохи, наприклад, порівняти Шекспіра і Мікельанджело, зблизити Гофмана й Шумана, творчість письменника Чехова, живописця Левітана і композитора Чайковського. Гете вбачав подібність свого «Фауста» до музично-драматургічних принципів Моцарта. Подібність можна знайти і за межами однієї епохи, коли, наприклад, зближують Данте і Й. С. Баха, Рафаеля і Шопена або музику Шостаковича з тим самим Шекспіром.

Проте за пильнішого розгляду з'ясовується, що всі ці зближення ґрунтуються не на індивідуальній художній близькості, а на певних універсальних особливостях естетичної творчості, які виявляють себе подібно у подібних історичних умовах, а отже подаються

за принципом зовнішньої чи просто часткової аналогії. Наприклад, метод романтиків Гофмана і Шумана перетинається лише в одному спектрі радісного пожвавлення і буфонного руху, але в цілому Шуману чужі іронія та гротеск Гофмана, а Гофману чужа героїка Шумана і його прихований ліризм (те, що німці називають «Gemüt»). За порівняння Данте і Баха як оспівувачів високих середньовічних цінностей вдається виявити не так спільність художніх принципів, як близьку світоглядну і тематичну основу.

І ось, у міру того, як із широкого ряду поетів і композиторів ми відкидаємо одна за одною всі ці пари, з'ясовується, що можна залишити тільки одну по-справжньому близьку пару. Правда, обидва при цьому належать до різних історико-культурних епох. Це Шекспір і Моцарт. *Але чому тільки одна пара?* Ось ця обставина і заслуговує на нашу пильну увагу і є темою наших роздумів.

Почнемо із суджень ранніх німецьких романтиків – Ф. Шлегеля, Новаліса, Вакенродера, Гофмана, Шеллінга. Адаже саме їм, на нашу думку, належить заслуга докорінного оновлення канону нового європейського мистецтва. До цих пір коло так званих вічних тем, вічних текстів визначала сама історія. Щось стихійно відкидалося у минуле, щось зберігалося. Однак у XVII і особливо у XVIII ст. завдання формування кола читання взяли на себе конкретні люди. Після естетичних суперечок, що тривали майже два століття, був сформований новий канон, що відображав установки Нового часу – раннього Модерну. Він виявився цілком продуктивним для майбутнього аж до наших часів. В основу нового літературного канону німецькі романтики поставили Шекспіра, а з композиторів – Моцарта, якого вони вважали також романтиком. Вони рішуче ввели Шекспіра в історію не просто театру, а й літератури. Після цього Гегель у своїй «Естетиці» уже цілком обґрунтовано міг писати про «драматичну поезію» як рівноцінний вид *літературної* творчості.

Сама ідея включити до загальноестетичного канону творчість музиканта Моцарта могла з'явитися лише в Німеччині із специфічною спрямованістю її тодішнього мистецтва у бік складного естетичного синтезу «поезії – театру – музики».

У чому конкретно полягають принципи виявлення естетичної спорідненості цих двох рівновеликих представників німецького естетичного канону – Шекспіра і Моцарта?

Основа такого зближення ми знаходимо у Шеллінга, котрий вважав справжнім мистецтвом таке, що відображує фундаментальні

основи народного життя. Такими він і всі романтики вважали мистецтво Гомера, Данте, Шекспіра, а із сучасників – Гете. В цьому випадку, писав філософ, той індивід, хто творить, і той, хто сприймає, постають тотожними *роду*. Індивід і рід тотожні між собою.

Шеллінг ішов у цілому за теорією «наївної» і «сентиментальної» поезії Шиллера, який цих самих авторів вважав «наївними». Від них він відрізняв поетів «сентиментальних», тобто таких, котрі осмисляли реальність відповідно до власного суб'єктивного сприйняття. Співзвучно з думкою свого друга мислив Гете. Він писав про *стиль*, який відображує об'єктивні особливості буття, і про *манеру*, що, навпаки, відбиває суб'єктивне розуміння життя окремим митцем. Опанувати стиль не просто, оскільки він дається разом із розумінням основи народного життя, тобто онтологічної всезагальності. Гегель пізніше у тому ж дусі вбачав біду сучасного мистецтва в тому, що індивід уже не відображав свій рід, а протиставляв себе йому. Відродження всього художнього життя в майбутньому він пов'язував з тим часом, коли індивід не просто поверне собі свою родову первісну сутність, а й збагатить її за рахунок індивідуального первня. Це була знаменита «діалектична спіраль», до ідеї якої прийшли всі разом: веймарські класики Гете й Шиллер, ранні романтики Новалис і брати Шлегелі, філософи Шеллінг та Гегель.

Але тим часом класики і романтики констатували розкол єдиного загальнонародного естетичного життя, партикуляризацію свідомості, здрібнення і розпад мистецтва на окремоті. Вони прагнули в своїх творах відтворити образ духовної і фізичної повноти людського існування, шукали свідчення цієї повноти у минулому. Тому сформований ними канон значно відрізнявся від того, який запропонували просвітники. Як відомо, французькі й частково німецькі просвітники відкидали творчість Шекспіра саме з погляду її невідповідності вимогам розуму. Але веймарські класики і ієнські романтики якраз відкидали абсолютизацію розуму, точніше сказати – просвітницького здорового глузду (*raison, Verstand*), і розглядали людину набагато ширше. Шекспір у поезії і Моцарт у музиці відповідали їхнім естетичним уявленням.

Порівнюємо принципи Шекспіра і Моцарта детальніше. Почнемо з того, що у німецьких романтиків були певні вагання між драматургією і романом як основою канону; роман представляв для них своєю творчістю Сервантес. Врешті переміг Шекспір

і в його особі – суто німецька національна традиція XVIII століття, що надавала безумовну перевагу саме драматургії. Однак і Сервантес не зовсім залишився осторонь. «Іронія», що її відкрили романтики у Сервантеса, стала міцною складовою того самого канону.

Далі уже в галузі самої драматургії романтики певний час вагалися між Шекспіром і Кальдероном, якого вони розуміли в душі Шекспіра і трохи «підлаштовували» під нього. В результаті вони все ж схилилися до широкого антропоцентризму Шекспіра, а не релігійної тенденційності Кальдерона. Саме Шекспір з його універсальним розумінням людини і з таким самим широким і універсальним відображенням усіх сторін людського досвіду виявився для них ближче до ідеалів гомерівської простоти, повноти і народності. На їхню думку, Шекспір представляв людину в тому вигляді, в якому її, сказати б, задумала сама природа. Їм імпонувала здійснена Шекспіром «символізація» людського життя; але не та символізація, що відриває людину від земного і переносить її в галузь суто містичного чи релігійного досвіду. Навпаки, вони знаходили цю «земну» символізацію в таких рисах, як концентроване, гранично максималізоване відображення суто життєвих, онтологічних прагнень людини, що поєднувалися з такими самими максималізованими прагненнями духовного життя. За гранично ясними і конкретними життєвими обставинами, що виводилися на сцені, вони відкрили цю спрямованість до трансцендентальних життєвих вимірів як сутність усєї людської природи. Життєве поставало як символ трансцендентального і вічного. А все разом створювало образ великої, різноманітної, вільної, нескutoї у своїх інтенціях, вічно прекрасної і страшної *природи*. В цьому полягав сенс їхніх пошуків – пошуків тої «загальнонародної», за виразом Шеллінга, універсальної субстанціональності, що сягає самої природи і до природи повертається, але на якісно новому рівні. І саме Шекспір постав для них як живий прецедент і естетичний зразок цієї втраченої нині субстанціональності.

І все те саме німецькі романтики вбачали в музиці Моцарта. Вони віддавали належне також музиці його попередника Глюка, в якій також знаходили людське, що виходило за тісні межі раціонального. Опера «Арміда», яку тіль композитора Глюка розігрувала на клавікордах перед Гофманом («Лицар Глюк»), могла викликати в них асоціації з фантазійними епізодами шекспірівського

«Сну літньої ночі». Не менше приваблювали романтиків обидві його «Іфігенії», де в людині також виявлялася ця чиста природа – любовна пристрасть, молода закоханість у світ, екзистенційний страх і екзистенційна жадоба життя.

Однак найкращим із кращих був Моцарт. Найулюбленішою була опера «Дон Жуан». У ній знаменитий підкорювач жіночих сердець був наділений рисами ренесансного героя. Головне – це його здатність відгукуватися на всю різноманітність людських переживань. Музична характеристика героя вимагає від співака володіння всією палітрою характерологічного вокалу: тут героїзм і буфонада, іронія і ніжний ліризм, сентиментальна розчуленість і афекти піднесеної пристрасті. Воїстину, це Одиссей, перенесений у нову епоху! Очевидно, подібну широту, всеїдність людської природи Шекспір розкрив, наприклад, в «Річарді III». Велич опери Моцарта в тому, що образ головного героя надзвичайно оптимізований, тобто його музичних характеристик вистачило б на кілька окремих симфоній! І все це, за задумом композитора, належить одній людині, все це вміщує одна особистість! Це також втілення людини в тому вигляді, як її задумала природа. Не моралістична, окультурена природа класицистів, не містична природа Кальдерона, і не природа рокайльних гобеленів, і не та природа, що з полотен італійського ренесансу свідчить про вічну присутність гармонії, яка лише оточує людину зовні. Це романтизована природа, що вломлюється в життя людини і втягує людину в своє життя, виражає себе гранично гучно й повно, прагне насолоди і дарує насолоду, ніколи не знає моралі, вабить до себе красою і солодким жахом, – тим почуттям, який Кант трохи пізніше назвав «піднесеним».

Практично в кожній зрілій опері Моцарта ми знайдемо вияви цієї природи, невіддільної від природи людської. В цьому зокрема полягають засади моцартівського *комізму*. Як і у Шекспіра, у нього практично немає опер без комічних сцен і образів. Яскравий приклад – той самий «Дон Жуан», де, як і у Шекспіра, змішані елементи трагічного, комічного, сентиментального, героїчного...

Однак не лише в операх, а й в інструментальній музиці Моцарта романтики побачили вияв шуканої універсальної людської природи. Заслуга Моцарта в тому, що він розширив палітру людських емоцій і переживань. Починаючи з 10-го фортепіанного концерту і так званих «гайднівських» квартетів, а також у зрілих фортепіанних

сонатах завдання Моцарта полягало у тому, щоб відкрити новий відтінок емоції. У скрипкових концертах і у більшості симфоній його думка йшла переважно традиційним колом. До Моцарта коло музичних емоцій було обмежене, вся їхня різноманітність мала відповідати певному емоційно-жанровому стандарту. Наприклад, у Баха героїка існувала як патетичне напруження в пасьонах, ліризм він подавав як сентиментальну схвильованість або умиротвореність у сценах Благовіщення, Різдва або Вознесіння; скерцозність, весь буфонно-пожвавлений рух – як боріння з гріхами; нарешті, пожвавлено-урочистий пафос – як апофеоз перемоги вишніх сил над дияволом. Уся геніальна різноманітність Баха була зосереджена в рамках цих чотирьох, можливо п'яти чи трохи більше настроїв.

Але ж ця традиція вузького емоційного канону становила сутність епохи бароко, до якої належав не лише Бах, а й французькі класицисти, які так критично ставилися до Шекспіра. Цю вузькість емоційного світу закидали класицистам потім усі європейські романтики. Бенжамен Констан писав, що врешті-решт «наше схиляння перед “Федрою” чи “Іфігенією” є [...] даниною традиції»; а причина в тому, що відійти свого часу від канону емоцій класицисти не спромоглися, оскільки, наділивши свого героя якоюсь додатковою рисою, наприклад «намалювавши тирана з проблисками людяності», вони б просто спантеличили тодішнього глядача! Ця фраза – «тиран з проблисками людяності» – викликає в пам'яті саме Шекспіра, коли ми думаємо про Річарда, і Моцарта, коли ми згадуємо про Дон Жуана.

Заслуга Моцарта полягала у тому, що він вийшов за межі емоцій, які відображали тілесну моторику чи моральні переживання, і відкрив незнані досі багатства й експресію почуттів. Він, сказати б, інтелектуалізував емоцію. Те саме ми бачимо і в його культовій музиці. Достатньо порівняти із «Страстями за Матвієм» Баха чи з гайднівською ораторією «Сім слів Ісуса на Хресті» хоча б «Реквієм» Моцарта, який написаний тою ж вокальною і інструментальною мовою, що й «Дон Жуан» і навіть «Так чинять усі жінки». Тому що уже не сцени вознесіння чи боротьби з гріхом стали ідейним центром «Реквієму», а Людина у всій її величі і різноманітності, у трагічному та у життєвому. «Реквієм» викликає в пам'яті «Гамлета» з його медитативним пафосом, а також проїнятого містеріальним духом «Короля Ліра» та інші трагедії Шекспіра.

Тепер підсумуємо. Як і Шекспір, Моцарт за досить коротке життя пройшов значну еволюцію, суть якої може допомогти нам зрозуміти й еволюцію Шекспіра. Обидва поступово заглибилися в тайники людської природи. Нові відкриття виходили на нові естетичні обрії. Очевидно, що у своїх комедіях Шекспір нерідко дублює себе; в «хроніках» він повторює певні вироблені схеми. Але в головних трагедіях, в основних античних драмах і в останніх п'єсах його відкриття людської природи просто вражають. Людина постає в нього психологічно невичерпною. Але ніде при цьому вона не виходить за межі власної родової сутності, ніде не сягає містичного, коли починається або абстракція, або фальш, якої подекуди не уникли самі романтики. Гете писав, що подій і переживань у «Гамлеті» вистачило б на цілий роман. Додамо від себе: а якщо перевести на мову музики, то їх вистачило б на кілька симфоній. І такою вже є ренесансна людина! Одного її життя вистачило б на кілька життів людини XVIII століття.

Стендаль, перебуваючи під сильним впливом Шекспіра і Моцарта, був, здається, останнім із класиків, хто намагався переконати себе і всіх, що і в його епоху, епоху Наполеона, люди можуть прожити таке саме насичене життя, що і в добу Відродження. Шекспіра він вважав зразковим творцем людських характерів, які сягали самої природи і відображали її онтологічну невичерпність і духовну глибину. Його героїв він протиставляв персонажам власної доби – доби здрібненості, розпиленості, відчуженості.

І на закінчення. Чи буде в наші дні переглянуто «канонічність» Шекспіра і Моцарта? По суті, це вже відбувається. Шекспір покривається хрестоматійним глянцем, шукає притулку в університетах. З часом на нього чекає, можливо, доля Корнеля і Расіна, про яку писав Б. Констан. У сучасних театрах живе уже зовсім інший Шекспір. Волею режисерів він уже позбавлений своєї онтологічної універсальності і духовної масштабності. І естетичним аналогом для нього є уже музика не Моцарта, а зовсім інша музика. Та й для музики Моцарта наш час визначив, здається, уже іншу, досить вузьку нішу. Бо сама ідея гармонічної повноти людського існування, що надихала творців Модерну, на наших очах стрімко втрачає своє значення.

КАРНАВАЛ І МІСТЕРІЯ: ІСТОРИЧНІ ДОЛІ ДВОХ МЕТАФОРМ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Бгальновідомо, що заслуга поглибленої розробки поняття «карнавал» належить М. М. Бахтіну, який пов'язує його у своїй книзі про Ф. Рабле із середньовічним «амбівалентним» сміхом як феноменом циклічного повернення у часі. Це поняття виявилось надзвичайно продуктивним для літературознавства ХХ ст. і навіть набуло системоутворювального сенсу. Це означає, що воно вийшло за межі середньовічної ментальності й естетики середньовічного комізму і стало структурним принципом для аналізу жанровості, тематики та символічності, ба більше, – зробилося певною культурологічною матрицею для сприйняття й оцінки будь-якої культури. Виявилось, що тепер за бажання можна який завгодно твір будь-якої доби розглянути в плані бахтінського тлумачення «карнавальності». Таким чином, це поняття стало претендувати на ту саму статусну широту і універсальність (на жаль, не завжди теоретично виправдану), що й поняття «міф», «архетип», «несвідоме» тощо. При цьому його початкове, конкретно-історичне значення опинилося, сказати б, на другому плані.

Між тим, якщо розглядати карнавал як явище саме середньовічної культури, то не можна не помітити, що в тіні теоретичної думки залишається інше, не менш важливе, а можливо й ще потужніше ментальне явище тої доби – містерія. Карнавальному сміхові активно протистоїть середньовічний містеріальний сміх. На нашу думку, містерія також може претендувати на широке статусне значення в теорії мистецтва аж до наших днів.

Осмислення парадигмального смислу карнавалу і містерії відбулося лише у ХХ ст. У попередників Бахтіна, на яких він спирався безпосередньо, – у О. Ф. Фрейденберг та І. І. Юффе, зібрано, здавалося б, весь фактичний матеріал для його теорії, але слово «карнавал» ще не фігурує. У К. Ф. Тіандера, у того самого І. І. Юффе та у музикознавця Т. М. Ліванової [77; 31; 71; 44], яка спиралася на Юффе, зібрано великий матеріал щодо містерії, але далі від епох Бароко и Просвітництва цей матеріал у них не йде.

Історично карнавал і містерія виникли як популярні видовищні масові дійства в культурі середньовічного європейського міста і у далеких витоках були пов'язані між собою. Важко переоцінити вплив того й того на формування поетичної матриці європейського мистецтва. Та справа не просто у формально-стильовому чи змістовому аспектах. Вони віддзеркалили фактично два типи світосприйняття, до яких так чи так можна звести всю багатоманітність середньовічного естетичного життя. В процесі урізноманітнення культури в Новий час їхній вплив не втратив свого значення і виявлявся на рівні вторинної, генетично міцної, але змістовно видозміненої і збагаченої естетичної пам'яті.

В основі середньовічної містерії лежала християнська ідея про дуалізм людської природи, де «краща частка» (Платон) зрештою мала перемогти «гіршу» (плоть). Містеріальне світосприйняття базувалося на відчутті плинного, лінійного, динамічного часу, що якісно збагачується. В основі карнавалу – навпаки, успадкована від язичництва ідея про внутрішній монізм людини та про циклічний, круговий час, що постійно повертається до свого вихідного стану. Хоч би які були відхилення від її внутрішнього стрижня, все в результаті повертається до попереднього *status quo*.

Карнавал проніс через століття спірітуалістичної середньовічної культури активне відчуття тілесності навколишнього світу. Він виривав людину з проходу католицького храму назовні, у світ руху та тілесності, і нагадував про існування живої реальності. В цьому полягало його важливе значення. Спираючися на стихійно-сенсуалістичне світосприйняття, карнавал відобразив *антропоцентричну* тенденцію в житті; містерія ж, маючи своїм підґрунтям не менш активну в історії духу ідеалістичну (спірітуалістичну) тенденцію, була однією з прадавніх форм *гуманізму*.

У Новий час, коли сформувалися тонші взаємини між цариною тілесності і духовності, між карнавалом та містерією, ніж у Середні віки і добу Бароко, роль карнавала стала нав'язливою, часом реакційною. В наш час суцільного постмодерного карнавалу здається, що містерія остаточно відтіснена на другий план. Це пов'язане з тим, що відсунута на другий план сама ідея людства, ідея людського роду як спільноти.

Далеко не позитивну роль тут відіграла філософія екзистенціалізму, яка, відкинувши дуальне розуміння людини і суб'єкт-об'єктні відносини як принцип розуміння всього світу, тим самим

вихлюпнула і дитину разом з водою, бо замінила ідею трагічності людського буття, що передбачала боротьбу, на ідею абсурдності, що передбачає покірність перед силами зла. Зло вже не є універсальною силою, що викликає активний моральний спротив усього роду людського, і стало проблемою кожної людини окремо. Зло, сказати б, партикуляризувалося, а отже, як все окреме і партикулярне, зникло із загального поля зору і перестало бути предметом спільної боротьби. Народжуючись, людина вже не стає учасником всесвітньої містерії, де сукупними силами ведеться боротьба зі злом; тепер, народжуючись, вона приречена бути учасником «карнавалу» і протистояти злу лише мірою своїх слабких сил. Але парадокс у тому, що в карнавалі традиційного поняття «зла» не існує, а отже людина приречена самостійно нести в собі відкритий Фройдом і Юнгом весь важкий тягар свого лібідозного теперішнього і архетипного минулого, не відділяючи себе від нього і не знаходячи точки оперття поза собою, щоб побороти їх у собі.

Про те, що карнавальне і містеріальне світовідчуття ще в середні віки не лише співіснували і взаємодіяли, а й зятято боролися між собою за душу людини, свідчить важливий середньовічний метажанр – «танок смерті». «Танок» використовував образ сакрального бенкету; але це були, якщо скористатися терміном Фрейда–Бахтіна, «амбівалентні» веселощі. Це була «пря життя і смерті», але не їхній карнавальний взаємообмін, а все ж таки рух у певний бік. «Танок» зображав шлях людини від гріхопадіння через загибель до вічного відродження. Карнавал тут латентно був підкорений цілям містерії. Смерть виступала як викривач, але для того, щоб дискредитувати не всю реальність, а пороки в ній і вказати шлях до вічності. Недаремно на світланку Відродження Дж. Боккаччо як автор «Декамерона» обрав для утвердження нового гуманістичного світогляду саме мотив «танку смерті»!

Перехідним етапом від середньовічного містеріального видовища до його нової парадигми стала доба Бароко. Тут карнавал дедалі рішучіше підкоряється цілям містерії, а карнавальний сміх повністю розчиняється у сміхові містеріальному. Це ми можемо спостерігати у пізнього Шекспіра (зокрема, в «Королі Лірі», в «Бурі») і особливо – у Кальдерона. В наступному, XVIII ст. містерія уже впевнено виступає як *метажанр*. За приклад можуть правити «Страсті за Матфієм» та «Страсті за Йоанном» Й. С. Баха.

Тут втілено головну містеріальну ідею: шлях до прозріння і духовного порятунку веде через життєві випробування і страждання. Ці пасіони та інші твори Баха показують, що містерія може включати в себе карнавал. Усе жанрово-строкате, «пиршественное» (Бахтін), гротескне і навіть зле та низьке, словом – карнавальне віднині дістає буттєвий статус тимчасового, минушого, неістинного і є обов'язковою умовою ініціального випробовування головного героя. Дослідник Баха А. Швейцер часом дивується, як у Баха в одному творі гротеск і жарт можуть сусідити з ніжними аріями. Але саме така умова містерії: для того, щоб знайти шлях до горніх висот духовності, людина повинна спочатку подолати юдоль «карнавалу».

Наступний етап розвитку містеріального метасюжету ми знаходимо у «Фаусті» Гете. Тут героя, що постійно вагається, супроводжує ворог роду людського Мефістофель. Він не лише уособлює містеріальне випробовування для Фауста, а й представляє всю карнавальну строкатість живого буття, в яку занурений головний герой. Подібно до «Страстей» Баха, тут ми бачимо в образах Фауста і Маргарити поєднання ідеалізму та натуралізму, піднесеного ліризму і трагічних настроїв, а в образі Мефістофеля – жанровий гротеск і буфонаду. Характерно, що в народних джерелах носієм карнавального сміху був доктор Фаустус. Гете ж робить його носієм містеріальної ідеї очищення і піднесення, а всі функції карнавального сміху передає Мефістофелю. Як відомо, Мефістофель програє Фаусту; відповідно, містеріальна ідея підкоряє собі містеріальний сміх і примушує його слугувати своїй меті.

Проте містеріальність Гетевого твору має на собі уже яскравий відбиток доби Модерн. Поема возвеличує людське. Йдеться не про порятунок душі для вічності; думка поета набагато складніша. Це прославляння *земного* покликання людини, культури, тобто роду людського, яким він постає в трактатах Лессінга, Канта і Фіхте. У Гете людина відкриває для себе, що порятунок людства в її власних руках. Варто згадати католицького мислителя П. Тейяра де Шардена, який ще на початку ХХ ст. резюмував це як головну умову Модерну: сучасність почалася тоді, коли «людина дізналася, що доля світу в ній самій» [70, с. 189]. К. Ясперс у тому ж ключі називає серед ознак сучасності такі, як розуміння ролі свободи для формування творчих особистостей та ставлення до історії в плані її активного творення [29, с. 122]. Все це якраз і стверджує Гете.

Отже, на рубежі XVIII–XIX ст. містерія остаточно перестає бути винятково формою середньовічного народного мистецтва і переходить у нову естетичну якість у вигляді метажанру і метасюжету.

Містеріальна *метажанровість* проявляється практично у всіх об'ємних літературних жанрах (романі, драмі, поемі), а також в інших видах мистецтва. Назвемо оперу Р. Вагнера «Парціфаль», пародійну містерію В. А. Моцарта «Чарівна флейта», 32-гу сонату Л. ван Бетховена, містеріальний зміст якої розкрив Т. Манн у «Докторі Фаустусі», пісні симфонії Г. Малера, задум симфонічного «Містеріального дійства» О. М. Скрыбіна. В основі містеріального метажанру лежить ідея руху як якісного прирощення і безупинного оновлення. Ми знаходимо тут поєднання пафосу ліричного, героїчного, трагічного, комічного і сентиментального, таких різнорідних елементів, як психологізм, сцени і описи в душі побутового натуралізму, буфонність і гротеск, пригодницькі і фантастичні елементи. Але все це наявне не як статичне напруження, збудженість і схвильованість, притаманні маньєризму, а як послідовний рух до певної віддаленої високої мети.

У містерії як у *метасюжеті* головне – не поєднання сюжетних мотивів чи неодмінних складових подієвості, а послідовність розташування названих вище жанрових елементів. Логіку містеріального сюжету добре видно на прикладі «Божественної комедії» Данте: обов'язкова частина містить випробування героя низькою дійсністю. Стиль не цурається грубих і натуралістичних барв. Сам містеріальний герой може виявляти страх, малодушність, припускати помилок супроти моралі (як, наприклад, у німецьких романтиків); поруч з ним може виступати «негативний герой» (як в Гетевому «Фаусті»). Проте все це – лише шлях до кінцевої високої мети. Перед нами розкривається внутрішня динаміка характеру, знаходження героєм нового, вищого змісту власного існування. Цьому відповідає ще одна обов'язкова частина – *анофеоз*.

Отже, ідейна односпрямованість містеріального сюжету дає разом з тим повну свободу для різноманітності подієвості і стилю. Для ілюстрації нашої думки вкажемо лише на твори трьох різних епох: це «Золотий осел» Апулея, де герой у фіналі усвідомлює гріховність свого життя і стає жерцем Ізиди; «Симпліціссімус» Г. Я. К. Гріммельсгаузена, де герой, проживши сповнене суєти і гріховності життя, зрештою відкриває для себе вищу істину існування

в католицькій релігії; «Робінзон Крузо» Д. Дефо, де герой, пройшовши крізь важкі випробування, навчився упокорювати власні афекти, і це допомогло йому заснувати нову індивідуальну цивілізацію в гармонії з природою. На цих прикладах ми бачимо, що різноманітне подієве наповнення кожного «містеріального» сюжету, його індивідуальна жанрова строкатість за буяння буфонадних, «карнавальних» елементів підкоряється разом з тим одній спільній логіці: «через труднощі до знайдення самого себе».

Говорячи про різноманітність стилю, ми говоримо саме про містеріальний *сміх*. На відміну від карнавального сміху, містеріальний сміх не «амбівалентний», а односпрямований, оскільки передбачає морально однозначну позицію автора. Цей сміх має зорієнтувати читача морально, спрямувати його думку до певного морального предмета, підготувати до певного внутрішнього однозначного рішення. Характерний тут приклад Гетевого Мефістофеля, який у другій частині «Фауста» стає об'єктом містеріального осміяння. Читач із самого початку налаштовується на те, що ворог роду людського обов'язково буде переможений. Містеріальний сміх – це з самого початку *тріумфальний сміх*.

Містеріальний сміх, на відміну від карнавального, вільний від статичності і споглядальності. Показово, що в музичній царині карнавал втілюється з часом в жанрі *скерцо* – жвавого і характерного руху, але руху на місці. Згадаймо лише скерцо фантастичних духів у знаменитій музиці Ф. Мендельсона до комедії Шекспіра «Сон літньої ночі»!

Містеріальний сміх може містити елементи сміху карнавального. Це походить від того, що з самого початку сміх як такий завжди пов'язаний з протиріччям між тілесними відчуттями і суто ментальними сприйняттями. Як відомо, в корі головного мозку є два окремі центри: давніший, що відповідає за тілесні функції, і зовсім молодий, що відповідає за мислення. Між ними закладене одвічне протиріччя, яке виявляється у такій собі «грі» (якщо скористатися терміном І. Канта). І з тієї самої причини будь-який сміх приречений на зв'язок з тілесністю, найвище відчуття якої дається людині у власному еротичному переживанні. Ось чому дослідники не завжди обґрунтовано прагнуть звести будь-який сміх до сміху карнавального, тілесного, «амбівалентного». На нашу ж думку, естетичний зв'язок сміху з тілесністю набагато складніший і різноманітніший.

Отже, в добу Модерн містерія і карнавал і надалі являють собою, сказати б, дві іпостасі світу. Це рух уперед, освячений далекою метою, і рух на місці. Модерністичному мистецтву ближче поетика «карнавалізації» (хоча суть модернізму до самої «карнавалізації» аж ніяк не зводиться). Тут різюча ряснота барв нерідко без якісної різноманітності, їхня механічна зміна, всі ознаки напруження, гіпертрофованій безпредметний рух на місці, що нагадує маньєризм XVII ст.

Сміх карнавалу, як показав Бахтін, – це радість відчуття власної тілесності; сміх містерії – це радість перемоги високого над низьким, істини над облудою. Духовне перемагає і підпорядковує собі тілесне. Так відбувається і з нашими двома поняттями. Містерія історично перемагає карнавал і легко вбирає його до своєї структури. Адже містерія утверджує вільну волю та її власний самостійний рух до віддаленої мети. А карнавал утверджує пасивний стан людини, яка приречена в результаті залишатися у своєму початковому status quo. Тому містерія володіє не однією барвою, як карнавал, а двома: комічною і трагічною. Однак перемагає не трагізм, не смерть, а оновлення, вічне життя, вічний рух до мети. Перемагає не стан, а воля, не пожвавлення на місці, а рух уперед, не пасивна чуттєвість, а активне духовне прагнення. Якщо карнавал залишається винятково в *емпіричному* вимірі реальності, то містерія, приймаючи в себе цю емпіричність разом із карнавалом, відкриває *духовний* вимір реальності, а отже представляє реальність ширше, багатше, яскравіше.

На нашу думку, введення містеріального сюжету до жанрово-стильового канону нової європейської літератури можна вважати заслугою Гете [81], а його широке подальше утвердження – заслугою романтиків (Новаліса, Шеллі, Гюго, Р. Вагнера тощо) [88], Ібсена, символістів на рубежі XIX–XX ст. У XX ст. містеріальний сюжет трансформувався в деяких творах Т. Манна («Обранець», «Доктор Фаустус»), Р. Роллана («Жан-Кристоф») та ін. Але уже в період між двома світовими війнами сюжетоутворювальна та ідейна функції «містеріальності» поступово згасають, оскільки модернізму виявилася ближчою ідея «карнавалізації» життя.

Якщо література і мистецтво Західної Європи йшли в загальних рисах естетичним шляхом «карнавальності», то в російській літературі яскравіше виявилася тенденція «містеріальності». Якщо в західній літературі XIX ст. низька буденність переважно підкоряє

собі духовні устремління героя і «переламує» його психологічно і морально, то в російській літературі герой, пройшовши через випробування низькою реальністю, зміцнюється у своїй духовності. Такі зокрема романи Ф. Достоєвського і Л. Толстого. Гоголь зробив спробу опанувати в «Мертвих душах» містеріальний сюжет. Його сміх має, на нашу думку, містеріальний, а не карнавальний характер.

Гадаємо, що традиція російського і українського реалізму показувати героя в еволюції, в його розвитку, сягає своїм корінням саме містеріальної метажанровості. Це ще рішучіше виводить розвиток «містеріальності» в Новий час, порівняно з XVIII ст., за межі самої лише релігійності. Про це свідчить приклад такого, по суті, антирелігійного мистецтва, як «соцреалізм», в який увійшла уже в новому освітленні ідея «містеріального» шляху героя. Необхідно усвідомити, що ідеї не лише про якісний розвиток героя, а й про «народність», про світле майбутнє, що зароджується в сучасності, про оптимістичний погляд в це майбутнє, про героїчне напруження всіх людських сил у протистоянні з антагоністичною реальністю були позичені не останньою чергою саме з німецької естетики і літератури на рубежі XVIII–XIX ст., і навіть, хоч як це парадоксально, у Ф. Ніцше («гармонійний розвиток особистості»). Це все переважно містеріальні концепти. Вони були логічно доповнені мотивом жертвності. Була поновлена ідея доби Бароко і XVIII ст. щодо особливого місця мистецтва в соціумі, коли воно має перетворитися, перефразуючи слова Шеллінга, на «органон» суспільного розвитку. Нехай нікого не дивує, що у важкі післяреволюційні 20-ті роки був надрукований з ініціативи М. Горького в серії романів «Історія молодої людини» новий російський переклад «Генріха фон Офтердінгена» – «містеріального» за сюжетом і сутністю роману Новаліса! Сам Горький спільно з однодумцями у ті ж роки розробляв ідею грандіозного оновлення літератури в нових політичних умовах. Не його провина, що влада швидко піддала ці шляхетні ідеї грубому спрощенню.

Тепер стає зрозумілішим і програмне твердження теоретиків соцреалізму про «різноманітність стилів і авторських індивідуальностей» у цьому методі. Адже, починаючи з найдавнішої європейської літературної історії, містеріальні метасюжет і метажанр дійсно демонстрували таке розмаїття! З творів, зарахованих до класики російського соцреалізму, ми можемо поставити

в ряд «містеріальних» сюжетів такі, як «Повість про справжню людину» Б. Полевого, «Як гартувалася сталь» М. Островського, «Молода гвардія» (перша редакція) О. Фадеєва. Але також «Один день Івана Денисовича» О. Солженіцина, і «Майстер і Маргарита» М. Булгакова! В останньому творі ясно видно, як карнавальність виконує свою функцію, підлягаючи містеріальності; тож зовсім не випадково дослідників приваблює тема його зіставлення з «Фаустом» Гете. Близькість, очевидно, полягає в образах «злої сили», яка уособлена там і там у плані містеріального, а не карнавального сміху.

Аналогічні з «соцреалізмом» спроби оновлення ми знаходимо також у західній літературі першої половини ХХ ст. (Р. Роллан, А. Арагон, довоєнний Б. Брехт та ін.). Письменників тут приваблювала не ідея побудови соціалістичного суспільства (хоча певною мірою і вона також), а саме ідея «містеріального» оновлення людини і всього життя, що залишалася історично близькою Заходу з часів романтиків. Проте процес поступової «автономізації» мистецтва (внаслідок відомих причин) маргіналізував погляди спадкоємців гуманістичних традицій попередніх століть, згідно з якими мистецтву має належати активна роль у розбудові культури. У часи ж загального постколоніального оновлення суспільних порядків уже на теренах глобалізованого світу «після після Освенцима» «постколоніальна критика», на жаль, не змогла запропонувати якісно нового розуміння ролі мистецтва у суспільстві, оскільки сама потрапила в полон перелицьованих схем колишнього «вульгарного соціалізму» і стала фактично одним із його варіантів. Та й у самому «постколоніальному» мистецтві на сьогодні панує «карнавал», що вказує на естетичний і соціальний глухий кут.

2011 р.

СОЦРЕАЛІЗМ ЯК НЕРЕАЛІЗОВАНИЙ ПРОЕКТ (ПОГЛЯД ГЕРМАНІСТА)

1. Соцреалізм і нацпрагматизм

В публіцистиці і літературній критиці час від часу повторюється думка (здається, вперше висловлена ще М. Бердяєвим у його книзі «Витоки і сенс російського комунізму», 1937 р.) про те, що Жовтнева революція 1917 р. і злам всього російського життя, що наступив після неї, стався не без фатального впливу з боку російської літератури з її суспільно-критичним пафосом, ідеями соціального співчуття і прагненнями моральної перебудови життя. При цьому все, що трапилося в Росії у ХХ ст., розглядається як певна ментальна і соціально-політична аномалія, на відміну від зовсім іншого шляху, яким начебто пощастило у тому ж ХХ ст. пройти іншим європейським країнам.

Не доводиться сумніватися, що в Росії був апробований один з численних варіантів розвитку, які постійно виникають на тернистому шляху історії, і апробований з винятковою категоричністю і повнотою. Він випробовувався спочатку в художньо-естетичній царині, потім у політичній публіцистиці, і нарешті в самій реальній практиці. На жаль, цей варіант виявився в результаті непродуктивним, проте збагатив європейську естетичну культуру незаним досі трагічним досвідом. Про це свідчить зокрема російське мистецтво останніх дореволюційних десятиліть, а також літературні твори Булгакова, Платонова, Шолохова, Ахматової, Пастернака, Солженіцина, музика Шостаковича, Шнітке... Не так уже й мало для одного століття і для однієї країни!

Наша думка полягає у тому, що цей трагічний історичний досвід був об'єктивно зумовлений не лише особливостями «загадкової російської душі» (як-то кажуть), а й усім ходом інтелектуального розвитку Західної Європи Нового часу. Зокрема нашу увагу привертає вплив німецького ідеалізму, який утвердився з кінця XVIII ст. як головна течія філософської думки і відтіснив на другий план англійський емпіризм і скептицизм та французький сенсуалізм і матеріалізм.

Доля німецького ідеалізму спершу складалася сприятливо для політичного життя Європи. Якщо французи вирішили у XVIII ст. застосувати принципи своєї сенсуалістичної філософії для суспільної перебудови життя, що спричинило в їхній країні одну з найкравіших революцій, то філософія Канта, Шеллінга, Фіхте, Шлейєрмахера і Гегеля не претендувала на те, щоб хтось втілював її в *політичне* життя. Ми знаємо про ущипливу характеристику цієї філософії з уст Генріха Гейне, Карла Маркса та ін., згідно з якою Німеччина нібито занурена в непробудну сплячку і що свою роль німецькі філософи бачать у тому, щоб присипляти народ і навіть вигадувати для нього солодкі сни. Ф. Ніцше міг громовим голосом таврувати буржуазне суспільство – з гіркою впевненістю, однак, що в самій Німеччині так ніхто і не прокинеться!

Проте не дримали, як виявилось, саме в Росії. І цілком спокійні, здавалося б, думки Канта про непізнаваність істини, Шеллінга про чудеса природи, Гегеля про розумність усього сущого, Шлейєрмахера про пошуки спорідненої душі були сприйняті тут, в Росії, як заклики до революції. Так і вийшло з огляду на низку причин, що жереб випав на долю Росії, щоб саме тут ці ідеї були перевірені щодо їхньої боездатності.

В основу нового революційного світогляду було покладено марксизм. Ця система мислення, утворюючи певну цільність, поєднала в собі (крім французького утопізму і англійської політекономії) ідеї німецького ідеалізму, веймарських класиків Гете і Шиллера, Канта з Фіхте, ранніх романтиків Новаліса і братів Шлегелів і навіть опери Ріхарда Вагнера.

Ми хочемо зупинити нашу увагу на теоретичній проблемі літератури соціалістичного реалізму і показати таке. Якщо грандіозна спроба оновлення літератури і всієї культури в Радянському Союзі базувалася на принципах так званої марксистської естетики, то чи не слід зробити висновок, що це оновлення базувалося, принаймні у *своїх теоретичних витоках*, також на головній естетичній складовій марксизму – на всьому змісті німецької класичної філософії і літератури домарксового періоду та його сучасності, враховуючи навіть Ф. Ніцше?

Ми одразу ж внесемо дві поправки до нашої гіпотези. Перша полягає в тому, що марксизм, звичайно ж, не є простою механічною сумою поглядів Гете, Новаліса, Шеллінга, Гегеля та інших. І будь-хто з германістів укаже нам на критичні виступи самого Маркса на адресу цих та інших мислителів. Зрозуміло, ми маємо

справу з доволі складним синтезом, котрий містить окремі моменти неприйняття цих ідей. Друга поправка полягає у тому, що ідеї оновлення мистецтва у молодій радянській державі, як вони осмислювалися найкращими умами в 1920–1930-ті рр. і були в 1934 р. представлені як «соцреалізм», дуже скоро влада фактично відкинула геть, а величезна армія політробітників, цензорів і літературних редакторів спростила їх до схеми, яка уже не мала нічого спільного з початковими задумами інтелектуалів.

Нарешті, ми загострюємо увагу і на методологічній важливості підходу, який пропонуємо. Молоді демократичні держави на пострадянському просторі переживають нині необхідність задіяти засоби власної художньої культури для утвердження нових ідеалів. І в цьому можна углядіти лише здоровий національний прагматизм. Проте поряд із цим в українській культурі наших днів спостерігаються прецеденти «ідеологізації» мистецтва, що часом до болю нагадують нам практику офіційного соцреалізму кінця 40-х – початку 50-х рр. Ці художні явища ще чекають на дослідження своєї філософсько-естетичної генези, без якої вони постають лише як поверхове ковзання по політичній «злобі дня». На наш погляд, мистецтво не може зовсім обійтися без ідеології; «ідеологічність» і «заідеологізованість» далеко не одне й те саме. Але «ідеологізація» в художній сфері витримує випробовування історією за умови її укоріненості в певних фундаментальних і універсальних началах. Маємо на увазі мистецтво таких «ідеологічно» насичених епох, як «вік театру» в Греції і «вік Августа» в Римі, період Бароко і просвітницький раціоналізм XVIII ст. в Європі, реалізм XIX ст. в Росії і т. п. Саме таку закоріненість ми й хочемо виявити в радянському (в цьому випадку – російському) соцреалізмі. А це має допомогти звільнитися від розуміння соцреалізму лише як плаского, політично заангажованого мистецтва періоду тоталітаризму, яким він нерідко постає у вітчизняних дисертаціях і в журнальній публіцистиці, і виявити в ньому цілу низку текстів, що зберігають для сучасного читача історично обумовлене естетичне значення.

2. Ф. Шлейєрмахер і М. Горький

Отже, марксизм доніс до початку XX ст. основні ідеї раннього етапу німецької класичної філософії. Нехай ці ідеї постали в ньому в так званому «знятому» вигляді; однак сама популярність марксистських ідей в Російській імперії свідчала про те, що вони були

співзвучні загальному прагненню до радикального оновлення всього життя – політичного, національного, культурного, художнього... А отже марксизм сприймали не лише в політично орієнтованому і соціально прагматизованому вигляді, а й у повному спектрі всіх його різноманітних складових елементів. Нехай це звучить парадоксально, але він мимоволі активізував ідеї такого популярного в Росії філософського ідеалізму. Полемізуючи про конкретну застосовність ідей марксизму в соціальній сфері, ніхто по суті не відкидав його гуманістичної спрямованості, що сягала німецького ідеалізму XVIII та всього XIX ст. Не виключено, що відбувалася навіть певна аберація цього вчення. Інтелігенція схильна була більшою мірою бачити в ньому його генетичну основу, ніж те, що в результаті Маркс-політик зробив з цією основою.

Зауважимо, що на початку XX ст. Семен Франк (що пройшов, до слова, через захоплення марксизмом, як і деякі інші «вехівці») перекладає російською мовою ранні філософські твори романтика початку XIX ст. Фрідріха Шлейєрмахера. В них червоною ниткою проходить оптимістична ідея «людства» і злютованої з ним «особистості». Ця єдність нерозривна, без першого немає другого, а без другого – першого. Не тільки окрема людина покликана «на свій лад виражати людство» [101, с. 363], але цей зв'язок є її обов'язком і головним прагненням! Лише за цієї умови людина знаходить себе як автономна і водночас загальнозначуща особистість. Перекладач старанно передає всі знаки оклику, всі імперативні формули філософа, який не описує свою сучасність, а мріє про «краще майбутнє», коли буде досягнута «справжня мета людства» [101, с. 379]. Що ж це за майбутнє? «Це кращий світ, піднесене царство культури і моральності» [101, с. 388]. Що ж іще бачить філософ? Його погляд ковзає повз потворні явища сучасного, оскільки він знає, що цей світ уже історично приречений; але він бачить «іскру прихованого полум'я, яке рано чи пізно знищить старе і відродить світ» [101, с. 388]. Тут перед нами не лише фразеологія радянських років, яку перекладач вгадує наперед у майже по-бароковому ускладненому стилі оригіналу, а й типові ідеї веймарських класиків Гете і Шиллера, які прагнули, піднісшись над низькою реальністю, відтворити поки що цілком утопійний образ повноти духовного і фізичного буття людини у світі, який вона сама ж і перебудує!

Так ми виходимо на ідею, яка стала магістральною в естетиці соцреалізму, – кажучи словами того ж Шлейєрмахера, «віру в краще майбутнє» [101, с. 379].

У боротьбі за «краще майбутнє» окрема людина бачить і сенс власного існування. Ця боротьба, на думку романтиків, пов'язана з граничним напруженням всіх душевних сил. Звідси один крок до соцреалістичної ідеї героїчної самопожертви. Але до неї класики і романтики не дійшли, хоча були дуже близькі в тому, що піднесли смерть як *шлях* до ідеї («...и как один умрём в борьбе за это»), бо зустріч людини з ідеалом можлива лише у потойбічному, трансцендентному світі.

Тепер стає зрозумілим, чому завзятий читач Максим Горький так терпимо ставився до німецької ідеалістичної містики. Про це свідчить книжкова серія «Історія молодої людини», що видавалася під його опікою. В ній зокрема був надрукований переклад антипрагматичного роману Поля Бурже «Учень», де з ідеалістичних позицій засуджувалося досягнення мети низькими засобами, а також переклад містичного роману Новаліса «Генріх фон Офтердінген», де герою вдавалося досягнути високої мети шляхом морально-естетичної магії! І все це друкувалося у 20-ті роки, в період революційної розрухи, на дуже поганому папері. Письменник засвоїв усіма фібрами душі романтичну ідею про автономність, про духовне самобудівництво особистості, коли людина, спираючись на внутрішні сили, долає соціальний фаталізм і переборює бездуховну інерцію оточення. Горького по праву вважають одним з головних засновників соцреалізму. Наведені приклади показують, яким далеким мав бути його «соцреалізм» від ідеологічно вихолощеного кінцевого результату! Горький не з чуток знав про німецьких романтиків. Його публіцистична фразеологія ще й сьогодні звучить досить «свіжо», бо заснована не на радянських пропагандистських кліше, а сягає самих філософських «першоджерел». «Нужно учиться видеть, как в чадном тлении старой гнили вспыхивают, разгораются огоньки будущего» – це Шлейермахер. «Запрос жизни на бодрость духа, на силу» – це Кант, збагачений Ніцше (окремо про це – нижче).

3. Новаліс, Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг...

Усе, написане німецькими романтиками, було пройняте відчуттям докорінного оновлення життя, настання нової епохи. Саме вони найінтенсивніше виразили настанову всієї доби Модерн – не повернення до вже знайдених і багаторазово апробованих зразків минулого, а докорінну ламку всього віджилого і створення на цій

основі нового світу. Нехай обрис цього світу на повну міру виявиться лише в майбутньому; але, на думку Ф. Шлегеля, «сучасною» вважається лише та людина, котра думає про майбутнє і подумки вже перебуває в ньому.

Оскільки чіткі обриси прийдешнього проявляться тільки в цьому самому прийдешньому, то тим часом вони можуть існувати лише в мерехтливій, містичній уяві поета. Прапором всього нового є *ідеалізм*. За словами Гете, саме ідеалізм слугує цілям революції*; а ось матеріалізм консервативний, оскільки передбачає пасивне злиття людини з середовищем. Але ідеалізм – це рідне середовище для поета, митця. Тільки в царині «ідеалізму» його уява нічим не обмежена. Зрозуміло, що не тільки розвиток революційних ідей логічно призвів до розвитку художньої творчості, а й буяння художнього життя на рубежі ХІХ–ХХ ст. прискорило поширення революційних ідей у Росії. Володимир Маяковський та Ігор Стравінський прямо вказували на наближення революції і радісно чекали на неї.

Такими самими очікуваннями жили й німецькі романтики на рубежі ХVІІІ–ХІХ ст. Новаліс свято вірив у щасливе майбутнє, настання якого пов'язував, щоправда, не з соціальною революцією, а з магією. Він був переконаний, що в житті діють сили безконечного розвитку, і у своїх «Фрагментах» закликав художньо зображати життя під кутом зору цих рушійних сил. Його друг Шеллінг доводив, що неминуче оновлення мистецтва передбачене самою природою, і що людство уже наближається до цієї точки. Він називав цю точку «новою міфологією». Але якщо старий, грецький міф був неначе подарований людині самою природою, то новий міф буде створено свідомими зусиллями самого людства; і це буде саме *міф!* Тепер-то нам вповні розкрилося, що офіційний соцреалізм якраз і був своєрідною спробою «міфологізації» суспільної свідомості. Шеллінг багато чого геніально передбачив; усе сталося «природно», і радянським цензорам не було потреби читати навіть самого філософа... Гегель проповідував найвищу свободу як підкорення необхідності. Оскільки необхідність ніхто не в змозі скасувати, то, лише добровільно прийнявши її закони, людина відчуває себе вільною. Інша справа, що саме слід вважати «необхідністю»? Поки ця необхідність виявляла себе в абстрактній сфері містичних мрій про майбутнє, вона нікому не могла завдати

* Див. розмову Й. В. Гете з П. П. Еккерманом 24 листопада 1824 р. [107].

шкоди. Але щойно Маркс підставив на їхнє місце певний суспільний порядок, вона перетворилася на тирана.

Проте самі романтики навіть не думали про відчуження «необхідності» у суспільну сферу людського життя. Навіть поняття «народ», що його відкрили Карл Савіньї та брати Якоб і Вільгельм Грімми, було для них радше критерієм первісної істинності, безпосередності переживань та моральної природності на протигагу «штучній», по-буржуазному раціоналізованій дійсності. Радянська естетика утверджувала саме гримівське уявлення про народ як про віковичного носія правди, справжньої етики і життєвої моралі, природних естетичних потреб і чистої мови. Проте *політичне* ставлення до народу було тут уже зовсім іншим. Свого часу Я. й В. Грімми навіть не припускали, що в результаті «просвіти» опостизований ними народ перетвориться на тлум, що почне претендувати на свою частку соціального і культурного продукту, навчиться наполягати на власній волі; що настане історичний момент, коли найважливішою проблемою для влади буде *упокорення* цього тлуму. В радянській державі завдання «упокорення» маси поступово ставало головним для «наймасовішої» організації – партії пролетаріату, яка, з огляду на приписувану цьому класу найвищу свідомість, здійснювала це завдання «добровільно» – як *самоупокорення, самоочищення*. Це було тонко розраховане упокорення не «ззовні» – силою державного апарату, а «зсередини» – силою самих «мас». Тож і завдання своє радянська влада вбачала у відповідному вихованні громадян.

Нарешті, слід згадати незмінного володаря дум у Німеччині упродовж цілого століття Готгольда Лессінга з його трактатом «Про виховання роду людського» (1780). Мова в ньому йде про Біблію. Лессінг вважав, що по суті немає в культурі нічого такого, чого б людина не досягнула сама власним розумом. Але це зайняло у неї дуже багато історичного часу. І лише коли виникла Біблія з її готовими моральними настановами, справа пішла скоріше. Тепер же, коли людство вступило в добу свого історичного «повноліття» (Кант), Біблія як проводир йому більше не потрібна. Перед нами місіонерська трактовка Святого письма, яка була повністю перенесена в суспільну практику В. Ленінінм. Самий хід історичного розвитку веде людство до вищої економічної формації, писав він, і теорія марксизму тільки полегшить і прискорить цей процес; а після цього вона буде непотрібна!

Тут і таїлася методологічна пастка для соцреалізму. Виходило, що митець мусить орієнтуватися лише на ідеологічні приписи марксизму-ленінізму і тільки в ньому шукати допомогу для найкращого і найскорішого розв'язання своїх творчих завдань в ім'я наближення найдосконалішої людської формації.

4. Ф. Ніцше

Як бачимо, німецькі класики і романтики сплели дуже складну метафізичну основу для свого проекту рішучого оновлення всього життя. По суті, вони змодельовали проект усієї наступної епохи Модерн аж до середини (або кінця) ХХ ст. Слід сказати, що лише новітній історичний досвід з усією очевидністю розкрив сильні і слабкі сторони цього проекту. Але тоді, у своєму початковому, поки що у слабо розчленованому вигляді, він воістину захоплював уяву! Під чаром німецьких класиків і романтиків практично до кінця своєї творчості перебував Фрідріх Ніцше. Зупинимось докладніше на його значенні для генези ідей «соцреалізму».

Важливо згадати, що слідом за А. Шопенгауером Ніцше негативно ставився до діалектичного методу Гегеля: «Ми, німці [...] всі зіпсуті історією» [61, т. 1, с. 184] *. В принципі уже це створювало перешкоду між його поглядами і «історичним матеріалізмом» марксистів, що наперед визначав неминучу перемогу історичного «фіналізму», тобто певної вищої точки всього історичного розвитку.

Ніцше на рубежі ХІХ–ХХ ст. був надзвичайно популярний у Росії і в Україні, де трактовка його ідей відрізнялася від їхнього розуміння в Європі. Філософ приваблював вимогою духовного напруження, що переходило у своєрідний героїзм, а часом і фанатизм душі: «Нехай на цьому шляху чекає на тебе навіть загибель, я не знаю кращої життєвої долі, ніж загинути заради великого и неможливого, *animaе magnaе prodigus***» [61, т. 1, с. 218]. На початку утвердження радянської влади дійсно важливим був індивідуальний героїзм людини, жертвність в ім'я кращого майбутнього.

Пафос Ніцше прочитувався в поетичних інвективах В. Маяковського проти міщанства. Не виключено, що його оспівування більшовистської партії також могло мати «ніцшеанський»

* Тут і далі наводяться цитати із трактату Ф. Ніцше «Про користь і шкоду історії для життя», 1874.

** Не шкодуючи свого дорогого життя (*лат.*).

характер. «Історію можуть винести тільки сильні постаті; слабких же людей вона пригнічує», – писав Ніцше [61, т. 1, с. 189]. Перетворення суспільства важким тягарем лягає на плечі простих людей, але виживають тільки найнепохитніші та найсильніші. В уявленні Маяковського, партія була не просто політичною силою; вона згуртовувала слабких людей в одну цільність і допомогала їм пережити лихоліття розрухи і будувати нове суспільство. Це була, сказати б, «колективна» ніцшеанська сильна особистість. Ленін наголошував, що в цій згуртуваності й силі полягала суть «партії нового типу», на відміну від буржуазних партій бізнесових спільників, проти яких по-своєму закликали і Ніцше, і Ленін. В образі В. І. Леніна у своїй однойменній поемі Маяковський втілив зразок героїчної непохитності, «волі до сили» – «Wille zur Macht» – в душі Ф. Ніцше*.

Проте в Росії думки філософа ставали непотрібними мірою того, як цей полум'яний героїзм трансформувався в палку відданість, з неї – у відданість догматичну, і, нарешті, в беззастережну і бездумну покірність, до того ж – уже щодо ззовні, не з *середини* (як вчив Ніцше) постульованій ідеї.

Не будемо тут розглядати казуїстично складний шлях переростання індивідуального бунтарства і персонального внутрішнього горіння (в душі Ніцше) в добровільну покору зовнішній ідеї, шлях підміни внутрішнього, персонального ідеалізму – фетишизмом зовнішнього, заміни необхідності внутрішньої (в душі кантівського морального імперативу) – необхідністю зовнішньою, тоталітарною, «радянською». Такий процес закономірно відбувається у всі часи існування всіх ідеологій... Але в ті часи Ніцше звучав ще по-іншому. М. Горький зберіг вірність бунтарському індивідуалізму Ніцше до кінця своїх днів. Маяковський забрав цю вірність з собою у передчасну могилу.

Ідеї знаменитого філософа, такі співзвучні прагненням загального оновлення в Росії, імпліцитно були наявні в проектах оновлення мистецтва. Беззастережно приймався його вихідний постулат, що тепер, наприкінці XIX ст. «єдність народного почуття втрачено» [61, т. 1, с. 184]. Сучасний митець «більше не потрібний серед власного народу [...] Інстинкт народу більше не йде йому назустріч; марно розкривати йому з палкою надією свої обійми» [61, т. 1,

* Такий переклад був відомий на початку XX ст. в Росії. М. Бердяєв перекладав «воля к могуществу».

с. 185]. Перед нами майже цитата з «Філософії мистецтва» Шеллінга, який саме цією «єдністю» пояснював наявність таких талантів, як Данте, Шекспір, Гете та ін. Тільки у Ніцше, на відміну від впевнено спокійного тону філософа-романтика, звучать явні нотки стурбованості. Нове соціалістичне мистецтво якраз мало знищити прірву між «освіченими (людьми) з (їхнім) спотвореним і заплутаним внутрішнім світом» і – «неосвіченими (людьми) з (їхнім) недоступним внутрішнім світом» [61, т. 1, с. 185]. Перше визначення В. І. Ленін відніс на рахунок «буржуазної інтелігенції», яку він із справжнім ніцшеанським завзяттям таврував за її відрив від народу. Ця ситуація проаналізована як російськими, так і західними інтелектуалами. Інтелігенція, що віддалилася від народу, здатна лише на створення «декоративної культури» [61, т. 1, с. 230], корені якої лежать не в глибинах народного, національного життя, а у штучних конструкціях розуму, що занурений у гру з інтелектуальними перлинами. І лише нове мистецтво (а саме за нього обставив Горький!) було покликане покласти край такому протиприродному існуванню і відновити втрачену «вищу єдність в природі і в душі народу» [61, т. 1, с. 185].

І тут, на думку Ніцше, велика роль належить філософії як методології. Вона повинна бути «чимось більшим, ніж знанням, що його утримує людина всередині себе, без дії, спрямованої назовні» [61, т. 1, с. 188]. Тобто філософія мусить спонукати до перетворення світу! Сам Ніцше все життя, що йому залишилося, розробляв таку «філософію для вільних умів». Суспільна думка Росії, наслідуючи палкі заклики Ніцше, енергійно штовхалася вперед, аж поки не вийшла на світоперетворювальну філософію марксизму. І це було великою мірою логічно. Адже у філософії Маркса був виразно відчутний зв'язок з епохою німецької класики і романтики, яка по-своєму живила думку Ніцше.

Отже, майбутнє «не може бути створено мріями, воно може лише бути здобуто в боротьбі і завойоване» [61, т. 1, с. 216]. Але до такої боротьби вже абсолютно не здатне старе покоління, вражене квалістю думки і взагалі всіма забобонами минулого. За справу мусить узятися молодь: адже саме молодь має «найкращу перевагу – здатність прийматися глибокою вірою у велику ідею і перетворювати її в глибинах свого ества на ідею ще величнішу» [61, т. 1, с. 221]. В цьому один з витоків тої уваги, яку радянська влада приділяла зі своїх перших кроків роботі з молодим поколінням;

тут беруть свій початок численні дитячі газети і журнали, та й сама заснована Горьким літературна серія «Історія молодої людини». В цих словах Ніцше гніздилася також переконаність Л. Троцького в тому, що революція – справа насамперед активної, мобільної, енергійної і палкої *молоді*. Адже саме вона здатна «з радісною гордістю підпорядкувати свою діяльність принципу “так мусить бути”»^{*}; а отже «створення нового покоління – ось мета, яка прориває вперед; (тож) майбутнє покоління буде знати їх як первістків» [61, т. 1, с. 212].

Чи не знаходимо ми тут сумно відомий нам пафос нещадного руйнування старого в ім'я вищого ідеалу («так мусить бути»)? Але це також пафос героїзації в радянській літературі борців за краще майбутнє, це оцінка всього дійсного з погляду історичного майбутнього.

«Шлях до спасіння [...] лежить через веселу життєрадісність» [61, т. 1, с. 216]. Життєрадісність, душевна бадьорість, оптимізм – ці постулати стали воістину завоюванням німецького ідеалізму від Канта і Ніцше до А. Швейцера і Т. Манна. Вони прийшли на зміну викривальному пафосу та іронії просвітників XVIII ст. і, спираючись на віру в поступальний розвиток історії, були пов'язані з життєперетворювальним началом. Оптимізм входив у проект Модерну. В цьому сенсі Ніцше також був співзвучний ідеям культурного оновлення в молодій радянській державі.

Навіть у вченні про *масу*, про «темний клас» (В. Маяковський) можна було багато чого знайти від Ніцше. Філософію Н. Гартмана про «повне розчинення особистості у світовому процесі» він називав навіть «цинічною» [61, т. 1, с. 222], оскільки насправді не особистість існує заради історії (що дійсно розчиняє у своєму потоці індивіда), а історія – заради особистості, коли особистість, використовуючи історичний шанс, спрямовує його на формування цільності і повноти власного внутрішнього і фізичного існування. В результаті потужного оновлення життя «в центрі уваги будуть уже не маси, а знов окремі особистості, що утворюють такий собі міст через неосяжний потік оновлення» [61, т. 1, с. 217]. Думка Ніцше приводить до *нового* індивідуалізму, збагаченого досвідом масовості. Чи не дунають відгуки цієї ідеї в радянському «культі

^{*} Ніцше цитує слова Бетховена, якими той пояснював програмний зміст свого 16-го квартету Фа-мажор. Воістину, вся етика революційного обов'язку сягає епохи романтизму!

героїв», що вийшли з народного середовища і вчинили подвиг заради народу? Людина майбутнього – новий Фауст, творець культури, і в цьому полягає її місія на Землі: «...Але для чого існує окрема людина – ось що ти мусиш запитати сам у себе [...] (твоє існування можна виправдати лише) коли ставиш самому собі певні завдання, те саме “заради чого”» [61, т. 1, с. 218]. Перед нами знов майже цитата з Канта, який розкривав задум природи щодо людини. Але в це «заради чого» входять і моральні принципи, які, згідно з Ніцше і у повній відповідності до Канта, людина знов-таки знаходить *у самій собі*. А це означає, що вона мусить відмовитися від тої моралі, яка їй нав'язується, диктується, навіюється «ззовні», тобто – від «моралі рабів».

І лише тоді настане час «закінченості і зрілості, гармонійно розвинутих особистостей» [61, т. 1, с. 202].

Вчення Ніцше про «волю до сили» було, очевидно, одним з «великих наративів» (Ф. Ліотар), що був по-своєму розвинутий в літературі соцреалізму і в ньому вичерпаний до логічного кінця. Напруження і монументальність цього «наративу» викликала в пам'яті античність. Але якщо Кант і слідом за ним німецькі романтики схилилися в бік стародавніх греків з їхнім простодушним і глибоким почуттям єднання з природою, то Ніцше і соцреалізм – скоріше в бік римлян з їхнім прагненням перетворювати природу і все середовище навколо себе і встановлювати нові закони. Нова раса мусила відповідати чеснотам цього прославленого народу доби республіки: «Тепер я питаю, чи можливо зобразити наших теперішніх літераторів, представників народу, чиновників і політиків у вигляді римлян?» [61, т. 1, с. 189]. В образі римлянина є певна пафосність, яка личить його цільності. Така монументальність і пафосність громадянина – перетворювача світу з часом дедалі виразніше виявлялася у радянському мистецтві – в літературі, живописі, архітектурі, масовій та академічній музиці, виявляючи явну подібність з принципами класицизму.

5. К. Маркс

Однак, як ми зауважили раніше, вчення Маркса не було простою механічною сумою думок його попередників. Його філософія надавала їм іншого змісту в світі нових викликів часу, про які класики і романтики не могли й здогадуватися. Залишаючись у руслі кантіанства, ці ентузіасти думки не виходили за межі

роздумів про *можливості* роду людського і надихалися історичними *рудиментами* таких можливостей, які вони спостерігали у народів далекого минулого – давніх греків, середньовічних персів, католиків доби хрестових походів тощо. Марксу були близькі думки Канта, класиків і романтиків про людину, якою її «задумала природа»; вони тоді ж вказували на те, що в Новий час ці риси існують всього лише у вигляді «прихованої сутності людини», а отже вони не реалізовані до кінця. Втілити їх повністю – саме таке завдання ставили перед собою романтики: «Ми місіонери. Ми покликані до формування (Bildung) землі» (Новаліс).

Класична філософія виконала своє завдання – вказала на можливості вдосконалення як на «регулятивний принцип» (Кант); завдання ж нової соціальної філософії полягало у тому, щоб реалізувати ці можливості в самій реальності.

Саме в цьому пункті починається розбіжність Маркса з німецькими романтиками, які прагнули у своїх філософських спекуляціях і художніх образах заглибитися в нескінченність цієї прихованої сутності і знайти її в невичерпних потенціях самої природи. Маркс же навпаки намагався знайти шляхи до самореалізації «прихованої сутності людини» в суспільній реальності. Під цим кутом зору художньо-естетичні прагнення романтиків уявлялися йому тотожними з християнською релігією, проти якої він виступив у Вступі до «Критики гегелівської філософії права» (1844). І небезпідставно, оскільки самі романтики (в особі Новаліса, зокрема) заявляли про намір створення нової, універсальної релігії. Звичайно, не тої, що зберегла б принижену залежність людини від реальності, але тої, що підносила б над нею, робила б внутрішньо вільною тим, що виявляла безконечні зв'язки людини з тими ж таки невичерпними силами природи. На думку Маркса, яка, на жаль, залишилася без важких наслідків для наступної оцінки всієї тої естетичної епохи, церкву і романтиків зближувало те, що вони надіялися цю сутність *фантастичною* формою і лише в такій формі могли представити її в реальності*.

Маркс безперечно бачив у романтичній містиці і в церковній релігії гуманізм щодо людини, яка заплуталася в нетрях цивілізації, що ставала дедалі бездуховнішою. У згаданому Вступі він писав, що в наявних історичних умовах саме релігія дає єдину можливість пригнобленій людині легко зітхнути; в оточенні холодної

* Далі цитуємо «До критики гегелівської філософії права. Вступ».

і егоїстичної безсердечності вона дарує людині сердечність, а в оточенні бездушних порядків – душевність. Релігія – це заспокійливий лік народу («Релігія – опій народу»), що приносить полегшення від страждань*.

Але це полегшення має лише ілюзорний характер: «Релігія – це лише ілюзорне сонце». Людина ж гідна не ілюзорного, а реального щастя. Проте не в «царстві небесному» (Матв., 5) і не в «царстві естетичної видимості» (Шиллер), а в *реальному* (земному) світі.

Ми бачимо, що Маркс слідом за веймарськими класиками та ієнськими романтиками, але набагато радикальніше від них виступає за модерністський проект життя. Його модернізм поширюється не лише на *уявлення* про людину і про рід людський, а й на саму реальність, в якій ці піднесені уявлення могли б бути здійснені на повну міру. Для цього слід відкинути геть не романтичні уявлення про «справжню сутність людини», а той спекулятивно-містичний спосіб мислення, який назавжди поміщав цю сутність в містично-піднесеній, утопійній щодо реальності сфері і тим самим, усупереч прагненням класиків і романтиків, несамохіть назавжди зберігав між обома сферами неподоланну прірву.

Модерністичним настановам марксизму чималою мірою відповідала філософія Ніцше. Насамперед, своїм запереченням релігії, що виражала «зітхання пригнобленого створіння» (Маркс); далі, своїм визнанням того, що «людина створює релігію, релігія ж *не* створює людину» (Маркс); а по-третє – визнанням як першою, основною і останньою цінністю самого *реального* життя і «волі до

* Вираз «опій» у сенсі «панацея», універсальний засіб для полегшення страждань був поширений у німецькій філософії на рубежі XVIII–XIX ст. Зокрема Й. Г. Гердер писав в «Ідеях до філософії історії людства», що «смертний сон – це батьківська турбота, цілющий опій (ein heilsames Opium)». В іншому місці він же написав про християнську містику, що вона «ченців і черниць [...] привчала до самозаглиблення і давала їм духовну поживу», «була таким собі духовним романом», і що в ті часи «цей опій був – і не міг не бути – ліками (dies Opium Argnei war)». І в тому ж дусі про пристрасть «дуже небагатих бездіяльних людей» до абстрактного філософування, яке було для них «чимось на зразок опія східних країн (wie der Genuß des Opium in den Morgenländern) – солодкої дрімоти, що спричинює сновидіння». Знаменитий вислів Маркса можна сприйняти також як полемічну репліку на «фрагмент» № 76 Новаліса: «Іх (філістерів. – Б. Ш.) так звана релігія діє лише як опіум (Opium) – збуджує, оглушує, заспокоює страждання, викликані власним безсиллям».

сили» – енергії виживання, що вічно виявляється в ній у всіх мислимих формах *. Далі – це інтелектуальна енергія *перетворення*, а не просто спроба пояснити життя. Згадаймо, як Маркс і Ніцше іронічно відмічали у Шиллера «схильність до мрій про нездійсненні ідеали» (Маркс). А під такими словами Маркса (що, по суті, є роз'ясненням філософського постулата Канта **) міг би підписатися і Ніцше: «Критика релігії завершується вченням, що вища істота в уявленні людини – (сама) людина; завершується, отожд, категоричним імперативом, який примушує відкидати геть всі ті відносини, в яких людина постає припущеною, пригнобленою, безпомічною, зневаженою істотою».

Але... «нація в цілому не стає вільною від того, що стала вільною окрема людина». Цими словами Маркс кидає виклик усій добі романтизму і заявляє про своє розходження з нею. Він відмовляється від просвітницького поняття «роду людського» і від романтичного (гриммо-клейстівського) поняття «народ» як первісно-ціннісної надісторичної субстанції і обґрунтовує власне поняття *класового* суспільства.

В ортодоксальному марксизмі саме цей постулат з часом відтіснить на другий план всі складні складові марксового поняття культури як справи рук людини, що перейняла творчу естафету з рук природи. І боротьбу людини за самоствердження у сліпому світі, який вона перетворює на духовну цивілізацію, буде зведено з часом до вузького поняття класової боротьби, коли безжальне знищення собі подібних буде визнано безумовним і незаперечним правом одного з таких класів – пролетаріату. Так ортодокси революції зрозуміли шлях від романтичної свободи окремої особистості до «реальної» свободи цілого суспільства.

Що ж до окремого індивіда, то віднині ортодокси розуміли його як пасивний відбиток власного місця в класовому суспільстві. Його внутрішнє самобудівництво передбачало вироблення в собі чіткої пролетарської самосвідомості. Так романтична містика внутрішнього світу особистості була зламана і «десакралізована» за допомогою механізму економічного інтересу. Відповідно до тверджень Г. Гейне і К. Маркса про необхідність перетворити думку

* Ми вважаємо, що витоки ніцшеанського вчення про «волю до сили» слід шукати у вченні Г. В. Лейбніца (1646–1716) про монади.

** «Людина з точки зору задумів природи ніколи не є засобом, але тільки метою».

на генератор дії, ортодокси заявили про своє право контролювати думки і весь внутрішній світ людини на предмет їхньої відповідності «матриці» класових інтересів. Все, що не вкладалося в умоглядну структуру цієї суто раціоналістично спланованої кампанії щодо заміни одного суспільного порядку на інший, не заслуговувало на підтримку і нещадно знищувалося. Власне, в цьому й полягала проблематика ортодоксального соцреалізму, що незабаром повністю витіснила проблематику «великої містерії» всезагального оновлення, якою тільки й жило російське мистецтво перші тридцять років ХХ століття.

6. Т. Манн та інші

Нарешті, слід згадати про «соцреалізм» у літературах Західної Європи. Зрозуміло, радянська критика сприймала його з позицій уже суто офіційного соцреалізму, при цьому нерідко ігнорувала власну, внутрішню логіку західної літератури, що випливала з того самого високого «нарративу» раннього романтизму. Зі свого боку, західні теоретики і адепти «соцреалізму» критикували радянський соцреалізм за неповну відповідність високому «нарративу» [75, с. 500–501].

Соцреалізм, яким він спочатку був задуманий в СРСР, можна назвати модерністичним проектом, бо він був покликаний не пасивно відображати реальність, а *конструювати* її. При цьому він прагнув дати їй ідеальний образ, тобто виявити тимчасово приховані від зовнішнього погляду сутнісні риси. Ті, що закладені в самій реальності як потенційна необхідність. В цьому і виявилася орієнтація на *становлення*, що переважала в німецькому ідеалізмі.

Інша справа, який сенс мають так звані «сутнісні риси»? Ранні романтики бачили їх у рішучому оновленні світу до кращого; але уже через сто років О. Шпенглер і інтелектуально близькі йому сучасники (Макс Нордау) проаналізували їхні вияви в культурі з дуже невтішними висновками. У відповідь ціла низка письменників тоді ж виступили із розрізненням двох понять: *занепад* культури та *ускладнення* людини, які не можна плутати. Томас Манн нагадував у статтях про Гете, що природа може виявляти себе у дуже різних і несподіваних формах, але при цьому ніколи не діє на шкоду сама собі; те саме стосується, на його думку, і культури. Щоправда, в «Докторі Фаустусі» (1947) такі думки прозвучали уже з характерним застереженням: вони були вкладені в уста людини

«старої», гуманістичної культури. Але в цьому романі занепад культури («модернізм») був розглянутий з позицій того часу, коли фашизм зазнав поразки у Другій світовій війні. Це мало означати, що природа, загалом кажучи, вкотре «відстояла» себе, хоча перед цим добре-таки змучила людей надто вже несподіваними і дивними формами своєї «гри».

У західній художній літературі в період між твором О. Шпенгера і останнім романом Т. Манна можна відмітити активні спроби подати риси *становлення* нової реальності, зокрема поглиблення і ускладнення людини, розширення в ній творчого начала, її відкриття в собі потаєнних вольових імпульсів і, не останньою чергою, – зростання її свідомої ролі у формуванні нових суспільних відносин [73, с. 30–38]. Все це наша критика вітала як вияв «соцреалізму». Іншим елементом цієї літератури, яка заохочувалася, була критика буржуазних відносин. У СРСР таких письменників вважали ідейними союзниками і охоче приймали. Про те, наскільки щирою була віра західних письменників у культурні починання в нашій спільній тоді країні, свідчать слова Ф. Кафки, що ознайомився з романом О. Неверова «Ташкент – місто хлібне»: «Країну, в якій такі діти, неможливо перемогти» [25, с. 323].

Позитивне сприйняття західною інтелігенцією нашої реальності 20–30-х рр. було спричинене значною мірою живучістю «великого наративу», що сягав доби раннього романтизму і продовжував суттєво впливати на умонастрої упродовж усіх наступних часів. Тому що *іншої такої всеохопної позитивної програми світовлаштування просто не було*. Немає її і нині. А культурний Захід ще досить тривалий час сприймав суспільні перетворення в СРСР з погляду здійснення саме цього «романтичного наративу».

НІМЕЦЬКИЙ РОМАНТИЗМ І ЛІТЕРАТУРНИЙ МЕЙНСТРИМ ХХІ ст.

На наших очах завершується тривалий історико-культурний період в Європі, що дістав від істориків ім'я «доба Модерн». Незаперечною ознакою «модерну» ми можемо вважати зокрема докорінне оновлення літературного репертуару і вироблення нової психології читання порівняно з попередньою добою середніх віків.

Яка доля чекає на усталену практику читання у зв'язку з радикальним оновленням всього культурного життя в наші дні? Як може оновитися літературний репертуар у новому столітті?

Ми звикли до думки про те, що коло літературного читання утворюється історично, сказати б, несамохіть, і людині не до снаги свідомо керувати цим процесом, що історія сама розпоряджається, які тексти залишити, а які пустити в непам'ять. Протягом століть і навіть тисячоліть нагромаджуються художні та інші тексти. З них одні швидко зникають з поля зору читача. Інші тривалий час зберігають для нього своє значення в ролі так званих вічних сюжетів, як наприклад Біблія для Європи. Треті переживають складний процес смислової та художньої компресії і трансформації. В останньому випадку вони реально впливають на культурний процес не лише безпосередньо, а й у багаторазово «знятому» вигляді – як перекази, інтерпретації, мандрівні чи «традиційні» сюжети, різного роду алюзії, пастиші, неявні цитати тощо. Наприклад, багато що з репертуару середньовічних гістріонів перекочувало у так звані лицарські романи, а потім все це опинилося, скажімо, в драматургії Шекспіра, з якої уже в оновленому вигляді перейшло у твори Шиллера, а потім – європейських романтиків... Увесь цей ланцюжок творів зберігається, як ми бачимо, у багаторазово трансформованому вигляді, і пам'ять про деякі з них у наші дні існує найчастіше лише у примітках та коментарях. Відомо, що спадщина античної літератури, яка дійшла до нас, – це лише одна третина того, що могло колись існувати. Оскільки все це збережено завдяки не лише старанності, а й уподобанням ченців – переписувачів текстів, то ми в принципі не знаємо, якою ж була антична

література насправді. Роман Умберто Еко «Ім'я троянди» також наводить на думку, якою неозорою була літературна та філософська спадщина середньовічного минулого, значна частина якої фізично загинула, а інша була врятована для культури шляхом смислової компресії та трансформації.

Ми зараз не можемо навіть уявити, що б робили ми з усією цією величезною масою текстів, якби вони – припустімо лише на мить! – законсервувалися і дійшли до нас первозданно нетлінними. Тоді філологічна наука розвивалася б по-іншому, зокрема її головним завданням був би спеціальний відбір, систематизація та штучна компресія текстів подібно до того, як в античній Александрії спеціальні вчені займалися стислим переказом змісту і коментуванням сотень і сотень книжок. Одним словом, постійний історичний «відсів» літературних текстів можна вважати не лише великим лихом, а й великим щастям для культури. У протилежному випадку культура уподібнилася б людині, позбавленій можливості забувати. А така гіпер-пам'ятливість, як стверджують психологи, закінчується шизофренією.

Однак відсів відбувається не просто через втручання різних випадковостей. Регулярно, на зламі культурних епох, спонтанно, але цілком закономірно відбувається така собі ревізія кола читання. Ми з вами нині якраз переживаємо таку епоху. Дуже може бути, що, знято обстоючи той чи той текст з минулого (наприклад, у шкільній програмі), ми мимоволі чинимо спротив волі історії й сприяємо «шизофренізації» культури.

Усталеною є думка, що репертуаром читання розпоряджається нібито сама історія, і ті книжки, які ми читаємо, саме вона нам подарувала. Проте насправді все набагато складніше. Тут не обійшлося без втручання свідомої людської волі. При цьому ми маємо на увазі не вияв злої волі людини – як-от цензурні заборони, спалення книжок тощо; тут ідеться про потужні технологічні зсуви, які змінюють саму психологію читання і коло читацьких інтересів. Зокрема слід назвати три найважливіші випадки за останні дві тисячі років. Насамперед це діяльність середньовічних скрипторів у VIII–XII ст., коли була проведена перша суттєва ревізія літератури минулого відповідно до художніх і наукових інтересів та уявлень того часу. Далі ми повинні вказати на поширення книгодрукування у XV–XVI ст. Саме цю подію ми можемо порівняти щодо інтенсивності впливу на культуру з Інтернетом і електронними

бібліотеками нашого часу. Далі слід згадати про суперечки навколо найбільш значущих текстів філософії та літератури у XVII–XVIII ст. У них взяли участь Дж. Локк з трактатом «Що читати джентльмену»; Сервантес з критичним переліком романів своєї доби в бібліотеці Дон Кіхота; французький «академік», автор знаменитих казок Шарль Перро як учасник знаменитої полеміки про «стародавніх» і «модерних»; Дідро, який намагався піднести на п'єдестал вічності Річардсона, і Вольтер, який волів скинути з цього п'єдесталу Данте і Шекспіра. Вольтер був упевнений, що п'єси Шекспіра ніколи більше не з'являться на сцені, і тому сміливо позичав у нього окремі ходи. Цей плагіат виявили, коли Шекспір пізніше відродився до нового життя, внаслідок чого драматургія самого Вольтера втратила своє значення як художньо вторинна.

У суперечках XVII–XVIII ст. віддзеркалилася переакцентація естетичних інтересів відповідно до нових запитів часу. Вони не минулися безслідно для читацьких інтересів і смаків, радикальна зміна яких у широких масштабах відбулася уже на порубіжжі XVIII–XIX століть, у період діяльності ранніх німецьких романтиків. Саме їм випало докорінно змінити репертуар літературного читання і створити той канон літератури, який в основних рисах зберігся аж до наших днів. У сучасних навчальних закладах вивчають саме ті твори, які були названі «класичними» цією групою мислителів. І коли ми говоримо про перегляд канону в наші дні, то треба розуміти, що перегляду підлягає у першу чергу цей, запропонований колись романтиками, канон.

Ось твори, що на той час були в основному забуті чи доступні лише читачам зі спеціальними інтересами. Але з легкої руки романтиків вони стали «класичними». Це «Пісня про нібелунгів», твори Данте, Боккаччо, Шекспіра, Сервантеса, Кальдерона, Мільтона. «Класиками» стали також Мольєр, Свіфт, Руссо, Гоцці, Філдінг і, нарешті, Гете. Із композиторів романтики оголосили класиком Моцарта і воскресили до нового життя шедеври Й. С. Баха. Цей список повністю змінив також напрям естетичної і літературної критики в XIX ст.; і це беззаперечно означало, що новий літературний канон був прийнятий! Зокрема про Шекспіра натхненно писали В. Скотт, В. Гюґо, Стендаль; останній писав також про Моцарта; глибокі шекспірівські алюзії ми знаходимо у Бальзака, Дікенса...

Своєрідність західноєвропейської літератури аж до порубіжжя ХІХ–ХХ ст. полягала в тому, що вся вона живилася художніми імпульсами творів із запропонованого романтиками канону. Перерахуємо основне: це використання не лише окремих сюжетних мотивів і схем з канону, а й прийомів розгортання сюжету (в основі яких – інтерес читача до події) та жанрових особливостей (поетика контрастів, зокрема поєднання серйозного з комічним); органічне поєднання поетичної вигадки (нині – *fiction*) з історичними фактами; «навантаження» історичною і соціальною проблематикою; місце автора в ролі оповідача; активне включення «позаестетичного» матеріалу (авторські відступи ліричного, дидактичного, філософського та ін. характеру); застосування принципів дотепного та постулатів краси і піднесеного (катарсис!); орієнтованість на возвеличення людського (*humanus*), що розуміли як незмінну норму, споконвічно притаманну всьому «роду людському». ХІХ століття продовжило міжкультурний діалог з попередніми епохами, але уже на нових принципах; зокрема античний і християнський дискурс набув у них статусу *topiki* і перейшов у розряд алюзій, прихованих цитат, пастишів тощо.

Саме слово «класичний» було позичене у Гегеля, який назвав так «передсучасну», тобто (за його класифікацією) «передромантичну» добу. Цікаво історія демонструє свій ритм: останнє вирішальне оновлення репертуару читання відбулося в «передсучасну» добу, а наступне – уже в нашу, «післясучасну»!

Ніякі індивідуальні спроби романтиків не увінчалися б успіхом, якби вони не вловили віяння часу, дух радикальних змін. Пристрасть до оновлення щасливо поєдналася у них з історичною необхідністю оновлення. Багато творів колишньої популярної літератури саме з їхньої волі пішло у коментарі та примітки. Деякі їхні вироки були явно несправедливі. Приміром, вони рішуче виступили проти французьких і німецьких класицистів, вони стали літературними вбивцями Вольтера і всієї раціоналістичної естетики.

Німецькі романтики внесли до свого канону саме тих авторів, без яких, на їхню думку, не зміг би відбуватися подальший розвиток культури. І дійсно, літературний процес пішов за їхнім вибором. Таким чином, вони утвердили історичний закон наступності в лінійному часі культури.

Чи можливе повернення до принципу наступності в наші дні? Не хотілося б говорити категоричне «ні». Адже німецькі мислителі розробляли проект оновлення *всієї* культури і всього духовного життя, оскільки свято вірили, що настає воістину нова ера в історії культури, і вони, романтики, повинні їй свідомо сприяти. Оновлення культури було для них частиною всього європейського проекту. Крім того, вони настільки високо піднесли статус художньої літератури порівняно з попередніми століттями, що Гегель навіть першим серед філософів розглянув літературну історію і поетику у своїх «Лекціях з естетики». Зокрема вражає відмінність літературних імен, наведених ним і – значно раніше Кантом у «Критиці сили судження»!

Не те ми бачимо, на жаль, у наші дні. Ми наразі у Європі не оновлюємо культуру, а залишаємося всього лише пасивними свідками такого оновлення і не знаємо, як на нього впливати, оскільки сам процес відбувається стихійно і хаотично. Тривають суперечки щодо статусу самої художньої літератури; її місце в культурі оцінюють надзвичайно низько – в індустрії розваг і дозвілля. Об'єктом уваги публіки найчастіше стають не думки письменників, а самі ці персони як приклад досягнутого буржуазного успіху, не більше того. В естетичних теоріях наших днів сучасний літературний процес представлений як механічне прокручування по замкненому колу. Сучасним вважають письменника, який звертається до класика не для того, щоб, стоячи у нього на плечах, намагатися побачити далі від нього, а використовує його як підручний будівельний матеріал для власних текстових комбінацій. За цих умов, напевне, цілком однаково, що буде далі з літературою. І загадувати наперед, здавалося б, немає сенсу.

Але є одна важлива обставина, яку необхідно врахувати у наших роздумах про майбутнє. Якщо до XVIII ст. в Європі існував *один* літературний мейнстрім, в якому відбувалася природна ротація літературних творів, то з початку XIX ст. утворилися вже *два* мейнстріми. Перший – це поточний літературний процес з його природною ротацією. Другий – так звана класика. Суть нової ситуації може проілюструвати уже наведений вище приклад: активне використання Шиллером шекспірівського матеріалу вже не «скасовувало» оригінальні тексти самого англійського автора, навпаки – для читача обидва автори, давній і сучасний,

віднині мирно співіснували поруч; тоді як ще століттям раніше рецепція твору мала б повністю поглинути чи витіснити самий цей твір! Суть «класичного» канону, який запровадили романтики, можна зрозуміти як їхню спробу естетизувати, інтелектуалізувати сучасне їм культурне життя. Їхня суттєва заслуга полягала в тому, що літературу вдалося вивести не лише зі сфери дозвілля і розваги, а й нав'язливого дидактизму просвітників. Оскільки вони розглядали мистецтво як головний «органон» пізнання світу, тож належало всіляко розширювати саму цю сферу мистецтва, зокрема за рахунок відродження забутих шедеврів минулого; що вони переконливо й зробили. Саме існування аж до останніх часів «класичного» канону як загально визнаного явища – це мимовільне свідчення живучості романтичних традицій, зокрема високої місії красного письменства, яку романтики проповідували, але яку зараз піддають скептичній критиці.

Так, мейнстрім доромантичних часів страждав часом на певну тавтологічність і повторюваність тематичного і поетикального матеріалу, але це був *єдиний* мейнстрім [88, с. 94–99]. Він відображав те, що Шеллінг називав «єдністю і цільністю народного духу», а Гегель – «цільністю історичного розвитку». Але, як уже згадано, починаючи з XIX ст., у свідомості читача закріплюється існування «двох мейнстрімів». Здавалося б, відбулося різке розділення двох ментальних сфер, а також розкол у мовній ситуації, оскільки «класичний» мейнстрім мимоволі консервує віджилі форми мови. Але півтора (два?) століття панування паралельних літературно-мистецьких мейнстрімів у результаті сформували специфічний погляд на сучасність як на зануреність у *розмаїття*, що стає такою характерною особливістю нашого життя, та як на системний діалог з *іншістю*. А це вже сигналізує про чергове історичне розширення європейського духовного простору за рахунок включення в нього цінностей «маргінальних» культур. Чи не сигналізувала уже свого часу про настання нової доби розширення європейського ментального простору збірка Й. Г. Гердера «Голоси народів у піснях» (1779)?

З погляду існування двох мейнстрімів ми можемо трохи поіншому уявити і саму суть *модерністської* літератури XX ст. Започаткований романтиками «класичний» мейнстрім суттєво впливав на весь європейський літературний процес аж до Другої

світової війни. Поширення модернізму не просто змінило смаки і уподобання читацького загалу; він ґрунтувався на *іншому* ставленні до романтичного канону. Європейські романтики певною мірою принесли себе в жертву своєму канону; модерністи знайшли для себе нові імпульси у самих романтиків. Вони гіпертрофували їхній суб'єктивізм, підхопили експерименти з текстом як самодостатнім художнім простором («Улісс» Джойса, грубо кажучи, доводить до логічного завершення експеримент Ф. Шлегеля в його «Люцінді», 1799), слідом за ними заглибилися в «нескінченність» (Кант) людської психіки і знайшли там нове продовження міфологічного простору, в романтичному світоглядному дуалізмі розгледіли різноманітні форми відчуження (алієнації), виявили несподіваний потенціал романтичної містики у поєднанні з раціоналізмом, нарешті воскресили до нового життя романтичний «космізм» як тло, на якому розгортається все людське буття.

Але не йдеться про механічну заміну одного «канону» іншим; їхня взаємодія потребує вже окремого дослідження. Ми ж нагадаємо зараз про цілий напрям у літературі Європи, який зробив спробу поєднати набутки обох мейнстрімів – «класичного» і власне «романтичного» (модерністського), акцентуючи при цьому на цінності *людського*. Це такі визначні письменники-гуманісти ХХ ст., як А. Франс, Р. Роллан, Б. Брехт, Т. Манн, Г. Манн, М. Горький, Г. Уеллс, Б. Шоу, Л. Фейхтвангер, Дж. Голсуорсі, Я. Гашек... Т. Манн вважав визначальним для становлення свого світогляду й естетики вплив Гете, Клейста, Шопенгауера, Вагнера, Ніцше і Фройда, якого він називав «великим», «геніальним» дослідником. Взагалі його окремі характеристики кидають яскраве світло на «романтичний» (модерністський) канон. Це Новаліс, «чій романтично-біологічні мрії і осяяння так вражають своєю близькістю до аналітичних ідей» (Фройда. – *Б. Ш.*), К'еркегор з його «християнською мужністю за психологічних крайнощів», Шопенгауер як «сумний симфоніст філософії пристрастей, що жадав і спокути, і повернення назад», Ніцше, у якого «скрізь трапляються блискавичні передчуття фройдівських відкриттів» [53, с. 199], Р. Вагнер як «насичений життям бурхливо-прогресивний творчий дух, за всієї своєї обтяженості смертю і близькості до неї» [54, т. 10, с. 172]. Прискіпливіший

розгляд має засвідчити, як багато дав німецький романтизм також Марксу, Ніцше, Фройдю, Юнгу та іншим мислителям, за якими наука визнає вплив на становлення модерністського мислення [136].

Самий факт співіснування паралельних мейнстрімів у літературному житті віддзеркалює головну рису всієї епохи Модерн – внутрішній розкол свідомості, який дедалі поглиблюється. Сучасний читач живе у духовно розколотому світі. Та чи вдасться нині перетворити два мейнстріми на один, і – головне! – чи буде цим досягнута омріяна Гегелем «цільність історії»?

Не важко помітити, що, на відміну від порубіжжя XVIII–XIX ст., коли між мейнстрімами існувала взаємна підтримка, в наш час вони перебувають у взаємному антагонізмі. В результаті весь «класичний» мейнстрім разом із його адептами у XX ст. поступово, але неухильно мігрує з вільного читацького життя в школи й університети як предмет «вивчення». Тут рідко розповідають про новітні явища літератури, зосереджуючи увагу на далекому минулому; так само й шкільні словесники закінчують вивчення класики задовго до сучасності. Процент *добровільно* прочитаної «класики» мізерний; а в університетах майбутні вчителі словесності читають її, м'яко кажучи, вкрай неухважно.

Натомість у живому літературному процесі значення впровадженого романтиками «класичного» канону систематично припинюється, сама спадщина минулого розглядається лише як ігрове поле для текстових експериментів. Особливо це помітно на творах Шекспіра та інших класиків театру, які у сценічних версіях «баналізуються» і підлаштовуються під схеми тривіального, психологічно поверхового світосприйняття. Сучасний літературний педагог побоюється посилати учнів у театр заради глибшого розуміння Шекспіра. Можливо, Ж.-П. Сартр, Т. Адорно, У. Еко якоюсь мірою мають рацію, розуміючи функцію мистецтва у пробудженні протестного ставлення до життя. Та чи варто це робити ціною приниження класики? Адже в результаті у глядача, особливо у молодого, не протест виникає, а вульгарність засвоюється як норма.

На нашу думку, своєрідність «постмодерної» літературної ситуації полягає не в тому, що автор зникає з твору і самий твір

перетворюється на самостійний рух тексту, підживлюваний іншими, уже наявними текстами. Адаже така ситуація притаманна не лише останнім десятиліттям, а й усьому історико-літературному процесу в Європі в цілому. Криза «великих наративів», про яку писав Ж.-Ф. Ліотар, є досить повторюваним явищем в історії, і вона спричинює і регулярне знецінення авторського начала, про яке писав Р. Барт, і регулярну ротацію літературних текстів. Отже, своєрідність полягає не в цьому, а у співіснуванні двох мейнстрімів, між якими на наших очах встановлюється, очевидно, цілком нове якісне співвідношення і новий розподіл ролей. Перший представляє нам автора (а отже і *людину!*) в усій повнозвучності цього поняття. Адаже історія зрештою відбирає саме ті твори, які найвиразніше відображають етапи розвитку людського духу і містять живильні ферменти для подальшого історичного процесу. Якщо скористатися думкою Ніцше, це своєрідний «діалог гігантів, які, сидячи на своїх вершинах, ведуть через голови дрібніших істот свою безсмертну духовну розмову» [54, т. 10, с. 365].

У другому мейнстрімі, тобто у поточному сучасному процесі, наш погляд, особливо після підказки Р. Барта, постійно зупиняється на всьому тавтологічному, вторинному, наслідувальному. Однак криза авторського письма, про яку писав Барт, – це чергова криза самозамкненості європейської літератури, яку вона систематично і регулярно упродовж багатьох століть долає, вливаючи в своє тіло дедалі нові й нові літератури, засвоюючи та переробляючи нові художні й світоглядні цінності. Так сталося й цього разу. У другій половині ХХ ст. «географічний» ареал європейської літератури вкотре розширився, тепер уже за рахунок літератур Південної Америки, Африки, Індії, Китаю та ін. У зв'язку з цим процесом, який у наші дні переживає свою кульмінацію, буде переглянуто наше ставлення і до «класичного» мейнстріму. На нашу думку, *його об'єм має скоротитися ще більше*. Так що криза буде подолана вже на наших очах.

Отже поточний процес – це плавильний тигель, у якому народжується новий імпульс для всього наступного розвитку культури; а отже все, що нині позбавлене чітко вираженого авторського начала, рано чи пізно історія відкине у забуття, як це вже траплялося багато разів. Тому завдання сучасної літературної

науки полягає, на нашу думку, не в тому, щоб фіксувати подібність розглядуваного твору із панівною нині естетикою художньої тавтологічності та ідейної вторинності, а відшукувати риси авторської індивідуальності й оригінальності. Щоб не прогавити ту мить, коли із руди, пустої породи і шлаків у тигелі виплавиться справжній метал.

2011 р.

СПИСОК ЦИТОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аникст А. А.* Гете и Фауст. От замысла к свершению. – М.: Книга, 1983. – («Судьбы книг»).
2. Античные мыслители об искусстве: Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве / Общая ред., вводн. статья и ком. В. Ф. Асмуса. – М.: Искусство, 1938.
3. *Бердяев Н.* О духовной буржуазности // Путь: Орган русской религиозной мысли. – 1926. – № 3.
4. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Л.: Худ. лит., 1973.
5. *Вагнер Р.* Избранные работы. / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М.: Искусство, 1978. – («История эстетики в памятниках и документах»).
6. *Вагнер Р.* Кольцо нибелунга: Избранные работы / Сост., подгот. текста и коммент. Кирилла Королева. – М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. – («Антология мысли»).
7. *Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – СПб.: Грядущий день, 1911. – Т. IV.
8. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. – СПб.: Грядущий день, 1913.
9. *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. – М.; Л.: Academia, 1935.
10. *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма: Фр. Шлегель, Новалис. – М.: Наука, 1978.
11. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988.
12. *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному. – М.: Прогресс, 1997.
13. *Гайм Р.* Романтическая школа: Вклад в историю немецкого ума / Пер. В. Неведомского. – СПб.: Наука, 2006. – («Слово о сущем»).
14. *Гегель Г. В. Ф.* Жизнь Иисуса // *Гегель Г. В. Ф.* Философия религии: В 2 т. – М.: Мысль, 1976. – Т. 1. – («Философское наследие»).
15. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. – М.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1938.
16. *Гельдерлин Ф.* Сочинения / Сост. и вступ. ст. Александра Дейча. – М.: Худ. лит., 1969.
17. *Гессе Г.* Письма по кругу: Художественная публицистика / Состав., автор предисл. и коммент. В. Д. Седельник. – М.: Прогресс, 1987.

18. *Гете Й. В.* Невгасима любов: Вибрані поезії / Пер. з нім. Петра Тимочка. – К.: Академія, 1997.
19. *Гете Й. В.* Фауст. Трагедія / Пер. з нім. Миколи Лукаша; передм. і прим. Бориса Шалагінова. – Харків: Фоліо, 2003. – («Бібліотека світової літератури»).
20. *Гёррес Й.* Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1986. – («История эстетики в памятниках и документах»).
21. *Гёте И. В.* Избранные сочинения по естествознанию / Пер. и коммент. И. И. Канаева. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – («Классики науки»).
22. *Гёте И. В.* Собр. соч. («Юбилейное издание»): В XIII т. – М.: Худ. лит., 1935. – Т. XI: Итальянское путешествие.
23. *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. – М.: Худ. лит., 1975–1980.
24. *Гёте И.-В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2-х т. / Вступит. ст. А. А. Аникста; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. – М.: Искусство, 1988. – («История эстетики в памятниках и документах»).
25. *Гулыга А.* Философская проза Кафки // Вопросы эстетики: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика [Вып. 8]. – М.: Искусство, 1968.
26. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с франц. С. Н. Зенкина. – СПб.; М.: Алетейя, 1998.
27. *Джами.* Лирика. О слове и поэтах. Притчи и рассказы из Месневи / Пер. Н. Воронель. – Душанбе, 1964.
28. *Дильтей В.* Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. – М.; Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000.
29. Европейский альманах: История. Традиции. Культура / Отв. ред. А. О. Чубарьян. – М.: Наука, 1991.
30. *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. – М.: Юрист, 1996. – («Лики культуры»).
31. *Иоффе И. И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVII–XVIII вв. – Л.: Гос. муз. НИИ, 1937.
32. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3.
33. *Кант И.* Избранное: В 3 т. / Под ред. А. А. Калининкова, И. С. Кузнецова, В. Н. Брюшинкина и др. – Калининград, 1995–1998.
34. *Кант И.* Критика чистого разума. – Симферополь: Реноме, 1998.

35. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. / Под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М.: Мысль, 1961–1966. – («Философское наследие»).
36. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарика, 1998.
37. *Кенигсберг А. К.* Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». – М.; Л., 1967.
38. *Кессель А. М.* Гёте и «Западно-восточный диван». – М.: Наука, 1973.
39. *Конен В. Ж.* Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. – М.: Музыка, 1968.
40. *Конради К. О.* Гёте. Жизнь и творчество / Пер. с нем. под ред. А. А. Гутнина. – М.: Радуга, 1987. – Т. 2.
41. *Кортасар Х.* Игра в классики / Пер. с исп. Л. Синянской. – М.: АСТ; Ермак, 2003.
42. *Курт Э.* Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. Бальтер; общ. ред., вступ. ст. и ком. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975.
43. *Ливанова Т. Н.* Западно-европейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств: Исследование. – М.: Музыка, 1977.
44. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи. Ч. I. Симфонизм. – М.; Л.: Музгиз, 1948.
45. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. проф. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980.
46. *Лиштанберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. – М., 1905.
47. *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. / Научн. ред. А. Л. Субботин. – М.: Мысль, 1988. – Т. 3. – («Философское наследие»).
48. *Лосев А. Ф.* Диалектика и здравый смысл // *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. – М.: Политиздат, 1988.
49. *Лосев А. Ф.* Конспект лекций по эстетике Нового времени: Классицизм / Публикатор проф. А. А. Тахо-Годи // Литературная учёба. – 1990. – № 4.
50. *Лосев А. Ф.* Конспект лекций по эстетике нового времени: Романтизм / Публикатор проф. А. А. Тахо-Годи // Литературная учёба. – 1990. – № 6.
51. *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика [Вып. 8]. – М.: Искусство, 1968.
52. *Манн Т.* Письма / Изд. подгот. С. К. Апт. – М.: Наука, 1975. – («Литературные памятники»).

53. *Манн Т.* Путь на Волшебную гору / Предисл., сост., коммент. С. К. Апта. – М.: Вагриус, 2008.
54. *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. – М.: ГИХЛ, 1959–1961.
55. *Маяковский В. В.* Простое как мычание. – М.: Книга, 1990 (Репринтное воспроизведение. Петроград: «Парус», 1916).
56. *Мейнеке Ф.* Возникновение историзма / Пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2004.
57. *Михайлов А. В.* Комментарии // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – («История эстетики в памятниках и документах»).
58. *Михайлов А. В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // *Людвиг Тик.* Странствия Франца Штернбальда. – М.: Наука, 1987. – («Литературные памятники»).
59. *Мондін Баттіста.* Онтологія і метафізика / Пер. з італ. Богдана Завідняка. – Жовква: Місіонер, 2010.
60. *Неустроев В. П.* Рихард Вагнер // История немецкой литературы: В 5 т. – М.: АН СССР, 1966. – Т. 3.
61. *Ницше Ф.* Соч.: В 2-х т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1996. – («Философское наследие»).
62. *Поспелов Г. Н.* Стадиальное развитие европейских литератур. – М.: Худ. лит., 1988.
63. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и научн. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Книжный дом, 2001.
64. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1946.
65. *Роменець В. А.* Історія психології XVIII ст. – К.: Вища школа, 1990.
66. *Саади.* Бустан: Лирика / Пер. с перс. В. Державина, А. Старостина. – М.: ГИХЛ, 1962.
67. *Скотт Вальтер.* О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Э. Т. В. Гофмана // *Скотт Вальтер.* Собр. соч.: В 20 т. / Под общ. ред. Б. Г. Реизова, Р. М. Самарина, Б. Б. Томашевского. – М.; Л.: Худ. лит., 1965. – Т. 20.
68. *Соловьёв В. С.* Собрание сочинений. – СПб.: (Фототипическое издание. Брюссель, 1966). – Т. IX.
69. Старшая Эдда / Пер. А. И. Корсуна.; ред., вст. ст. и комм. М. И. Стеблина-Каменского. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – («Литературные памятники»).

70. *Тейяр де Шарден, П.* Феномен человека / Предисл., коммент. Б. А. Старостина. – М.: Наука, 1987.
71. *Тиандер К. Ф.* Очерк истории театра в Западной Европе и в России: Мистерия // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. А. Лезина. – Т. III, изд. 2-е. – Харьков, 1911.
72. *Тік А.* Кіт у чоботях / Перекл. з нім., стаття, прим. Бориса Шалагінова // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. – 2009. – № 7/8. – С. 118–154.
73. *Фёдоров А. А.* Зарубежная литература XIX–XX веков: Эстетика и художественное творчество / Редактор-составитель Е. А. Цурганова. – М.: МГУ, 1989.
74. *Фихте И. Г.* Несколько лекций о назначении учёного; Назначение человека; Основные черты современной эпохи. – Минск: Попурри, 1998.
75. *Фокс Ральф.* Социалистический реализм (1937) // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / Сост, предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
76. *Франк М.* Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001.
77. *Фрейденберг О. Ф.* Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. – Л.: Гос. изд. худ. лит., 1936.
78. *Хафиз.* Лирика / Пер. с фарси В. Державина. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1963.
79. *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005.
80. *Шалагінов Б. Б.* О тайне имени Лознгина // Вікно в світ. – 2003. – № 3.
81. *Шалагінов Б. Б.* «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія (До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.). – К.: Вежа, 2002.
82. *Шалагінов Б. Б.* До питання про хронологію авангарду в європейській літературі Нового часу // Магістеріум: Літературознавчі студії [Вип. 38] / Упорядник В. П. Моренць. – Київ, 2010.
83. *Шалагінов Б. Б.* Естетика Гете: Дослідження. – К.: Вежа, 2002.
84. *Шалагінов Б. Б.* Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис. – 2-ге вид., випр. і доповн. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2007.

85. *Шалагінов Б. Б.* І. Кант: Мислитель, естетик, мораліст // Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки [Т. 48]. – К.: Видавничий дім КМА, 2005.
86. *Шалагінов Б. Б.* Німецька література XVIII ст. (Клопшток) // Вікно в світ. – 1999. – № 1.
87. *Шалагінов Б. Б.* Про Людвіга Тіка та його «Кота в чоботях» // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. – 2009. – № 7/8.
88. *Шалагінов Б. Б.* Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. – К.: Видавн.-полігр. центр НаУКМА, 2010.
89. *Шалагінов Б. Б.* Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму // Вісник Житомирського Держуніверситету імені Івана Франка. – Вип. 26. – Житомир, 2006.
90. *Шалагінов Б. Б.* Ф. В. фон Шеллінг: Міфотворець на перепуттях модерну // Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки [Т. 72]. – Київ, 2007.
91. *Шалагінов Б. Б.* Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість. – Харків: Веста: вид-во Ранок, 2003.
92. *Швейцер А.* Благоговеніє перед життям / Сост. и послесл. д-ра филол. н. А. А. Гусейнова. – М.: Прогресс, 1992.
93. *Швейцер Альберт.* Йоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина; ред. и послесловие М. С. Друскина. – М.: Музыка, 1965.
94. *Шеллинг Ф. В. Й. фон.* Соч.: В 2 т. / Сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулыга. – М.: Мысль, 1987. – («Философское наследие»).
95. *Шеллинг Ф. В. Й. фон.* Философия искусства / Общ. ред, вступ. ст. М. Ф. Овсянникова; примеч. А. В. Михайлова. – М.: Мысль, 1966. – («Философское наследие»).
96. *Шефтсбери.* Эстетические опыты / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1975. – («История эстетики в памятниках и документах»).
97. *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. – Т. 6: Статьи по эстетике / Пер. Э. Радлова. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1957.
98. *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике / Вступ. ст. Г. Лукача. – М.; Л.: Academia, 1935.
99. *Шиллер Фрідріх.* Поезії / З нім. перекл. Петро Рихло // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. – 2009. – № 11/12.
100. *Шлегель Ф.* Естетика. Філософія. Критика: В 2 т. / Пер., составл., вступ. ст. Ю. Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – («История эстетики в памятниках и документах»).

101. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи / Пер. и предисл. С. Л. Франка. – М.; Киев: REFL-book; ИСА, 1994.
102. Шляермахер Ф. Монологи: Різдва́ний дар / Переклав Юрій Прохасько // Мислителі німецького романтизму / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
103. Штайнер Р. Духовный склад Гёте сквозь призму сказки о зеленой эмсе и Лилии / Пер. с нем. А. Ярина // И. В. Гёте. Тайны. Сказка. – М.: Энигма, 1996.
104. Штейнер Р. Очерк теории познания Гётевского мировоззрения / Пер. с нем. Н. Боянуса. – М.: Парсифаль, 1993.
105. Шуберт Г. Г. Взгляды на ночную сторону естественной науки // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – («История эстетики в памятниках и документах»).
106. Шульц Герхард. Новалис, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Пер. с нем. Марка Бента. – (Челябинск): Урал LTD, 1998.
107. Эккерман П. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Вступ. ст. В. Ф. Асмуса. – М.; Л.: Academia, 1934.
108. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1986. – («История эстетики в памятниках и документах»).
109. Эткнд Е. Г. Семинарий по французской стилистике: Часть II. Поэзия. – Л.: Гос. уч.-пед. изд. Мин-ва просв. РСФСР, 1961.
110. Adler Guido. R. Wagner: Vorlesungen. – 1909.
111. Auslegungen des Märchens / Hrsg. von Julius Wähle // Goethe-Jahrbuch, 25. Band. – 1904.
112. Bekker P. R. Wagner: das Leben im Werk. – 1924.
113. Deutsches Gedichtbuch. Lyrik aus acht Jahrhunderten / Hrsg. von Uwe Berger und Günther Deicke. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1972.
114. Einbeck W. Das religiös-philosophische Gehalt in R. Wagners Musikdramen. – Buenos Aires, 1956.
115. F. Schleiermacher's Monologen. – Berlin, 1868 // <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schleiermacher,+Friedrich/Monologen>.
116. Friedrich Theodor. Goethes Märchen: Mit einer Einführung und einer Stoffsammlung zur Geschichte und Nachgeschichte des «Märchens». – Leipzig, 1925
117. Goethe J. W. Faust (Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über «Faust»). – Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1973.
118. Goethe J. W. von. Das Märchen // Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten / Hrsg. von Albertsen. – Stuttgart: Leif Ludwig, 1991.

119. *Goethe J. W.* West-östlicher Divan: Gesamtausgabe. – Leipzig: Insel-Verlag, 1965.
120. Goethes Gespräche mit Eckermann in den letzten Jahren seines Lebens / Mit Vorwort von Edith Zenker. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.
121. Goethes Werke. – Bd. 12. – Leipzig und Wien: Meyers Klassiker Ausgaben (6/A).
122. *Gulyga Arseny.* Die Klassische deutsche Philosophie: Ein Abriss. – Leipzig: Reclam, 1990.
123. *Gundolf Friedrich.* Goethe. – Berlin: Bei Georg Bondi, 1930.
124. *Hoffmann E. T. A.* Die Serapionsbrüder: Gesammelte Erzählungen und Märchen / Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1978 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben).
125. *Hoffmann E. T. A.* Märchen. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1973.
126. Hölderlins Werke: In zwei Bänden / Ausgewählt und eingeleitet von Herbert Greiner-Mai. – Berlin; Weimar, Aufbau-Verlag, 1965.
127. Interpretationen deutscher und rumäniendeutscher Lyrik / Hrsg. von Brigitte Tontsch. – Klausenburg: Dacia Verlag, 1971.
128. *Kleist Heinrich von.* Werke: In zwei Bänden / Ausgewählt und eingeleitet von Helmut Brandt. – Weimar: Volksverlag, 1963.
129. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte: In 4 Bde. / Unveränderter Nachdruck der 2., durchges. Auflage. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1954–1956.
130. *Markuse L.* Das denkwürdige Leben des R. Wagners. – München, 1913.
131. *Mayer H.* Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Rowohlt (1959).
132. *Mayer Hans.* Vergebliche Renaissance: Das Märchen bei Goethe und Gerhart Hauptmann // *Mayer H.* Von Lessing bis Thomas Mann. – Pfullingen, 1959.
133. *Neuhaus Stefan.* Märchen. – Tübingen: Basel Francke, 2005.
134. *Novalis.* Gedichte und Prosa / Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. – (Düsseldorf; Zürich): Artemis & Winkler, 2001.
135. *Poritzky J. E.* Franz Hemsterhuis: Seine Philosophie und ihr Einfluss auf die deutsche Romantiker // «Philosophische Reihe». – Berlin; Leipzig; 1926.

136. *Safranski Rüdiger*. Romantik: Eine deutsche Affäre. – München, Carl Hanser Verlag, 2007.
137. Schillers Werke: In 5 Bd. /Ausgewählt und eingeleitet von Joahim Müller. – Volkerverlag Weimar, 1963.
138. *Schlegel Friedrich*. Lucinde. *Schleiermacher Friedrich*. Vertraute Briefe über Schlegels «Lucinde». – Leipzig: Philipp Reclam jun., 1970.
139. *Schrenck E. R.* Wagner als Dichter. – München, 1913.
140. *Träger Christine*. Novellistisches Erzählen bei Goethe. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1984.
141. *Uehli E.* Die Geburt der Individualität aus dem Mythos als künstlerisches Erlebnis R. Wagners. – Stuttgart, 1921.
142. *Valentin E.* Richard Wagner. – 1937.
143. *Victor Walther*. Goethe in Gespräch: Eine Auswahl. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1967.
144. Von Cusanus bis Marx: Deutsche Philosophie aus fünf Jahrhunderten / Hrsg. von Rugard O. Gropp und Frank Fiedler. – Leipzig, 1965.
145. *Wagner Richard*. Sämtliche Briefe / Hsg. von G. Strobel und W. Wolf. – Bd. II. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970.
146. *Wagner Richard*. Sämtliche Briefe / Hsg. von G. Strobel und W. Wolf. – Band III. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975.
147. *Wagner Richard*. Der Ring des Nibelungen: Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend / Mit einer Einführung von Werner Wolf. – 4. Auflage. – Leipzig: Philipp Reclam Jun., (1960).
148. *Wagner Richard*. An Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871. / Hrsg. von Wolfgang Golther. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916.
149. *Waldeck Friedrich Meyer von*. Goethes Märchendichtungen. – Heidelberg: Carl Wintersche Universitätsbuchhandlung, 1879;
150. *Walzel Oskar*. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. – Leipzig, 1922.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- А**
Августин 90, 169
Аверинцев С. С. 296
Адлер Г. 362
Адорно Т. 420
Александр Македонський 50
Анікст О. А. 62, 73
Ануй Ж. 17
Апулей 391
Арагон Л. 395
Аристотель 16, 20, 22, 23, 68, 74,
82, 145, 146, 148, 168, 171, 173,
198, 217, 218, 227, 264, 270
Аріосто Л. 216, 328, 329
Арістофан 144, 232, 233
Ахматова А. 396
- Б**
Базіле Дж. 260–263
Байрон 289
Бальзак Ж. Л. 16
Бальзак О. де 415
Барт Р. 421
Бах Й.-С. (Бах И.-С.) 65, 67, 183,
184, 186, 200, 294, 297, 380,
381, 385, 389, 390, 415
Бахтін М. 233, 387, 389, 390, 393
Башляр Г. 53, 151
Беккер П. 364
Бенсерад І. де 16
Бердяев М. 350, 396, 404
Бержерак С. де 217
Берковский Н. Я. 286
Бернар Клервоский 113
Бернгард, герцог Веймарський 91
Беруль 197
- Бетховен Л. ван 174, 187, 391, 406
Бістер Й. 241
Блок О. 367
Бодлер Ш. 200
Бодмер І. Я. 38
Боккаччо Дж. 51, 109, 389, 415
Бомарше О. Карон де 64
Борджіа Ч. 353
Боярдо М. 216
Брентано К. 118, 372
Брехт Б. 57, 395, 419
Брут 91
Буало Н. 15, 118
Букстегуде Д. 182
Булгаков М. 227, 395, 396
Бульгаупт Г. 362
Бурже П. 400
Буркхард Я. 15, 358
Бьом Г. 182
Бьоме Я. 170, 175, 224
Бьоттігер К. А. 239, 240, 242
- В**
Вагнер Р. 9, 25, 36, 48, 86, 125,
126, 167, 174, 189, 194–201,
246, 247, 268, 271, 272, 298,
306, 346–354, 356–359, 361–
365, 367–377, 391, 393, 397,
419
Вакенродер В. Г. 126, 250, 267, 301,
302, 321, 381
Валентин Е. 362
Вальцель О. 79, 151
Вебер К. М. фон 248, 336, 340
Везендонк М. 377

- Вергілій 16
 Верхарн Е. 168
 Виласмер М. фон 102, 109
 Вильмонт Н. 100, 106, 111
 Вік К. 187
 Віланда К. М. 242, 340
 Вінкельман Й.-Й. 20, 30, 92,
 157, 159, 265, 282, 299,
 301–304, 351
 Віньї А. де 365
 Вожеля 16
 Вольтер 15–18, 26, 49–51, 68, 104,
 227, 238, 289, 415, 416
 Вольф Ф. А. 250
 Вуатюр В. 16
 Вульпіус Х. 27
 Вундт В. 53, 151
 Вьольфлін Г. 15
- Г**
 Габермас Ю. 355
 Гайдеггер М. 25, 57, 150, 227, 333
 Гайдн Й. 184
 Гайм Р. 240, 241, 245, 255
 Гаммер Й. фон 110
 Гартман Н. 406
 Гауптман Г. 57, 168, 200
 Гафиз Шамсєддин 101–103, 106,
 108, 110, 113
 Геббель Ф. 306, 351
 Гегель Г.-В.-Ф. (Гегель Г.-В.-Ф.) 12,
 13, 18, 20, 29, 30, 44, 51, 77,
 96, 108, 126, 127, 129, 132,
 133, 143, 145, 147–149, 156,
 160, 172, 178, 187, 221, 265,
 267, 273–278, 281, 286, 287,
 295, 299, 348, 349, 354, 355,
 363, 381, 382, 397, 401, 403,
 416–418, 420
 Гейне Г. 21, 29, 118, 190, 246,
 341–344, 372, 397, 410
- Гейнрот Хр. А. 79
 Гельдерлін Ф. (Гельдерлін Ф.) 9,
 31, 35, 127, 133, 140, 162,
 170, 203, 265, 267–277, 279,
 280, 282–294, 296, 297, 305,
 349, 365
 Гемстергейс Ф. 166, 210, 280, 281
 Гендель Г.-Ф. 65, 71
 Гердер Й. Г. 10, 24, 27, 143, 151,
 156, 210, 265, 266, 271, 409, 418
 Геррес Й. 18
 Гессе Г. 163, 213
 Гоголь М. 151, 394
 Годвін Ф. 217
 Голосовкер Я. Е. 53
 Гольбейн Г. 267
 Гомер 19, 113, 164, 250, 366, 382
 Горький М. 57, 394, 398, 400,
 404–406, 419
 Готшед Й. К. 14, 18
 Гофман Е. Т. А. 9, 167, 175, 176,
 188, 190, 191, 203, 214, 239,
 246, 247, 249, 251–253, 262,
 319, 321–333, 335–340, 380,
 381, 383
 Гоцці К. 340
 Гребінка А. 329
 Гумбольдт В. фон 82, 136
 Гуссерль Е. 57, 150, 252
 Гьохгаузен Л. фон 38
 Гюго В. 17, 393, 415
- Г**
 Гадамер Г.-Г. 90, 95
 Гашек Я. 419
 Гваттари Ф. 226–228
 Геррес Й. 125
 Гете Й. В. (Гете И. В.) 7–9, 12–15,
 17–43, 45–60, 62–64, 66–71,
 73, 74, 76–84, 86–91, 93–125,

127, 131–136, 140, 143, 144,
147, 148, 154, 156, 163–165,
167, 170, 171, 175–182, 185,
189, 192, 198, 200, 203, 204,
206, 209, 212–216, 220, 227,
240–245, 250, 254, 255, 265–
267, 270, 271, 278, 283, 284,
289, 295, 299–302, 304, 305,
307, 313, 315–318, 331, 342,
346, 351, 352, 356, 360, 363,
365, 368, 369, 375, 376, 380,
382, 386, 390–393, 395, 397,
399, 401, 405, 411, 415, 419

Глюк К. В. 71, 191, 383

Голсуорсі Дж. 419

Гольдоні К. 63, 70

Гоцці К. 51, 415

Граббе К.-Д. 247

Грімм В. 146, 151, 261, 371, 402

Грімм Я. 146, 151, 261, 371, 402

Гріммельсгаузен Г. Я. К. 391

Гундольф Ф. 73, 84

Гуно Ш. 42

Данте Аліг'єрі (Данте Алигьери)

51, 109, 112, 113, 144, 161,

162, 163, 165, 169, 171, 328,

376, 380–382, 391, 405, 415

Дебюссі К. 358

Декарт Р. 17, 23, 54, 150, 227

Делакруа Е. 61

Дельоз Ж. 226–228

Дефо Д. 392

Джами Абдурахман 101, 104, 106,
108, 112

Джойс Дж. 159, 419

Дідро Д. (Дидро Д.) 26, 28, 238, 415

Діккенс Ч. 415

Дільтей В. 25, 57, 151

Достоевський Ф. 227, 394

Дюрер А. 267

Евріпід 14

Езоп 233

Ейнбек В. 362

Ейхендорф Й. фон 118

Еккерман П.-П. 28, 64, 177, 401

Еко У. 259, 414, 420

Еліаде М. 53

Есхіл 63

Ешенбах В. фон 200

Жубер Ж. 49

Закс Й. К. 93

Зіммель Г. 29, 227

Ібсен Г. 393

Іоффе І. І. 65, 387

Іфлянд А. В. 239, 240, 242, 243, 247

Калло Ж. 338

Кальдерон П. де ла Барка 17, 51,

63, 101, 383, 384, 389, 415

Кампанелла Т. 217

Камю А. 17

Кант І. (Кант И.) 20, 22, 23, 27, 29,

30, 32, 44, 45, 46, 49–54, 56, 75,

82, 83, 89, 94, 96, 97, 123, 125,

133, 134, 138, 142, 143, 147–

150, 152, 154, 155, 157, 159,

163–165, 170–175, 179, 193,

194, 198, 203, 204, 206, 209–

211, 214, 215, 221, 223, 226,

227, 229, 245, 250, 251, 253,

256, 259, 265, 268, 271, 272,

274–276, 278, 282, 286, 287,

- 289, 297, 307, 314, 318, 320,
321, 324, 326, 330, 331, 338,
339, 345, 346, 348, 352, 358,
363, 368, 376, 377, 384, 390,
392, 397, 400, 402, 406–408,
410, 417, 419
- Кардуччі Дж. 366
- Карл-Август Саксен-Веймарський
26, 91
- Кассіер Е. 53, 57, 151, 268
- Кафка Ф. 159, 306, 412
- Кенігсберг А. К. 362
- Кеплер Й. 198
- Кессель А. М. 104
- К'єркегор С. 419
- Китс Дж. 286
- Клаудіс М. 186
- Клейст Г. фон 9, 17, 27, 167, 188,
190–194, 203, 239, 247, 251,
298–318, 327, 335, 419
- Клінгер М. 241
- Клопшток Ф. Г. (Клопшток Ф. Г.)
27, 166, 176, 287, 294, 365
- Коломійцов В. 378
- Конраді К. О. 73, 80, 81, 86, 88
- Конрар В. 16
- Корнель П. 15, 386
- Корсун А. І. 372
- Корф А. В. 73
- Корф Г. А. 29, 36, 151, 241, 244,
252, 255, 257, 262, 297
- Костан Б. 385, 386
- Крейслер 321
- Крейцер Г. Ф. (Кройцер Г. Ф.) 81, 110
- Кристева Ю. 259
- Кузанський Н. 227
- Курт Е. 197
- Кюн С. фон 181, 215
- Лафатер Й. К. 91
- Лафонтен А. 241
- Левітан І. 380
- Лейбніц Г.-В. 32, 40, 52, 150, 152,
153, 170, 208, 227, 283, 377, 410
- Ленін В. І. 402, 404, 405
- Леонардо да Вінчі 267
- Лессінг Г.-Е. (Лессинг Г.-Э.) 27, 30,
53, 109, 144, 265, 268, 274, 299,
331, 390, 402
- Лермонтов М. 366, 367
- Лист Ф. 350, 377
- Ліванова Т. М. 65, 70, 387
- Ліотар Ж.-Ф. 407, 421
- Ліштанберже А. 362
- Локк Дж. 49, 50, 289, 415
- Ломоносов М. 18
- Лоріс Г. де 217
- Лосев О. Ф. 53, 94, 347, 350
- Лукаш М. 60, 62, 122, 133, 134,
178, 280, 282, 366, 375, 376
- Людвіг II Баварський 350
- Людівік XIV 260
- Люллі Ж.-Б. 64
- Лютер М. 262
- М**айер Г. 362
- Майнеке Ф. 90, 92, 94, 95, 97, 151
- Максимович М. 151
- Малер Г. (Малер Г.) 42, 176, 291, 391
- Малерб Ф. де 16
- Мандевіль Б. 43, 44, 227
- Манн Г. 57, 419
- Манн Т. 25, 53, 57, 127, 151, 159,
163, 176, 227, 306, 374, 391,
393, 406, 411, 412, 419
- Маркс К. 199, 397, 399, 402, 405,
407–410, 420
- Маркузе Г. 150
- Маркузе А. 362
- Ламартин 289
- Лансон Г. 15, 17

- Марло К. 37, 65
 Маяковський В. (Маяковский В.)
 117, 119, 401, 403, 404, 406
 Менандр 191, 309
 Менардьер І.-Ж. 16
 Мендельсон Ф. 248, 392
 Меніпп 228, 235
 Метерлінк М. 89, 168, 200, 358
 Мікельанджело Буонарроті 303, 380
 Мільтон Дж. 227, 415
 Можейко М. О. 245
 Мольєр (Поклен Ж. Б.) 17, 239,
 242, 313, 314, 415
 Монтеверді К. 64
 Монтеск'є Ш. Л. де 133, 227, 238, 266
 Мор Т. 264
 Моцарт В. А. 64, 81, 88, 166, 184–
 187, 297, 315, 336–340, 380–
 386, 391, 415
 Мухаммед 102
- Н**аполеон Бонапарт 14, 27, 28, 50,
 302, 386
 Неверов О. 412
 Нері Ф. 92
 Ніколаї Ф. 241, 242
 Ніцше Ф. 10, 13, 21, 25, 55, 56, 79,
 123–125, 127–129, 227, 228,
 233, 235, 237, 238, 246, 247,
 268, 298, 302, 306, 313, 315,
 348–351, 353–356, 358, 376,
 394, 397, 400, 403–407, 409,
 410, 419–421
 Новаліс (Гарденберг Ф. фон) 18,
 21, 27, 29, 31, 35, 59, 67, 84,
 125–127, 133, 134, 140, 150,
 155, 162, 167, 171, 172, 176–
 181, 189, 197, 198, 200, 203–
 225, 245, 265, 267, 280, 281,
 283, 299, 319, 321, 322, 323,
 330, 334, 335, 355, 359, 381,
- 382, 393, 394, 397, 400, 401,
 408, 409, 419
 Нойгаус Ш. 86
 Нордау М. 56, 411
 Ньютон 121
- О**біньяк Ф. 16
 Овідій (Овидий) 86, 109, 255
 Октавіан Август 260
 Опиц М. 118
 Островський М. 395
- П**астернак Б. 62, 114, 117, 396
 Пахельбель Й. 182
 Пепуш Й. К. 336
 Первомайський Л. 341
 Перро Ш. 240, 255, 260, 261–263,
 415
 Перселл Г. 64
 Петрарка Ф. 109, 170, 328
 Плавт 313
 Платон 20, 22, 23, 112, 145, 198,
 210, 228, 233, 235, 264, 265,
 268, 388
 Платонов А. 396
 Плотін 79
 Полевой Б. 395
 Поспелов Г. 14
 Поуп А. 18
 Проперцій 27
 Пушкін О. С. (Пушкин А. С.) 185,
 287, 288, 289
- Р**абле Ф. 387
 Ракан Онора де Бюей 16
 Рамбах Ф. 241
 Рамо Ж.-Ф. 64
 Расін Ж. 12, 14, 15, 18, 64, 386
 Распе Р. Е. 240
 Ратгауз Г. 285

- Рафаель Санті *139, 183, 267, 302, 380*
- Римський-Корсаков М. А. *67*
- Рихло П. *135*
- Ріккерт Г. *264*
- Рільке Р. М. *176, 373*
- Ріггер Й. В. *220*
- Річардсон С. *415*
- Рішельє А. Ж. *15, 260*
- Роллан Р. *17, 57, 393, 395, 419*
- Ронсар П. де *109*
- Руми *101*
- Руссо Ж.-Ж. *18, 20, 21, 31, 32, 35, 40, 49, 51, 90–93, 140, 150, 157, 211, 265, 270, 282, 294, 415*
- Саади Мослєддин** *101, 103, 104, 106, 108, 111*
- Сабанєєв Л. *9*
- Савінї К. *402*
- Сальєрі А. *64*
- Саразен Ж. *16*
- Сартр Ж.-П. *17, 420*
- Свіфт Дж. (Свіфт Дж.) *104, 109, 227, 228, 238, 415*
- Сен-Сімон К. А. де *211*
- Сервантес Сааведра М. де *30, 31, 51, 144, 165, 231, 382, 383, 415*
- Скотт В. *186, 247, 415*
- Скрябін О. М. *391*
- Скюдєрі М. де *16*
- Сократ *227, 228, 233*
- Солженіцин О. *395, 396*
- Соловйов В. *356, 357*
- Софокл *14, 63, 191, 309, 325*
- Спіноза Б. *97, 134, 150, 152, 153, 232, 268, 316*
- Сталь Ж. де *14*
- Стендаль (Бейль А.-М.) *12, 14–17, 386, 415*
- Стерн Л. *51, 90–93, 234, 236, 289*
- Стєшенко І. *375*
- Стравінський І. *401*
- Страпарола Дж. Ф. *260, 261*
- Сціпіон *91*
- Тассо Т.** *216*
- Таціт *298*
- Твен М. *96*
- Тейяр де Шарден П. *53, 129, 390*
- Тимочко П. *114, 177*
- Тіандер К. Ф. *387*
- Тіберій *91*
- Тік Л. *126, 140, 167, 174, 176, 177, 182, 187, 190, 191, 193, 198, 221, 239–259, 262, 263, 267, 299, 310, 321, 328*
- Тіт *91*
- Толстой Л. *93, 159, 394*
- Тома *197*
- Троцький Л. *406*
- Тютчев Ф. *366*
- Уайлд О.** *168, 200*
- Уеллс Г. *419*
- Уланд А. *118*
- Фадєєв О.** *395*
- Фальк Й. *241*
- Фейєрбах А. *376*
- Фейхтвангер А. *419*
- Фирдоуси *101*
- Філдінг Г. *51, 91, 93, 95, 240, 415*
- Фіхте Й.-Г. (Фихте Й.-Г.) *18, 21, 29, 31, 35, 46, 53, 125–127, 150–152, 154–156, 172, 178,*

- 187, 195, 203–207, 209, 213,
214, 225, 245, 248, 265, 266,
289, 295, 348, 390, 397
- Фома Аквинський 112
- Фрай Н. 53, 151
- Франк Г. 272
- Франк С. 399
- Франс А. 419
- Фрейденберг О. Ф. 387
- Фрідріх Вільгельм I 316
- Фройд З. 23, 53, 54, 306, 389,
419, 420
- Фуко М. 259
- Фур'є Ш. 211
- Ц**езар 91
- Ч**айковський П. 380
- Челліні Б. 28, 92, 93
- Чехов А. 380
- Чижевський Д. 151
- Ш**алагінов Б. 111, 115
- Шамиссо А. фон (Шамиссо А. фон)
118, 190
- Шаплен Ж. 16
- Шатобріан Ф.-Р. де 15, 49, 50
- Шахов О. 13
- Швейцер А. 65, 151, 183, 390, 406
- Шейдт С. 182
- Шейн Й. Г. 182
- Шекспір В. (Шекспир У.) 12, 14,
19, 27, 30, 31, 39, 47–49, 51, 59,
63, 65, 66, 69, 88, 109, 144, 164,
165, 197, 216, 233, 241, 242,
244, 250, 284, 299, 340, 375,
376, 380–386, 389, 392, 405,
413, 415, 420
- Шеллі П.-Б. (Шелли П.-Б.) 17,
286, 393
- Шеллінг В. Ф. Й. фон (Шел-
линг В. Ф. Й. фон) 18, 23, 29,
51, 53, 77, 101, 126, 142–144,
146, 147, 149–165, 167, 176,
198, 199, 205–209, 213, 223,
225, 250, 266, 267, 273, 287,
295, 299, 305, 307, 321, 324,
351, 354, 356, 357, 375–377,
381–383, 394, 397, 400, 401,
405, 418
- Шенберг А. 176
- Шеньє А. 286
- Шефтсбері Е. 40, 79, 95, 282, 365
- Шиллер Ф. 8, 9, 12–15, 17–21, 23,
25, 27, 28, 31, 34, 35, 48, 51,
55, 56, 58, 63, 73, 75, 77–79,
93, 106, 116, 123–140, 150,
157, 159, 164, 203, 234, 240–
245, 247, 248, 250, 254, 259,
265, 267, 268, 270, 273, 280,
282, 284, 299, 301, 302, 311,
317, 318, 331, 347, 352, 363,
376, 382, 397, 399, 409, 410,
413, 417
- Шлегель А. В. 51, 147, 241, 242,
382, 397
- Шлегель Ф. 14, 29, 51, 125, 127,
140, 143–145, 147, 150, 153,
205, 210, 213, 227, 229–234,
236, 237, 242, 245, 247, 250,
254–256, 267, 282, 321, 327,
335, 381, 382, 397, 400, 401, 419
- Шлейєрмахер Ф. 29, 31, 53, 125,
150, 187, 230, 245, 250, 282,
283, 330–333, 397–400
- Шнітке А. 396
- Шолохов М. 396
- Шопен Ф. 380

- Шопенгауер А. 9, 29, 51, 167,
197–199, 201, 212, 227, 308,
351, 353, 354, 359, 368, 369,
377, 403, 419
- Шостакович Д. 380, 396
- Шоу Б. 57, 419
- Шпенглер О. 56, 411, 412
- Шпіс Й. 37
- Шпіс К. 241
- Шренк Е. 362, 363
- Штейн Ш. фон 26, 27, 317
- Штейнер Р. 74–78, 86
- Шуберт Г. Г. 192, 193, 308, 311
- Шуберт Ф. 185–187
- Шуман Р. 182, 185–187, 248, 380, 381
- Шютц Г. 182
- Э**ткінд Е. 116
- Ю**є П'єр Даніель 16
- Юлі М. 363
- Юм Д. 289
- Юнг К. Г. 53, 54, 151, 155, 163, 389,
420
- Я**кобі Ф. 210
- Ясперс К. 53, 390



Борис Борисович Шалагінов

КЛАСИКИ І РОМАНТИКИ

Штудії з історії німецької літератури

XVIII–XIX століть

Фото на 4-й сторінці обкладинки Тетяни Вороніної

Редактор *О. Г. Пазюк*

Художнє оформлення *О. Я. Остапова*

Комп'ютерна верстка *Н. В. Єрмак*

Підписано до друку 19.08.2013. Формат 60 × 90¹/₁₆.

Папір офсетний № 1. Друк офсетний.

Гарнітура «Garamond Premier Pro».

Ум. друк. арк. 27,5. Обл.-вид. арк. 27,5. Зам. 13-21.

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
Свідоцтво про реєстрацію № 1801 від 24.05.2004 р.

Адреса видавництва та друкарні:

04655, Київ, Контрактова пл., 4.

Тел./факс: (044) 425-60-92.

E-mail: phouse@ukma.kiev.ua

Шалагінов Б. Б.

Ш18

Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 440 с.

ISBN 978-966-518-632-8

Веймарські класики Гете і Шиллер, ранні романтики Новалис, Ф. Шлегель, Тік, Гельдерлін, Клейст, Гофман та ін. розглядаються як фундатори «модерністичного проекту», суть якого – кардинальне оновлення літератури і всього мистецького життя, а також створення нового суб'єкта культури, нової інтелектуальної раси в Європі. Простежується доля «модерністичного проекту» в естетичному житті XIX і XX ст., розкриваються у романтичному мисленні витоки модерних і постмодерних теорій.

Для студентів-філологів, викладачів зарубіжної літератури.

УДК 821.112.2.09(075.8)

ББК 83.3(4Нім)я73