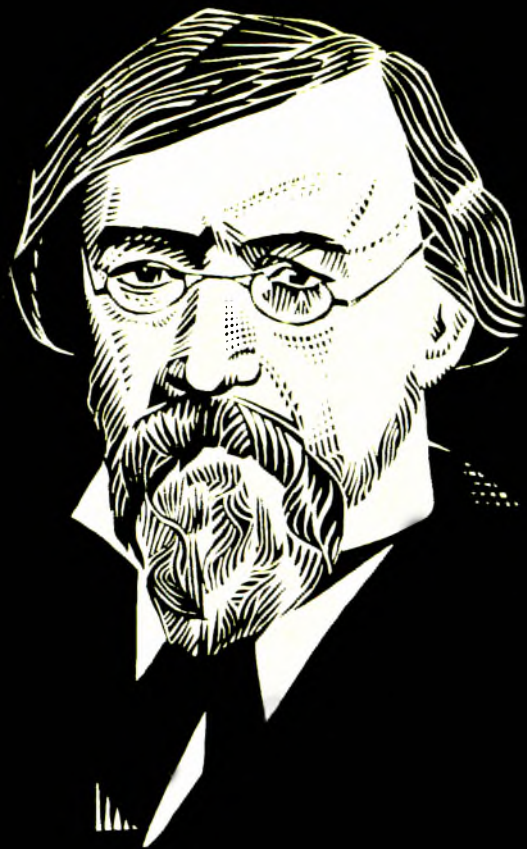




МИКОЛА
ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ

МИКОЛА ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ

Революційно-демократична естетика Чернишевського відіграла визначну роль в утвердженні принципів реалізму, ідейності і народності як у російському, так і в українському мистецтві. Естетичні та критичні праці Чернишевського і тепер мають важливе ідейно-теоретичне та виховне значення.

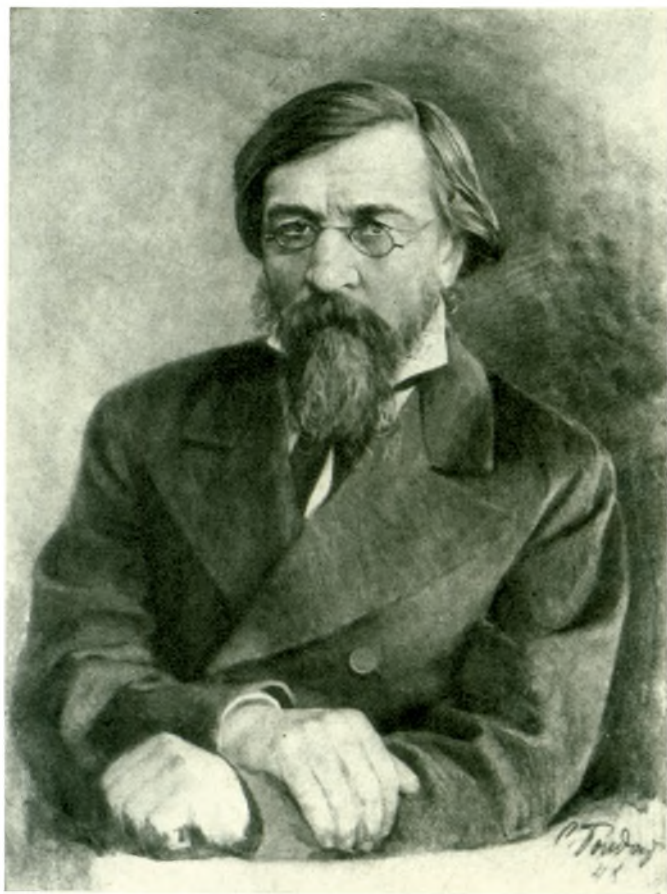
Основний твір Чернишевського, що увійшов до книжки,— це його дисертація «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» — одне з найвищих досягнень світової естетичної думки домаркового періоду. У дисертації Чернишевський ґрунтовно розглядає з позицій філософського матеріалізму головні питання естетики, піддає нищівній критиці ідеалістичні концепції.

У книжці зміст дисертаційної праці Чернишевського доповнюють кілька його статей, пов'язаних з головною темою «Естетичних відношень мистецтва до дійсності».

**ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ**







М. Г. Чернишевський (1828—1889)

МИКОЛА ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ



ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

МИКОЛА
ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ

ЕСТЕТИЧНІ
ВІДНОШЕННЯ
МИСТЕЦТВА
ДО ДІЙСНОСТІ

«МИСТЕЦТВО». КИЇВ. 1970

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ
ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ**

**З російської переклали *Я. Багмут і К. Панчул*
Упорядкування, вступна стаття і примітки *Ф. С. Уманцева***

ЕСТЕТИЧНЕ ВЧЕННЯ ЧЕРНИШЕВСЬКОГО

Естетичне вчення Миколи Гавриловича Чернишевського (1828—1883) — великого російського революційного демократа, філософа, письменника і літературного критика було тісно пов'язане з його самовідданою суспільно-політичною боротьбою і напруженою працею над розробкою вітчизняної революційної теорії.

За визначенням В. І. Леніна, протягом коло півстоліття, приблизно з 40-х і до 90-х років минулого століття, «передова думка в Росії, під гнітом небачено дикого і реакційного царизму, жадібно шукала правильної революційної теорії...» *.

Саме в працях Чернишевського вона знайшла могутній вияв, запалюючи серця всіх передових людей на боротьбу за утвердження нових, соціалістичних ідеалів. Хоч Чернишевський і не був знайомий із вченням Маркса та Енгельса, але у своїх творах він безпосередньо наближався до нього. Карл Маркс в післямові до другого видання «Капіталу» зазначав про Чернишевського, що це був «великий російський учений і критик» **, а Фрідріх Енгельс писав, що Чернишевський —

* В. І. Ленін. Твори, т. 31, вид. 4. К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1955, стор. 9.

** К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 23, Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1963, стор. 19.

«великий мислитель, якому Росія зобов'язана безконечно багато чим...» *.

На творах Чернишевського з філософії, політичної економії, естетики, літературної критики виховувалися наступні покоління революціонерів, борців за народну справу, а також передова художня інтелігенція.

Збереглися спогади про оцінку В. І. Леніним впливу на нього творів Чернишевського. «Завдяки Чернишевському відбулося моє перше знайомство з філософським матеріалізмом. Він же перший вказав мені на роль Гегеля у розвитку філософської думки, і від нього прийшло уявлення про діалектичний метод, після чого вже було набагато легше засвоїти діалектику Маркса. Від дошки до дошки були прочитані чудові нариси Чернишевського про естетику, мистецтво і літературу...» **.

Історичне значення вчення Чернишевського знайшло свою оцінку в працях В. І. Леніна, а також у спеціальних дослідженнях Г. Плеханова, А. Луначарського.

Великий інтерес до теоретичної спадщини Чернишевського проявляється і в наш час. В останні десятиріччя їй присвячені праці багатьох радянських дослідників — Б. Бурсова, А. Лаврецького, М. Розенталя, О. Смирнової, М. Кагана, З. Караганова та інших.

Значну увагу вивченню естетичних поглядів Чернишевського та їх впливу на становлення світогляду українських революційних демократів приділяють українські вчені — Є. Шаблійовський, Є. Кирилюк, Л. Новиченко, Н. Крутікова, В. Передерій, Н. Калениченко та інші.

* К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 22. К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1965, стор. 419.

** 36. В. И. Ленин о литературе и искусстве, издание третье, дополненное, М., «Художественная литература», 1967, стор. 654.

В особі Чернишевського українська художня культура завжди мала свого щирого друга, що уважно стежив за успіхами української літератури й сміливо утверджував її право на самостійний розвиток.

Ідеї Чернишевського були співзвучні поглядам та прагненням великого українського поета і художника Т. Шевченка. Після повернення із заслання він зміг безпосередньо познайомитися з ними і з творами російського мислителя. Кожного з цих двох великих мислителів — Шевченка і Чернишевського — українські революційні демократи розглядали як своїх духовних батьків.

Основні тези «Естетичних відношень...» широко пропагував та розвивав І. Франко. Він називав їх автора людиною, що «творить епоху в суспільно-революційній пропаганді» *. Для нього Шевченко, Добролюбов і Чернишевський були діячі, «котрі ясно бачать перед собою нові ідеали і не менше ясно бачать дороги до їх осягання»... **

Перебуваючи на засланні у далекому Вілюйську, де раніше відбував кару Чернишевський, П. Грабовський писав про нього як про свого вчителя, як про людину, «гідну подиву, приклад — гідний наслідування». Він бачив у його особі «великого світоча», «велетня, що в другім краю повернув би був колесо суспільності на іншу стежку» ***.

Теоретичні праці Чернишевського з естетики, політичної економії, філософії залишили глибокий слід у світогляді Івана Франка, Лесі Українки, Павла Грабовського, Михайла Коцюбинського, Панаса Мирного, передових українських художників і майстрів інших видів мистецтва. Ознайомлення з його працями озброювало українських діячів культури передовою

* Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII, К., Держлітвидав, 1955, стор. 64.

** Там же, стор. 24.

*** П. А. Грабовський. Про літературу. К., Держлітвидав, 1954, стор. 57.

революційною теорією і підготовляло сприятливий ґрунт для сприйняття ними впливів марксизму.

1

Формування світогляду Чернишевського відбувалось під безпосереднім впливом передової суспільної вітчизняної думки, зокрема поглядів Радіщева, Герцена, Белінського, та прогресивної думки мислителів Західної Європи. Вже під час навчання в Саратовській гімназії він знайомиться з різними поглядами і концепціями багатьох вчених. Але його читання тоді ще було позбавлене певного спрямування. Вирішальне значення для формування світогляду Чернишевського мали роки навчання (1846—1850) у Петербурзькому університеті. Він із захопленням читав тут праці О. Герцена і В. Белінського, твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, вивчав твори англійських, французьких і німецьких філософів, істориків, праці соціалістів-утопістів тощо.

Молодий Чернишевський уважно стежив за повідомленнями в пресі про революційні події, що відбувалися на Заході. Розвиткові його політичних поглядів сприяло відвідування гуртка, який очолював його земляк, історик І. І. Введенський, де обговорювались злободенні літературні та політичні події.

Революційний рух в Росії у цей час переживав скрутні часи. Він опинився фактично без ідейних натхненників і вождів: у 1848 році помер В. Белінський; у 1847 році був примушений виїхати за кордон О. Герцен; в цьому ж році Т. Шевченка було віддано в солдати і відправлено в далекий Оренбурзький край. Царський уряд, наляканий революційними подіями на Заході, скрізь посилював репресії.

У літературному житті панівну роль відігравали критики і письменники ліберального напрямку — О. Дружинін, П. Анненков, В. Боткін та інші, які закликали митців відмовитись

від гоголівського «викривання» суспільних недоліків і свою музу підпорядкувати служінню «ідеям вічної краси».

Реакційно-естетичні тенденції зростали також в образотворчому мистецтві та архітектурі. Академія художеств, що перетворилася на рупор офіційних кіл, догматично насаджувала норми класицизму, який вже у 30-х роках XIX століття втратив своє прогресивне значення. В архітектурі він вироджувався в еклектику та стилізаторство. У живопису та скульптурі ідейний зміст підмінявся зовнішнім пафосом, риторикою, пошуками ідеальної краси. Настанови академічної школи були серйозним гальмом у розвитку критичного реалізму, основи якого в образотворчому мистецтві вже були закладені П. Федотовим та Т. Шевченком.

Особливо гостро відчував Чернишевський недоліки художнього життя, бо добре розумів великі можливості літератури й інших видів мистецтва у справі виховання мас, їхньої ідейної підготовки до загальної селянської революції. У ній вбачав Чернишевський єдиний реальний засіб звільнення народу від кріпосництва та самодержавства.

Але для того, щоб мистецтво могло служити народним масам, треба було насамперед звільнити його від пут панівного естетичного вчення, яке протягом століть розроблялося філософами в дусі ідеалізму. Необхідно було також теоретично обґрунтувати та визначити основні принципи нової, матеріалістичної, революційно-демократичної естетики. І Чернишевський за короткий проміжок часу створює кілька фундаментальних праць, підпорядкованих цій меті. Першою з них була його дисертація на ступінь магістра словесності «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» (1853), а другою — літературознавча праця «Нариси гоголівського періоду в російській літературі» (1855—1856), де він виступив як продовжувач боротьби Бєлінського за народність і реалізм в літературі, застосовуючи при цьому принципи матеріалістичної естетики до аналізу актуальних проблем художньої творчості,

висвітлені ним у дисертації. З метою зміцнення демократичних традицій в естетиці та літературі він опублікував також монографічне дослідження «Лессінг, його час, його життя та діяльність» (1856—1857).

Чернишевський вважав німецького теоретика та письменника XVIII століття Лессінга, так само як і Белінського, передовим борцем за реалізм у літературі, за надання творам життєвого загальнонародного значення.

Але серед праць Чернишевського його дисертація «Естетичні відношення...» була саме тим твором, в якому у вигляді цільної системи поглядів викладено найголовніші положення нової матеріалістичної естетики.

Враховуючи цензурні умови, Чернишевський інколи у дисертації вуалює свої думки, часом залишаючи самому читачеві можливість робити з них висновки. І все ж було зрозуміло, що критика ним офіційних поглядів у галузі естетики є нищівною.

Вихід у світ дисертації (1855) викликав у таборі ліберальних критиків озлобленість проти Чернишевського. Вони прагнули показати Чернишевського як людину, що навмисно хоче осквернити «золоті чертоги» прекрасного, розтоптати все святе і високе в мистецтві. Для літераторів «дворянського стану» естетика Чернишевського здавалася наскрізь пройнятою «мужицьким» духом. З'явилися сповнені лютої ненависті памфлети, п'єси, фейлетони, в яких Чернишевського виводили під ледве завуальованими прізвиськами «пахнучого клопам», «жовчовика», «Чернушкіна» тощо. Принципове відкидання Чернишевським у «Естетичних відношеннях...» традиційних на той час поглядів здавалося жахливим навіть для молодих ще тоді І. Тургенева і Л. Толстого. Але слід зазначити, що і серед палких прихильників Чернишевського не всі тоді правильно розуміли його наміри. Так, «лівий радикал» (за визначенням А. Луначарського) Д. Писарев у статті «Зруйнування естетики» вважав, що автор «Естетичних відношень...»

«мав на увазі не заснування нової, а тільки знищення старої і взагалі всякої естетичної теорії» *.

Справді, праця Чернишевського була такій проіннята пафосом руйнування, але не взагалі естетики, а тільки ідеалістичної. Руйнуючи старі канони і догматичне вчення, він створював нову естетичну теорію, побудовану на матеріалістичних принципах. Активно виступаючи проти нігілістичного ставлення до естетичної теорії, Чернишевський у статті «Про поезію». Твір Арістотеля критикував людей, які не вважали естетику за науку. Про неї він писав, що «без історії предмета нема теорії предмета; але й без теорії предмета нема навіть думки про його історію...» (324) **. Отже, борючись проти ідеалістів, Чернишевський надавав першочергового значення розробці матеріалістичної естетики.

2

Головне вістря критики в «Естетичних відношеннях...» було спрямоване проти естетичного вчення Гегеля, яке ще вирисовувалося у свідомості людей навіть після заперечення Фейєрбахом загальних ідеалістичних основ його філософії — як непохитної грандіозної споруди. У дисертації часто аналіз естетики Гегеля доповнюється критикою популяризатора його поглядів — Ф. Фішера.

Заперечуючи панівну естетичну теорію Гегеля, Чернишевський спирався насамперед на матеріалізм Фейєрбаха. Але, на відміну від Фейєрбаха, Чернишевський уже відрізняв ідеалістичну систему Гегеля, як «фальшиву», від його діалектичного методу, який вважав прогресивним, цінним.

* Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1956, стор. 420.

** Тут і далі в дужках ми посилаємось на сторінки цієї книги.

Тому, відкидаючи ідеалізм Гегеля, російський мислитель все ж підкреслював, що погляди Гегеля на мистецтво безпосередньо зв'язані з «двома системами ідей» початку 40-х років XIX ст. (з цензурних міркувань імен Фейєрбаха та Гегеля в дисертації Чернишевського не названо). Як відомо, В. І. Ленін писав про Чернишевського як про «великого російського гегельянця і матеріаліста» * і зазначав, що Чернишевський, «єдиний дійсно російський письменник, який зумів з 50-х років аж до 88-го року лишитися на рівні цільного філософського матеріалізму і відкинути нікчемну нісенітницю неокантіанців, позитивістів, махістів та інших плутаників. Але Чернишевський не зумів, вірніше: не міг, внаслідок відсталості російського життя, піднятися до діалектичного матеріалізму Маркса і Енгельса» **.

В чому ж полягає основний сенс естетики Гегеля, проти якої була спрямована головна критика Чернишевського? Найбільш повно естетичні погляди Гегеля викладені в його «Лекціях з естетики» (перше видання 1832—1845 рр.). Їм передуює заява, що автор не буде розглядати «прекрасне в природі», бо «прекрасне в природі тільки рефлекс краси, що належить духу». Тому дійсним предметом естетики є «прекрасне в мистецтві» ***. В гегелівській системі об'єктивного ідеалізму мистецтво є споглядалною формою самопізнання абсолютного духу. Цей процес самопізнання, що нібито розкривається в історичному розвитку мистецтва, поділяється Гегелем на три стадії: символічну (мистецтво Стародавнього Сходу), коли ідея прекрасного ще не знаходить адекватної форми; класичну (античне мистецтво), коли ідея прекрасного знаходить повне виявлення в образі; романтичну (наступний період), коли

* В. І. Ленін. Твори, т. 14, вид. 4. К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1949, стор. 330.

** Там же, стор. 332.

*** Гегель. Эстетика. В четырех томах. Т. I. М., «Искусство», 1968, стор. 9.

ідея починає переборювати матеріальність образу. У XIX ст. наступають «сутінки» мистецтва, бо, мовляв, з розвитком логічного мислення категорію прекрасного замінює категорія істинного.

Згідно з цією штучно накресленою схемою, мистецтво досягає вищого розвитку в античності, а прекрасне, як ми його сприймаємо, є тільки цілковитим проявом ідей в окремому предметі.

У цьому визначенні, на думку Чернишевського, «є справедлива сторона — те, що «прекрасне» є окремий живий предмет, а не абстрактна думка; є й інший справедливий натяк на властивість істинно художніх утворів мистецтва: вони завжди мають змістом своїм що-небудь цікаве взагалі для людини, а не для одного художника (натяк цей полягає в тому, що ідея — «щось загальне, діюче завжди і всюди»); (44). Однак Чернишевський зазначає, що ця формула Гегеля не може бути визначенням прекрасного, бо воно в такому разі виступає як «плід фантазії», як «привид», що проявляється в предметах, але їм не належить.

Щоправда, Фішер намагався покращити формулу Гегеля висловом: «Прекрасним здається те, що здається цілковитим здійсненням родової ідеї». Та це визначення є зовсім незадовільним. Його було Чернишевському легко спростувати навіть такими прикладами: «Чим краще в своєму роді болото, тим гірше воно в естетичному відношенні» (43). «Калюжа, що була на головному і єдиному майдані Миргорода... була незвичайно чудова калюжа». Проте «на неї гидко було дивитися» (269).

Взаємодією ідеї і образу Гегель визначав не тільки прекрасне, але й категорії піднесеного та комічного. Піднесене за Гегелем — це перевага ідеї над образом, відчуття безконечного, комічне — це перевага образу над ідеєю, або спотворення образом ідеї. Але й тут, як визначає Чернишевський, під ідеєю розуміється «привид», фантастичні уявлення.

Викликає заперечення у нього також і думка Гегеля про те, що розвиток логічного мислення веде до руйнування естетичних почуттів (42).

Аналіз естетичної концепції Гегеля дав підставу Чернишевському вважати, що система Гегеля позбавлена реального ґрунту і суперечить сучасному напрямку в науці. Тому «теорії мистецтва» треба надати «нового вигляду». В науці, каже він, вже панує «повага до дійсного життя, недовірливість до апіоричних, хоча б і приемних для фантазії, гіпотез...» Саме до цього «знаменника», на його думку, треба привести і естетичні переконання (40).

3

Внаслідок пошуків об'єктивних ознак прекрасного Чернишевський прийшов до висновку, що «прекрасне є життя».

Зв'язок прекрасного (особливо в мистецтві) з проявами життя відзначали ще до нього (про це пише і сам Чернишевський) і матеріалісти й ідеалісти. Навіть у наш час серед естетиків, які теж згодні із тим, що «прекрасне є життя», далеко не всі додержуються однакового погляду на природу прекрасного. Так, наприклад, дехто з них вважає, що прекрасне є не властивістю самих об'єктів природи, а оцінкою, яка є наслідком естетичного відношення людей до цих об'єктів. Ці погляди хибують на суб'єктивізм. Деякі інші естетики, точки зору яких позначені вульгарним матеріалізмом, схильні ознаки прекрасного ототожнювати з фізичними або біологічними якостями об'єктів.

Чернишевський відмежовується як від суб'єктивного і об'єктивного ідеалізму, так і від вульгарного матеріалізму. Він надає визначенню прекрасного принципового філософського значення: прекрасне трактується ним як життя, що є якістю самої природи, яка існує незалежно від свідомості людини. Цим самим він під визначенням прекрасного підводить

міцну матеріалістичну основу. Це визначення прекрасного було в Чернишевського відправним пунктом для перегляду положень ідеалістичної естетики. Разом з тим у визначенні Чернишевського «прекрасне є життя» життя означає не біологічне, а естетичне явище, що «викликає той радісний, сповнений безкорисливої насолоди стан духу, який називається естетичною насолодою» (254). Серед живих істот людина, за Чернишевським, є носієм вищих естетичних якостей. Він вважає прекрасним ті істоти тваринного світу, в яких проявляються ознаки, що нагадують вищі форми життя або, висловлюючись гегелівським терміном, «провіщають людину» (51).

Проте Чернишевський, як і Фейєрбах, ще не виділяв якісно людину серед інших живих створінь як істоту суспільну за своїм змістом. Але як революціонер-демократ Чернишевський вже розумів, що в свідомості людини оцінка прекрасного завжди опосередковується соціальними умовами життя. Так, у людини, зазначав він, зіпсованої «протиприродним становищем серед інших людей», тобто, що належить до панівних класів, вимоги її фантазії є по суті не вимоги її природи, а «мрії зіпсованої уяви» (192).

Зовсім інший, цілком реальний характер мають мрії «природної людини». Для «простого народу» прекрасне життя — це не фантастично прекрасне, а звичайне «хороше життя», яке дає можливість ситно їсти, жити в хорошій хаті, спати вдосталь, з насолодою працювати без перерви. Вище втілення прекрасного, за Чернишевським, слід шукати не в аристократичному ідеалі світської «напівефірної» красуні, а в образі червонощокої сільської дівчини і взагалі людини, що живе звичайним трудовим життям (47).

Оскільки суб'єктивні уявлення вносять часом значні зміни в об'єктивну характеристику прекрасного, то саме об'єктивне визначення — прекрасне є життя — виявляється недостатнім. У зв'язку з цим Чернишевський доповнює його

іншим: «Прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким повинно бути воно за нашими поняттями» (46). Таке визначення може бути правильно витлумачене тільки у зв'язку з першим. У свій час Дідро підкреслював, що, хоч немає нічого абсолютно прекрасного, однак існує два його види по відношенню до нас: реально прекрасне і прекрасне в нашому сприйнятті *. Проте Чернишевський пішов значно далі, аніж Дідро щодо поєднання об'єктивного і суб'єктивного. Доповнюючи одне визначення іншим, Чернишевський прагнув таким чином наблизитись до діалектичного зв'язку об'єктивного і суб'єктивного. Їхня єдність могла бути цілком досягнута тільки на основі оволодіння методом історичного матеріалізму, бо саме в процесі історичного розвитку людства відбувалося опосередкування естетичних якостей, властивих самій дійсності, соціальними, етнічними, національними та іншими суспільними уявленнями. Внаслідок цього виникли певні естетичні відношення людей до неї. З розвитком відокремлених цілісних систем естетичних поглядів зв'язок естетичного з об'єктами самої природи ставав все менш відчутним. Це давало можливість теоретикам-ідеалістам естетичні уявлення людей розглядати як первинні, а сам зв'язок естетичного з об'єктами природи — вторинним. Чернишевський, що добре розумів хибність цих поглядів, наполегливо прокладав шлях до матеріалістичного обґрунтування естетичних явищ.

Для того, щоб дати задовільну відповідь на всі випадки, які збуджують почуття прекрасного навіть тоді, коли явище, яке нас цікавить, не є «живою» природою, Чернишевський висуває таке визначення: «прекрасний той предмет, який виявляє в собі життя або нагадує нам про життя» (46). Це визначення цікаве й з іншого боку: воно означає, що «в галузі прекрасного нема абстрактних думок, а є тільки індиві-

* Д. Д і д р о. Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1951, стор. 378.

дуальні істоти» (54), є тільки конкретні предмети. Естетичні якості не надаються їм нашою фантазією, а невідривно пов'язані з існуванням цих предметів. Тому так само як розвиток матеріального світу, зокрема індивідуальних істот, так і існування краси підпорядковане дії природних законів. Адже краса теж зароджується, розквітає і гине. Цю важливу думку, висловлену Гете і Фішером, наводить Чернишевський: «Правда, із зів'ялої краси юності розвивається вища краса — краса характеру, яку погляд помічає в рисах фізіономії і у вчинках. Але й ця краса скороминуща» (83).

Прекрасне, на думку Чернишевського, виявляється у «повкоті життя». Це твердження дає підставу вбачати прекрасне в розвитку життя по висхідній лінії. Але існує і низхідна лінія. В цьому випадку, тобто коли в житті відбуваються руйнівні процеси, керуючись логікою думок Чернишевського, можна казати і про прояви в ньому потворного, гідкого.

Обґрунтування Чернишевським змісту прекрасного в природі, суспільному житті та мистецтві знайшло дальший розвиток у марксистсько-ленінській естетиці. Вчення Чернишевського про прекрасне, як і вся його система естетичних поглядів, мало значний вплив на формування світогляду не тільки передових російських, але й українських діячів культури. Особливо визначна роль у популяризації та дальшому розвитку естетичних поглядів Чернишевського належить Іванові Франку, який завжди приділяв велику увагу питанням естетики та теорії мистецтва. Він прекрасно був обізнаний з естетичними поглядами філософів античності та нового часу, зокрема з творами Лессінга, Канта, Шлегеля, Гегеля та інших. Це давало йому змогу оцінити все те принципове, що вносив трактат Чернишевського «Естетичні відношення...» у традиційну систему естетичних поглядів і стати його переконаним послідовником.

Франко, як і Чернишевський, додержувався думки, що

основним критерієм в оцінці естетичних поглядів повинно бути «питання про відношення штуки до дійсності» *. Спираючись на матеріалістичні положення естетики Чернишевського, він рішуче критикував німецьких філософів-ідеалістів. «В чім лежить краса змісту — Кант не пояснює і не може пояснити,— пише Франко,— бо ж, по його словам, краса є виключно прикметою форми» **. Безгрунтовними він вважає також і погляди Гегеля, який в красі бачив втілення абсолютної ідеї.

У статті «Література, її завдання і найважливіші цілі» Франко твердить, що протягом століть було вироблено багато естетичних правил, але всі вони зникли або перетворилися в «пусту форму». «Єдиний кодекс естетичний,— пише він,— життя» ***. Українські митці, розвиваючи ідеї Чернишевського, розглядали життя не тільки в аспекті визначення естетичної природи прекрасного, але і як основний об'єкт художньої творчості. «Кожна література,— писав Панас Мирний,— якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, зможе подати тільки те, що дає само життя... Треба головніше всього звертати увагу на життя»... **** «Хіба хоч один талановитий художник учився писати по олеграфіях і фотографіях» *****,— писав засновник художнього театру на Україні М. Кропивницький. Питання про втілення життя в художньому творі розглядалося українськими теоретиками також і в зв'язку з визначенням критеріїв повноцінного вирішення образу.

* І в а н Ф р а н к о. Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., Держлітвидав, 1955, стор. 258.

** Т а м ж е, стор. 293.

*** Т а м ж е, стор. 13.

**** П а н а с М и р н и й. Твори в п'яти томах. т. 5, К., Державне видавництво художньої літератури, 1960, стор. 503.

***** М а р к о К р о п и в н и ц ь к и й. Твори в шести томах, т. 6, К., Державне видавництво художньої літератури, 1960, стор. 443.

Грабовський писав, що «мотиви поезії повинні бути широко життєвими; а ця життєвість придасть їм до якогось ступеня і живої, багатой та оригінальної форми...» *. Проблема взаємозв'язку життя і мистецтва під впливом естетичного вчення Чернишевського досить жваво розроблялася також й іншими діячами української культури.

4

Але чи можна вважати, що визначення «прекрасне є життя» охоплює всі прояви прекрасного у житті? Однією із значних заслуг Чернишевського є те, що він побачив наявність і таких естетичних явищ, які не підлягають згаданій дефініції. До цих естетичних явищ належить краса предметів, яку вони набувають внаслідок досконалого їх виробництва. «*Прекрасно* намалювати обличчя» і «*намалювати прекрасне* обличчя,— зазначає Чернишевський,— зовсім різні речі. В першому випадку мається на увазі не «прекрасне живої природи», а тільки прекрасне виконання твору» (45). У творі художник не завжди відображає прекрасне, але виконання його твору завжди повинно бути прекрасним. Чернишевський звернув увагу, що прагнення до досконалості форми властиве і художній і практичній діяльності, зокрема і утворам «шевського майстерства, ювелірного ремесла, каліграфії, інженерного мистецтва...» (162), що ця краса розкривається не у виявленні життя, а в досягненні «єдності ідеї і форми», тобто в майстерному виконанні твору. Цю думку Чернишевський особливо чітко формулює у висновках до дисертації (175, п. 3). Поставлене Чернишевським питання про наявність двох типів прекрасного не привертало уваги дослідників його творів. Проте воно є дуже важливим, оскільки відповідає сучасній тенденції до поділу естетики на художню та

* П. А. Грабовський. Про літературу, К., Держлітвидав, 1954, стор. 76.

технічну, необхідність в якому разом з прогресом техніки стає цілком очевидною.

За часів Чернишевського широко побутувала думка (і в наш час ще є багато її прихильників), що до творів мистецтва слід відносити всі речі, які людина створювала під переважним впливом прагнення до прекрасного. Чернишевський вважав цю думку глибоко помилковою. «За нашим поняттям,— писав він,— про сутність мистецтва, прагнення до створення прекрасного в розумінні граціозного, вишуканого, красивого не є ще мистецтво; для мистецтва, як побачимо, потрібно більше» (119). До першої елементарної і обов'язкової функції мистецтва він відносив відтворення дійсності.

Сфері мистецтва протистоїть сфера «практичної діяльності». Її основною функцією є не відтворення дійсності, а створення нових утилітарних цінностей. Такий розподіл людської творчої діяльності на дві сфери є цілком обґрунтованим, бо він відповідає двом властивим людській свідомості формам пізнання реальної дійсності — художній і науково-технічній. Цілком справедливою є й та думка Чернишевського, що прекрасне створюється у цих обох сферах, а тому естетичне не може бути критерієм для поділу виробів на художні й утилітарні.

Але, протиставляючи художнє виробництво утилітарному, Чернишевський ще не розглядав ці дві сфери людської діяльності у взаємозв'язках та взаємовпливах. Це, зокрема, і стало йому на заваді виділення для таких галузей творчості, як архітектура і прикладні мистецтва, суміжної зони, в якій на кожному історичному етапі певним чином синтетично поєднується художнє начало з науково-технічним. Перед Чернишевським ставала альтернатива: віднести ці галузі до художньої чи до утилітарної сфери виробництва? Після значних вагань і остаточно не вирішуючи питання, Чернишевський все ж змушений був віднести архітектуру і прикладні мистецтва до сфери утилітарної, «практичної діяльності». Не ос-

танням аргументом при цьому вирішенні було й те, що ці галузі не відтворюють дійсність бо, так само як «в природі нема предметів, з якими можна було б порівнювати ножі, виделки, сукно, годинник; цілком так само в ній нема предметів, з якими було б можна порівнювати будинки, мости, колони і т. п.» (119). Звертаючи увагу на прекрасне в сфері практичної діяльності, Чернишевський наголошує на «довершеності форми». Але разом з тим він відкидає твердження ідеалістів, що в цьому випадку «прекрасне є не самий предмет, а чиста поверхня, чиста форма предмета» (104). Чернишевський підкреслює, що довершеність форми «полягає в єдності ідеї і форми або в тому, що предмет цілком задовольняє своєму призначенню» (175). Такий тип прекрасного характерний саме для технічного виробництва. Естетичні властивості цих виробів виникають внаслідок виявлення дії певних природних законів. Ними ж і визначається функціональна доцільність виробів, як і досконалість їхньої форми.

Таким чином, хоч прекрасне в мистецтві і в технічному виробництві має свої особливості, але в обох випадках його природа визначається однією і тією ж об'єктивною передумовою — конкретно-чуттєвим виразом дії певних законів. Що ж до його особливостей в кожному випадку, то вони полягають в тому, що в першому типі прекрасного закономірне проявляється «в формі життя», тобто через індивідуальне, окреме, перехідне (в мистецтві це закономірне завдяки відбору та узагальненню набуває більш відчутного «свічення», ніж в самій дійсності); в іншому типі прекрасного, властивого технічному виробництву, прекрасне розкривається шляхом «оголення» закономірного, «очищення» його від індивідуального, випадкового.

У «Естетичних відношеннях...» Чернишевський прагне знайти зв'язок з дійсністю не тільки прекрасного, але й інших естетичних категорій — піднесеного і потворного, трагічного і комічного. Ідеалістична естетика цим категоріям

надавала суб'єктивістського тлумачення або розглядала в аспекті розвитку містичної абсолютної ідеї. Прояв суб'єктивістського підходу Чернишевський вбачав у самій назві категорії піднесеного. Він вважав більш вдалим терміни «великий», «величний». Вони й мусили чіткіше підкреслювати залежність естетичної характеристики предмета від його об'єктивних конкретно-чуттєвих визначень, таких, наприклад, як «величина» (у визначенні, припустімо, гори) або «сила» (у визначенні грози, шторму). Введення нової термінології — «великий» або «величний», «грандіозний», на думку Чернишевського, повинно було відзначити відмінний характер категорії з такою назвою від категорії «прекрасного». Слід, однак, сказати, що ця нова термінологія дозволяє виявити не тільки відмінність, а й діалектичну єдність цих категорій, бо назва першої з них — «великий», «величний» — підкреслює кількісну визначеність об'єкта, а другої — «прекрасний» — якісну.

На жаль, у дисертації Чернишевського категорії піднесеного так само, як і категорії потворного, трагічного і комічного, порівняно з категорією прекрасного, розроблені значно менше. Серед цих категорій найбільшу увагу Чернишевський приділяє трагічному. Він переконливо критикує ідеалістичні погляди на трагічне як наслідок фатальної залежності людини від містичної долі. Але Чернишевський, справедливо заперечуючи існування фатуму, разом з цим взагалі недооцінює значення ідеї неодмінності у розвитку трагічної ситуації. На його думку, в трагедії жакливе зумовлене як закономірним розвитком подій, так і випадковими обставинами. Тому він примушений давати трагічному дуже широке визначення. «Трагічне,— пише він,— є жакливе в людському житті» (79). Недоліком визначення трагічного у Чернишевського є те, що, по-перше, він не розглядав трагічне як непереборну суперечність саме у суспільних відносинах між людьми; по-друге, не трактував випадкове як форму прояву закономірного. Шлях до вирішення проблеми тра-

гічного був визначений К. Марксом і Ф. Енгельсом у листах до Ф. Лассаля в зв'язку з його п'єсою «Франц фон Зікінген» *. Класики марксизму наводять приклади про трагічного героя, коли ним стає представник класу, що гине, або коли трагічним героєм стає революціонер, що діє в тих умовах, які ще не склалися для перемоги революції.

5

Прекрасному Чернишевський приділяє значну увагу і під час розгляду «основного поняття» своєї теорії — «про відношення мистецтва до дійсності» (197). Він надає ключового значення цьому поняттю, що допомагало йому орієнтуватися у складному лабіринті різноманітних естетичних теорій і чітко відрізнити прихильників матеріалізму від прихильників ідеалізму. Він ділить всіх теоретиків у галузі естетики на два табори в залежності від ставлення до питання: що вище — прекрасне в мистецтві чи прекрасне в дійсності? Для Гегеля і його послідовників, як уже зазначалося, прекрасне було проявом абсолютного духа. Тому найбільш повноцінно, на їхню думку, воно могло проявлятися у мистецтві, як у наслідковій діяльності людської свідомості, а в природі прекрасне — це тільки «блідий привід».

Відомо, що представники панівної псевдокласичної школи, на відміну від Гегеля, спирались на Арістотелеву теорію «наслідування природи», але розуміли наслідування спотворено, в інтерпретації Буало і Батте. Псевдокласицисти вважали природу в естетичному відношенні неповноцінною, грубою, яка ніби тільки в мистецтві ставала дійсно прекрасною, бо художники, озброєні певними академічними правилами, могли

* К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 29. К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1965, стор. 465—466; 475—477.

її облагородити і прихорошити. Автор «Естетичних відношень...» цілком спростовує «теорію творчості», за якою в мистецтві відтворюється не дійсність, а гегелівська абсолютна ідея і спотворена псевдокласицистами теорія «наслідування». Чернишевський детально розглядає всі аргументи естетів-ідеалістів про хиби прекрасного в природі і нібито про переваги його в мистецтві. Саме в цьому аспекті він окремо аналізує естетичні відношення до дійсності різних видів мистецтва — скульптури, живопису, музики, співу, поезії.

Чернишевський згодний з тим, що у житті абсолютної краси ніколи не буває. Він твердить, що люди зі здоровими реальними запитами краси неможливої ніколи й не прагнуть. Фантастичної довершеності шукає, на його думку, тільки пуста фантазія (102). Вона розпалюється найбільше у тих людей, у яких «незайняті почуття», тобто які можуть вести життя, позбавлене серйозних турбот про людське існування. Чернишевський поділяє людські бажання на справжні та мнимі. Джерелом перших він вважає реальний світ, джерелом інших — фантастичні уявлення, відірвані від нього. Критерієм тут, так само як і в науці, повинна бути практика, що, за його словами, є «пробний камінь всякої теорії» (192).

Пануюча ідеалістична теорія пояснювала виникнення мистецтва незадоволенням людини красою дійсності, прагненням до виявлення ідеальної краси. Але така краса, порівняно з красою реального життя, є лише, за визначенням Чернишевського, «туманний, блідий і невиразний фантом...» (189). Насправді ж завдання мистецтва є відтворення дійсності такою, якою вона є, відтворення правди життя. Перше, елементарне завдання мистецтва Чернишевський вбачає в тому, що воно повинно бути «замінювачем дійсності». Твори мистецтва, на його думку, «не поправляють дійсність, не прикрашають її, а відтворюють, служать її сурогатом» (204). Щоправда, це висловлювання давало підставу декому докоряти Чернишевського в натуралістичному розумінні процесу від-

творення дійсності. Але він рішуче відкидає можливі його обвинувачення в прихильності до «дагерротипного копіювання», бо вважає себе противником «змалювання пустої зовнішності, оголеної від змісту» (157).

Висловлювання Чернишевського, навіть ті з них, що в наш час викликають цілком обгрунтовані критичні зауваження, пройняті пошуками засобів поставити мистецтво на службу реального життя, перетворити його на дійсне знаряддя суспільного прогресу.

Ідеї «Естетичних відношень...», позначені прагненням повернути увагу митців до дійсності, яка оточує людину, були характерні для напряму думок не тільки Чернишевського, а й інших передових людей свого часу. Про це, зокрема, свідчать естетичні погляди його сучасника і однодумця Т. Шевченка. У відомому «Дневнику», який вів Кобзар, він критикував «Естетику» польського ідеаліста Кароля Лібельта за те, що той мистецтво «ставить вище натури». «Мне кажется,— пише Кобзар,— что свободный художник настолько же ограничен окружающею его природою, насколько природа ограничена своими вечными, неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом, подобным Корнелиусу и Бруни. Я не говорю о дагерротипном подражании природы. Тогда бы не было искусства, не было бы творчества, не было бы истинных художников, а были бы только портретисты вроде Зарянки» *.

Критика «дагерротипного подражания природы» сполучається у Шевченка, як і у Чернишевського, з рішучим запереченням спроб замінити спостереження живої краси природи абстрактними правилами класицистичної естетики. «Великий

* Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у десяти томах, К., Вид-во АН УРСР, 1951, т. V, стор. 44—45.

Брюллов,— писав там же Шевченко,— черты одной не позволял себе провести без модели, а ему, как исполненному силою творчества, казалось бы это позволительным... И потому-то его идеалы, полные красоты и жизни, кажутся нам такими милыми, такими близкими, родными» *. Вимоги до підпорядкування завдань мистецтва вивченню дійсності, що висувалися Чернишевським і Шевченком, були складовою частиною їхнього ідейно-політичного світогляду як революціонерів-демократів.

Показати дійсність такою, якою вона справді є,— це означає пробуджувати у суспільстві прагнення зробити її ще кращою, аніж вона є, бо людина, казав Чернишевський, для свого щастя «повинна багато в чому змінювати об'єктивну дійсність, щоб пристосувати її до потреб свого практичного життя» (216).

«Апологія дійсності» — так визначав Чернишевський свою позицію в естетиці (173). Г. Плеханов, що не завжди правильно оцінював естетичні погляди Чернишевського, який здавався йому насамперед просвітителем, підкреслює все ж ідейну спрямованість його «естетичної реабілітації дійсності». «А проте,— писав він,— Белінський і Чернишевський наполегливо радять художній літературі точніше зображати те, що є, то це виявляє їхнє переконання, що, чим точніше покаже художня література взаємні стосунки між людьми, тим скоріше побачать люди ненормальність цих стосунків і тим швидше зможуть вони виправити їх...» **.

Свої зусилля спрямувати увагу митців до реального життя Чернишевський поєднував з непримиримою боротьбою проти прихильників безідейного, «чистого мистецтва», які, за його словами, твердили, що «служити яким би то не було інте-

* Тарас Шевченко, Повне зібрання творів у десяти томах, т. V, стор. 45.

** Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I. М., Гослитиздат, 1958, стор. 499.

ресам, крім власних, принизливо і згубно для мистецтва», що «воно само собі мета» (339). Ця боротьба, розгорнута ще Бєлінським, була піднята Чернишевським на новий теоретичний рівень (значну увагу Чернишевський приділяв теорії «мистецтва для мистецтва» в статті «Про поезію». Твір Арістотеля»).

Вимоги Чернишевського до мистецтва — відтворювати суттєві явища реального життя, бути не «пустою забавою», а корисною суспільною справою — мали величезний вплив на весь наступний розвиток літературного життя, образотворчого мистецтва, музичної та театральної культури. Митці стали рішуче відходити від абстрактної академічної тематики, вони побачили мету і смисл своєї діяльності у змалюванні життя народу, у виразі його дум і переживань. Палким провідником ідей Чернишевського в мистецтві був В. Стасов, що бачив у його особі «критика, філософа мистецтва, могучого, сміливого, самостійного і оригінального» *. Естетичне вчення Чернишевського було ідейним стрижнем розвитку творчості передвизників у образотворчому мистецтві, «Могучої кучки» в музиці. Воно позначилося на всіх галузях художнього життя на Україні, а також на розвиток її естетичної думки.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття, коли набували поширення різні декадентські, формалістичні теорії, естетичні та критичні праці Чернишевського допомагали передовим діячам української культури правильно орієнтуватися і успішно розвивати в нових умовах традиції реалістичного мистецтва. Їх вже не міг ввести в оману зміст навіть замаскованих форм теорій «чистого мистецтва». «Штука для штуки, — писав Грабовський, — се в устах проповідників значило: затчи уші та затули очі на голосніші потреби життя, тікай від його прози, літай понад миром на крилах легесеньких,

* В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. II, стор. 416.

принадливих мрій, лоскочи потихесеньку нерви, з поезії зроби панську примху...» *.

Українські революційні демократи, як і Чернишевський, протиставляючи свою позицію прихильникам «чистого мистецтва», продовжували інколи вживати термін «копіювання» дійсності в значенні правдивого її відтворення. Разом з тим їхні вимоги до мистецтва значно зростають, набувають більшого соціального загострення. Іван Франко, характеризуючи стан сучасної йому передової літератури, писав, що кращі її набутки «можуть послужити за підвалину до будівлі свободної і щасливої будущини мільйонів» **. Естетичні вимоги Чернишевського були близькі і для Лесі Українки. В статті «Утопія в белетристиці» вона з теплою писала про те, що «мало хто з нових белетристів дорівнює Чернишевському поважністю, щирістю своєї ідеї, чистотою своїх намірів, завзятістю переконання». Будучи продовжувачем його боротьби з прихильниками теорії «чистого мистецтва», Леся Українка разом з тим виступала й проти декадентів, як і проти прихильників натуралістичного фіксування дійсності. Драматург, на думку Лесі Українки, може користуватися «людськими документами», «только так, как истинный художник фотографиями,— он может справляться с ними, чтобы помочь своей памяти, но не подчиняться им» ***. Вона підкреслювала, що в літературі «мають вартість портрети, а не фотографії» (лист до П. Косача, березень 1891 р.). Мету творчості митця вона вбачала у зверненні його до дійсності, у правдивому творчому її відтворенні.

* П. А. Грабовський. Про літературу, К., Держлітвидав, 1954, стор. 75.

** Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник другий, Львів, вид. Львівського державного університету, 1949, стор. 212.

*** Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. IV. К., Державне видавництво художньої літератури, 1954, стор. 401.

Матеріалістичне розв'язування питання про відношення мистецтва до дійсності давало Чернишевському підставу зазначити, що дійсність повинна бути предметом пізнання не тільки для науки, але й для мистецтва. Розкривати і пояснювати дійсність — це їхня спільна мета. Наука і мистецтво виконують до того ж одне і те ж завдання — бути підручником для тих, хто вивчає життя. Тому, так само як і наука, мистецтво, застерігає Чернишевський, не мусять претендувати на вищість за дійсність.

В наш час серед учених побутують різні думки щодо твердження Чернишевського про вищість прекрасного в дійсності в порівнянні з прекрасним в мистецтві. Одні з них беззастережно погоджуються з цим висновком, незважаючи на те, що він не вільний від впливу фейєрбахівського метафізичного матеріалізму; інші відстоюють протилежний погляд, віддаючи перевагу прекрасному в мистецтві. Є й такі естетики, що розглядають як методологічно неправомірну саму постановку такого питання. Вони пропонують його висвітлювати тільки в плані визначення первинності чи вторинності ролі дійсності у визначенні прекрасного. Але правильне розв'язання проблеми взаємозв'язку прекрасного в дійсності з прекрасним у мистецтві можна знайти тільки при умові її вивчення на основі марксистсько-ленінської естетики. Важливе значення при цьому має врахування специфіки мистецтва як засобу пізнання дійсності.

Зближуючи мистецтво з наукою, Чернишевський їх цілком не ототожнював. Ще раніше Гегель і Белінський підкреслювали, що для науки властиве логічне мислення, а мистецтво є мислення в образах. Але за життя Чернишевського специфіка художнього образу, як і особливості процесу пізнання в мистецтві і в науці, була ще мало розроблена. Пізнання у мистецтві теоретично осмислювалося Чернишевським як

однобічний процес наближення суб'єкта до об'єкта. Відповідним чином розумів він і співвідношення художнього образу і натури. «Образ,— пише він,— в поетичному творі цілком так само відноситься до дійсного живого образу, як слово до дійсного предмета, ним позначуваного,— це [лише] блідий і загальний, невиразний натяк на дійсність» (133). Однак пізнання в мистецтві не є процес однобічний. Його специфіка полягає в тому, що пізнання об'єкта є одночасно і процес втілення в цьому об'єкті переживань, роздумів, поглядів суб'єкта. Внаслідок такого процесу художній образ є не тільки більш «блідим», ніж об'єкт, але і яскравішим, змістовнішим, не тільки «нижчим» за дійсність, але й «вищим», бо він збагачується нашими оцінками і переконаннями.

Специфіка художнього пізнання змісту об'єкта накладає свій відбиток і на спосіб відтворення його зовнішнього вигляду. На цей процес відтворення впливає ряд факторів: прагнення митця до узагальнення змісту об'єкта, його типізації, а також намагання внести до характеристики об'єкта певні суб'єктивні поправки. Якби художня майстерність митця визначалася тільки у характеристиці його здатності змагатися з натурою, у прагненні передавати всі нюанси зовнішньої її форми, то тоді справді можна було б разом з Чернишевським сказати: «Сокирницька робота» — ось справжнє ім'я всіх пластичних мистецтв, як тільки порівняємо їх з природою» (124).

Складність творчого процесу і важлива роль творчої фантазії полягають саме в тому, що художникові треба не тільки якомога більше наблизитися до натури, але й виразити у ній своє ставлення до неї, почуття й думки, які вона викликає. Прагнення до точної передачі натури без її інтерпретації так само, як і інтерпретація натури без достовірного закінченого її виразу, в однаковій мірі суперечать природі художнього образу. Само собою зрозуміло, що митцеві тим важче відступити від натури, чим ближче він до неї «підходить», однак

саме на вістрі цих суперечностей і народжуються всі шедеври світового мистецтва.

Але все ж було б, мабуть, помилкою вважати, що автор «Естетичних відношень...» зовсім ігнорував роль суб'єктивного фактора. Коли Чернишевський виступав у цьому трактаті проти вимог зображати тільки прекрасне, він писав: «Поет, гідний свого імені, звичайно хоче в своєму творі передати нам свої думки, свої погляди, свої почуття, а не виключно тільки створену ним красу» (109). Проте в загальних теоретичних висновках ця проблема не знайшла в дисертації свого достатнього висвітлення. Це, можливо, розумів і сам Чернишевський, бо, мабуть, керуючись прагненням виправдати такий недолік своєї праці, наприкінці робить таке застереження: «предмет нашого дослідження — мистецтво як об'єктивний утвір, а не суб'єктивна діяльність поета» (172). Суб'єктивна діяльність митця обмежується у дисертації відбором фактів, що можуть являти загальний інтерес.

7

Недостатня розробленість у часи Чернишевського питання специфіки художнього образу відбилася і на визначенні ним змісту мистецтва як «загальноінтересного». Проте тоді ця дефініція відповідала головній меті теоретичного дослідження Чернишевського — розширення сфери поєднання мистецтва з дійсністю, зближення його з життям широких кіл населення, з їхніми прагненнями.

Один із зачинателів руху, спрямованого проти нормативної естетики класицизму, Лессінг (про нього із захопленням писав Чернишевський у праці «Лессінг, його час, його життя і діяльність») провадив боротьбу за ці принципи переважно у драматургії та літературі. Чернишевський розповсюдив їх на все мистецтво. На його думку, «сфера мистецтва не обмежується самим прекрасним і його так званими моментами,

а обіймає собою все, що в дійсності (в природі і в житті) цікавить людину — не як ученого, а просто як людину; загальноінтересне в житті — ось зміст мистецтва» (161).

І хоч цей тезис у Чернишевського був програмний, але формулювання в ньому змісту мистецтва ще визначалося, вживаючи термін дослідника, «невизначеністю меж». Однак російський мислитель допускав, що у майбутньому буде можливо «щодо змісту відмежувати мистецтво від інших споріднених напрямів людського духу досить точно» — від філософії, історії та деяких описових наук (370). Але в даному разі Чернишевський не хотів окремо зосереджуватися на цьому, щоб не відволікати увагу читача від вирішення головної проблеми — визначення самого напрямку, в якому повинно розвиватися мистецтво. І все ж у статті «Про поезію». Твір Арістотеля», яка була написана через рік після дисертації, Чернишевський знову повертається до питання про зміст мистецтва. Він підкреслює справедливність висловлення Платона, Арістотеля і Лессінга, що змістом мистецтва є «людське життя». Це визначення швидше, ніж попереднє, дозволяло прийти до визнання суспільного характеру художнього змісту творів мистецтва, що розкривається в них у формі естетичних категорій — прекрасного та потворного, величного і низького, трагічного і комічного тощо. Але на цьому шляху ще залишилися для Чернишевського значні перепони. Йому заважали впливи фейєрбахівського «антропологічного принципу», що тлумачив людське життя у просвітительському, а не в соціальному плані; до того ж недостатньо були розроблені в матеріалістичному аспекті й самі естетичні категорії. Проте Чернишевський добре розумів виключну важливість відображення суспільного життя в мистецтві. Одне з головних завдань своєї дисертації він бачив у тому, щоб сприяти перетворенню мистецтва у могутній засіб виховання народу або, інакше кажучи, у включення його «в число моральних діяльностей людини» (168).

Розуміння мистецтва як важливого чинника виховання народу зобов'язувало художника не залишатися байдужим до того, що він зображає. Художник є мислителем, а не звичайним копіювальником життя тільки тоді, коли він — свідомо чи несвідомо — керується у своїй творчості певною тенденцією.

Всі ці думки знайшли свій узагальнений вираз у остаточних висновках Чернишевського про творчі можливості та суспільні функції мистецтва. У цих висновках він підкреслює, що, крім функції «відтворення цікавих для людини явищ життя», а також їхнього «пояснення», воно повинно було мати «ще третє значення — вироку думки про відтворювані явища» (206). Отже, відношення мистецтва до дійсності Чернишевський розумів не тільки як відтворення дійсності художніми засобами, але і як активний вплив митця на розвиток суспільного життя. Така точка зору на мистецтво була зрозуміла для багатьох революціонерів-демократів, вона була співзвучною і поглядам Т. Шевченка. На Україні погляди Чернишевського і Шевченка на мистецтво знайшли яскравий розвиток в кінці XIX — на початку XX століття в художніх творах та теоретичних висловлюваннях І. Франка, Лесі Українки, П. Грабовського, М. Коцюбинського, Панаса Мирного. Під впливом робітничого руху та марксистської літератури вони розглядали мистецтво як дійову зброю в соціально-класовій боротьбі, а митця — як її активного учасника. І. Франко, наприклад, висловлюючи свої симпатії до Чернишевського, називає автора роману «Що робити?» «тенденційним письменником, політичним агітатором». «Література, стояча над партіями, — каже він своїм противникам, — се тільки ваш сон, се ваша фантазія...» * Леся Українка виступала проти оголеного виявлення тенденційності в мистецтві, проти «п'єс-передовиць». Разом з тим вона віддавала перевагу тим

* І в а н Ф р а н к о. Твори, т. XVI, стор. 12.

письменникам, у творах яких «очень сильно звучит нота классового сознания и классовых стремлений» *.

Ідеї, висловлені Чернишевським про активну, виховну роль мистецтва в суспільному житті, знайшли вищий розвиток у марксистсько-ленінській естетиці, зокрема в роботі В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» (1905 р.).

* * *

Як бачимо, теоретичні висновки автора «Естетичних відношень...» вносили принципи зміни в розвиток естетичної думки, в розуміння ролі і змісту мистецтва. Цей трактат спрямовував зусилля митців на створення актуальних художніх творів, що висвітлювали б проблеми соціальної дійсності, сприяли розвитку політичної свідомості мас, пропаганді ідей народно-визвольної боротьби. Висновки «Естетичних відношень...» допомагали художній інтелігенції дореволюційного часу глибше усвідомлювати також місце в суспільстві самого митця, як громадського діяча — борця за народну справу, мислителя, що покликаний викривати пороки оточуючого життя й стверджувати все прекрасне і позитивне в ньому.

В цю книгу, крім «Естетичних відношень...», включено також й інші теоретичні праці Чернишевського. Деякі з них були безпосередньо присвячені дисертації (Авторецензія, 1855; Передмова до передбачуваного третього видання «Естетичних відношень...», 1888), інші ж були написані в час роботи Чернишевського над дисертацією з метою популяризації та додаткового обґрунтування провідних ідей, висловлених у ній. У статті «Критичний погляд на сучасні естетичні проблеми» (1853) автор знайомить читачів з пануючими ідеалістичними поглядами в галузі естетики і більш широко, ніж

* Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. IV, стор. 336.

в дисертації, обґрунтовує матеріалістичний погляд на природу прекрасного; у статті «Піднесене і комічне» (1854) він критикує ідеалістичні погляди на піднесене, трагічне і комічне і стверджує свою точку зору шляхом аналізу художніх творів та естетичних теорій різних історичних періодів; у статті «Про поезію». Твір Арістотеля» (1854) приділяється значна увага характеристиці мистецтва як засобу правдивого відтворення дійсності. Автор, спираючись на погляди Арістотеля, Платона та інших філософів, відзначає суспільну користь мистецтва, підпорядкованого інтересам народу, велике виховне значення художньої творчості. Вогонь своєї критики він спрямовує на прихильників теорії «мистецтво для мистецтва».

Естетичні та критичні праці Чернишевського, пройняті високими ідеалами служіння батьківщині, мали величезний вплив не тільки на теоретичну думку, а й на весь наступний розвиток художньої культури; вони сприяли становленню критичного реалізму, піднесенню ідейно-художнього рівня літератури та інших видів мистецтва, виникненню широкого демократичного художнього руху.

Естетика Чернишевського активно впливала на все художнє життя, утверджувала традиції революційно-матеріалістичного відношення до дійсності, соціалістичні ідеали в боротьбі за світле майбутнє, про яке він писав: «Любіть його, прямуйте до нього, наближайте його...» *

Естетичні праці Чернишевського, написані головним чином в середині XIX століття, були вищим досягненням світової естетичної думки домарксового часу. Вони і тепер відіграють значну роль як пам'ятки матеріалістичної естетики. Конкретно-історичний підхід до вивчення естетичної спадщини Чернишевського допомагає уникати як недооцінки

* М. Г. Чернишевський. Що робити? Пролог. К., Державне видавництво художньої літератури, 1961, стор. 281.

її прогресивного значення, так і апологетичного ставленні до неї.

Згадані нами праці Чернишевського з питань естетики привертають до себе все більший інтерес радянських і зарубіжних дослідників. Постійну увагу приділяють їм українські радянські філософи, літератори, мистецтвознавці, письменники, художники та інші діячі культури. Пройняті духом непримиренної боротьби «двох ліній» у філософії — матеріалізму проти ідеалізму, — ці твори й тепер зберігають значення дійової зброї, спрямованої проти занепадницьких формалістичних течій в ім'я торжества життєстверджуючого мистецтва великих ідей та почуттів.

Ф. Уманцев

ЕСТЕТИЧНІ
ВІДНОШЕННЯ
МИСТЕЦТВА
ДО ДІЙСНОСТІ

(Дисертація)

Цей трактат обмежується загальними висновками з фактів, підтверджуючи їх знову тільки загальними посиланнями на факти. Ось перший пункт, відносно якого треба дати пояснення. Нині вік монографій, і твір може зазнати докору в несучасності. Вилучення з нього всіх спеціальних досліджень можуть розглядати як нехтування ними або як наслідок думки, що загальні висновки можуть обійтись без підтвердження фактами. Але такий висновок ґрунтувався б тільки на зовнішній формі праці, а не на внутрішньому її характері. Реальний напрям думок, що розвиваються в ній, уже досить свідчить, що вони виникли на ґрунті реальності і що автор взагалі надає дуже мало значення для нашого часу фантастичним зльотам навіть і в галузі мистецтва, не тільки в справі науки. Суть понять, що їх викладає автор, ручиться за те, що він хотів би, коли б міг, навести в своєму творі численні факти, з яких виведені його думки. Але коли б він наважився іти за своїм бажанням, обсяг праці далеко перевищив би визначені їй межі¹. Автор думає, однак, що загальних вказівок, наведених ним, досить, щоб нагадати читачеві десятки й сотні фактів, які говорять на користь

думок, викладених у цьому трактаті, і тому сподівається, що стислість пояснень не є бездоказовість.

Але навіщо ж автор обрав таке загальне, таке широке питання, як естетичні відношення мистецтва до дійсності, предметом свого дослідження? ² Чому не обрав він яке-небудь спеціальне питання, як це здебільшого нині робиться?

Чи під силу авторові завдання, яке хотів він пояснити, розв'язувати це, звичайно, не йому самому. Але предмет, що привернув його увагу, має нині повне право звертати на себе увагу всіх людей, які займаються естетичними питаннями, тобто всіх, хто цікавиться мистецтвом, поезією, літературою.

Авторові здається, що даремно говорити про основні питання науки тільки тоді, коли не можна сказати про них нічого нового і ґрунтового, коли не приготовлена ще можливість бачити, що наука змінює свої колишні погляди, і показати, в якому розумінні, напевно, повинні вони змінитися. Але коли вироблені матеріали для нового погляду на основні питання нашої спеціальної науки, і можна, і треба висловити ці основні ідеї.

Повага до дійсного життя, недовірливість до апорічних, хоча б і приємних для фантазії, гіпотез — ось характер напряду, пануючого нині в науці. Авторові здається, що необхідно привести до цього знаменника і наші естетичні переконання, коли ще варто говорити про естетику ³.

Автор не менш, ніж будь-хто, визнає необхідність спеціальних досліджень; але йому здається, що час від часу треба також оглядати зміст науки з загальної точки зору; здається, що коли важливо збирати і досліджувати факти, то не менш важливо і старатися проникнути в смисл їх. Ми всі визнаємо

високе значення історії мистецтва, особливо історії поезії; отже, не можуть не мати високого значення і питання про те, що таке мистецтво, що таке поезія.

* * *

[В гегелівській філософії поняття прекрасного розвивається так:

Життя всесвіту є процес здійснення абсолютної ідеї. Цілковитим здійсненням абсолютної ідеї буде тільки всесвіт у всьому своєму просторі і на протязі всього свого існування; а в одному певному предметі, обмеженому границями простору і часу, абсолютна ідея ніколи не здійснюється цілком. Здійснюючись, абсолютна ідея розкладається на ланцюг певних ідей; і кожна певна ідея в свою чергу цілком здійснюється тільки у всій безлічі охоплюваних нею предметів або істот, але ніколи не може цілком здійснитися в одній окремій істоті.

Але] всі сфери духовної діяльності підпорядковані законові піднесення від безпосередності до посередності. Внаслідок цього закону [абсолютна] ідея, цілком збагненна тільки мисленням (пізнаванням під формою посередності), спершу з'являється духу під формою безпосередності або під формою погляду. Тому людському духові здається, що окрема істота, обмежена границями простору і часу, цілком відповідає своєму поняттю, здається, що в ній цілком здійснилась ідея, а в цій певній ідеї цілком здійснилась ідея взагалі. Такий погляд предмета є привид (*ist ein Schein*) у тому відношенні, що ідея ніколи не проявляється в окремому предметі цілком; але під цим привидам криється істина, тому що в певній ідеї справді здійснюється до деякої міри загальна

ідея, а певна ідея здійснюється до деякої міри в окремому предметі. Цей приховуючий під собою істину привид прояву ідеї цілком в окремій істоті є прекрасне (*das Schöne*).

Так розвивається поняття прекрасного в пануючій естетичній системі. З цього основного погляду випливають дальші визначення: прекрасне є ідея в формі обмеженого прояву; прекрасне є окремий чуттєвий предмет, який уявляється чистим вираженням ідеї, отже в ідеї не лишається нічого, що не проявлялося б чуттєво в цьому окремому предметі, а в окремому чуттєвому предметі нема нічого, що не було б чистим вираженням ідеї. Окремий предмет в цьому відношенні називається образом (*das Bild*). Отже, прекрасне є цілковита відповідність, цілковита тотожність ідеї з образом.

Я не говоритиму про те, що основні поняття, [з яких виводиться у Гегеля визначення прекрасного], тепер уже визнані такими, що не витримують критики⁴; не говоритиму й про те, що прекрасне [у Гегеля] є тільки «привидом», який походить від непроникливості погляду, не просвітленого філософським мисленням, перед яким зникає позірنا повнота прояву ідеї в окремому предметі, отже [за системою Гегеля] чим вище розвинуте мислення, тим більше зникає перед ним прекрасне, і, нарешті, для цілком розвинутого мислення є тільки істинне, а прекрасного нема; не буду спростовувати цього фактом, що насправді розвиток мислення в людині анітрохи не руйнує в ній естетичного почуття: все це уже було висловлене багато разів. Як наслідок [основної ідеї гегелівської системи] і частина метафізичної системи, викладене вище поняття про прекрасне падає разом з нею. Але може бути хибна

система, а часткова думка, що ввійшла в неї, будучи взята самостійно [мати справедливість], утверджуючись на своїх особливих підставах⁵. Тому лишається ще показати, що [гегелівське визначення прекрасного] не витримує критики, будучи взате і поза зв'язком з [занепадою нині системою його метафізики].

«Прекрасна та істота, в якій цілком виражається ідея цієї істоти» — в перекладі на просту мову значитиме: «прекрасне те, що чудове в своєму роді; те, краще від чого не можна собі уявити в цьому роді». Цілком справедливо, що предмет повинен бути чудовий у своєму роді для того, щоб називатися прекрасним. Так, наприклад, ліс може бути прекрасний, але тільки «хороший» ліс, високий, прямий, густий, одним словом, чудовий ліс; корчуватий ліс, жалюгідний, низенький, рідкий ліс, не може бути прекрасний. Троянда прекрасна; але тільки «хороша», свіжа, необщипана троянда. Одним словом, все прекрасне чудове в своєму роді. Але не все чудове в своєму роді прекрасне; кріт може бути чудовим екземпляром породи кротів, але ніколи не здасться він «прекрасним»; цілком те саме треба сказати про більшу частину амфібій, багатьох порід риб, навіть багатьох птахів: чим краща для природодослідника тварина такої породи, тобто чим повніше виражається в ній її ідея, тим вона некрасивіша з естетичної точки зору. Чим краще в своєму роді болото, тим гірше воно в естетичному відношенні. Не все чудове в своєму роді прекрасне; тому що не всі роди предметів прекрасні. Визначення [Гегеля] прекрасного, як цілковитої відповідності окремого предмета до його ідеї, надто широке. Воно передає тільки, що в тих розрядах предметів і явищ, які можуть досягти краси, прекрасними здаються найкращі предмети і явища;

але не пояснює, чому самі розряди предметів і явищ поділяються на такі, в яких є краса, і інші в яких ми не помічаємо нічого прекрасного.

Але разом з тим воно і надто тісне. «Прекрасним здається те, що здається цілковитим здійсненням родової ідеї»⁶, значить також: «треба, щоб в прекрасній істоті було все, що тільки може бути хорошого в істотах цього роду; треба, щоб не можна було знайти нічого хорошого в інших істотах того ж самого роду, чого не було б в прекрасному предметі». Цього ми справді і вимагаємо від прекрасних явищ і предметів у тих царствах природи, де нема різноманітності типів одного і того самого роду предметів. Так, наприклад, у дуба може бути тільки один характер краси: він повинен бути високий і густий; ці якості завжди є в прекрасному дубі, і нічого іншого хорошого не знайдеться в інших дубах. Але уже в тварин є різноманітність типів однієї породи, як тільки стають вони свійськими. Ще більше такої різноманітності типів краси в людині, і ми навіть ніяк не можемо уявити собі, щоб усі відтінки людської краси поєднувались в одній людині.

Вислів: «прекрасним називається цілковитий прояв ідеї в окремому предметі» — зовсім не визначення прекрасного. Але в ньому є справедлива сторона — те, що «прекрасне» є окремий живий предмет, а не абстрактна думка; є й інший справедливий натяк на властивість істинно художніх утворів мистецтва: вони завжди мають змістом своїм що-небудь цікаве взагалі для людини, а не для одного художника (натяк цей полягає в тому, що ідея — «щось загальне, діюче завжди і всюди»); від чого відбувається це, побачимо на своєму місці.

Зовсім інший смисл має другий вислів, який ви-

ставляють за тотожний з першим: «прекрасне є єдність ідеї і образу, цілковите злиття ідеї з образом»⁷; цей вислів говорить дійсно про істотну ознаку — тільки не ідеї прекрасного взагалі, а того, що зветься художнім утвором мистецтва; прекрасним буде увір мистецтва дійсно тільки тоді, коли художник передав у утворі своєму все те, що хотів передати. Звичайно, портрет хороший тільки [в тому разі, якщо] живописець зумів намалювати цілком ту людину, яку хотів намалювати. Але «прекрасно намалювати обличчя» і «намалювати прекрасне обличчя» — дві зовсім різні речі. Про цю якість художнього утвору доведеться говорити при визначенні сутності мистецтва. Тут же вважаю не зайвим зауважити, що у визначенні краси як єдності ідеї і образу, — в цьому визначенні, що має на увазі не прекрасне живої природи, а прекрасні твори мистецтва, уже криється зародок або результат того напряду, за яким естетика звичайно віддає перевагу прекрасному в мистецтві перед прекрасним в живій дійсності.

Що ж таке по суті прекрасне, якщо не можна визначати його як «єдність ідеї і образу» або як «цілковитий прояв ідеї в окремому предметі»?

Нове будується не так легко, як руйнується старе, і захищати не так легко, як нападати; тому дуже може бути, що думка про сутність прекрасного, яка здається мені справедливою, не для всіх здається задовільною; але якщо естетичні поняття, що виводяться з пануючих нині поглядів на відношення людської думки до живої дійсності, ще лишились у моєму викладі неповними, однобічними або хисткими, то це, я сподіваюсь, не доліки не самих понять, а тільки мого викладу.

Відчуття, що його викликає в людині прекрасне,— світла радість, схожа на те, якою сповнює нас присутність милої для нас істоти *. Ми безкорисливо любимо прекрасне, ми милуємося, радуємося ним, як радуємося милою нам людиною. З цього випливає, що в прекрасному є щось миле, дороге нашому серцю. Але це «щось» повинно бути чимсь надзвичайно всеосяжним, чимсь здатним приймати найрізноманітніші форми, чимсь надзвичайно загальним; тому що прекрасними здаються нам предмети надзвичайно різноманітні, істоти, зовсім не схожі одна на одну.

Найбільш загальне з того, що миле людині, і наймиліше їй на світі — життя; якнайближче таке життя, яке хотілось би їй вести, яке любить вона; потім і всяке життя, тому що все-таки краще жити, ніж не жити; все живе уже з самої природи своєї жахається загибелі, небуття і любить життя. І здається, що визначення:

«прекрасне є життя»;

«прекрасна та істота, в якій бачимо ми життя таким, яким повинно бути воно за нашими поняттями; прекрасний той предмет, який виявляє в собі життя або нагадує нам про життя»,—

здається, що це визначення задовільно пояснює

* Я кажу про те, що прекрасне по своїй суті, а не тому тільки, що прекрасно зображене мистецтвом; про прекрасні предмети і явища, а не про прекрасне їх зображення в утворах мистецтва: художній утвір, пробуджуючи естетичну вітиху своїми художніми достоїнствами, може викликати смуток, навіть огиду сутністю зображуваного. (Такі є, наприклад, численні вірші Лермонтова і всі майже твори Гоголя).

всі випадки, які збуджують у нас почуття прекрасного. Простежимо головні прояви прекрасного в різних галузях дійсності, щоб перевірити це.

«Хороше життя», «життя, як воно повинно бути», у простого народу полягає в тому, щоб ситно їсти, жити в хорошій хаті, спати вдосталь; але разом з цим у селянина в понятті «життя» завжди міститься поняття про роботу; жити без роботи не можна; та й скучно було б. Наслідком життя в достатках при великій роботі, яка, проте, не доходить до виснаження сил, у молодого селянина або сільської дівчини буде надзвичайно свіжий колір обличчя і рум'янець на всю щоку — перша умова краси за простонародними поняттями. Працюючи багато, тому будучи міцна будовою тіла, сільська дівчина при ситній їжі буде досить кремезна, — це також необхідна умова красуні сільської; світська «напівефірна» красуня здається селянинові дуже «непоказною», навіть справляє на нього неприємне враження, бо він звик вважати «худобу» наслідком хворобливості або «гіркої долі». Але праця не дасть розжиріти: якщо сільська дівчина товста, це рід хворобливості, знак «пухкої» будови тіла, і народ вважає велику повноту вадою; у сільської красуні не може бути маленьких ручок і ніжок, тому що вона багато працює, — про ці приналежності краси і не згадується в наших піснях. Одним словом; в описах красуні в народних піснях не знайдеться жодної ознаки краси, яка не була б вираженням квітучого здоров'я і рівноваги сил в організмі, повсякчасного наслідку життя в достатках при постійній і невеликій, але не надмірній роботі. Зовсім інша річ світська красуня: уже кілька поколінь предки її жили, не працюючи руками; при бездіяльному житті крові ллється в

кінцівки мало; з кожним новим поколінням мускули рук і ніг слабшають, кістки стають тоншими; неминучим наслідком усього цього повинні бути маленькі ручки і ніжки — вони ознака такого життя, яке одно тільки й здається життям для вищих класів суспільства, — життя без фізичної праці; якщо у світської жінки великі руки і ноги, це ознака або того, що вона має погану будову тіла, або того, що вона не з старовинного хорошого роду. Через це ж саме у світської красуні повинні бути маленькі вушка. Мігрень, як відомо, цікава хвороба — і не без причини; від бездіяльності кров лишається вся в середніх органах, припливає до мозку; нервова система і без того вже дратлива від загального ослаблення в організмі; неминучий наслідок усього цього — тривалий головний біль і різного роду нервові розлади; що робити? і хвороба цікава, майже заздрісна, коли вона наслідок того способу життя, який нам подобається. Здоров'я, правда, ніколи не може втратити своєї ціни в очах людини, тому що і в достатках і в розкоші погано жити без здоров'я — внаслідок того рум'янець на щоках і квітуха здоров'ям свіжість залишаються бути привабливими і для світських людей; але хворобливість, слабкість, кволість, млоєність так само мають в очах їх достоїнства краси, як тільки здаються наслідком розкішно-бездіяльного способу життя. Блідість, млоєність, хворобливість мають ще інше значення для світських людей: якщо селянин шукає відпочинку, спокою, то люди освіченого громадянства, у яких матеріальної нужди і фізичної втоми не буває, але яким зате часто буває нудно від бездіяльності і відсутності матеріальних турбот, шукають «сильних відчуттів, хвилювань, пристрастей», якими надається барвис-

тість, різноманітність, привабливість світському життю, без того монотонного і безбарвного. А від сильних відчуттів, від палких пристрастей людина скоро зношується: як же не зачаруватися млосністю, блідістю красуні, коли [вони] є ознакою, що вона «багато жила»?

Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей⁸.

Але якщо захоплення блідою, хворобливою красою — ознака штучної зіпсованості смаку, то всяка дійсно освічена людина відчуває, що справжнє життя — життя розуму і серця. Воно залишає відбиток у виразі обличчя, найясніше в очах — тому вираз обличчя, про який так мало говориться в народних піснях, набирає величезного значення в поняттях про красу, що панують між освіченими людьми; і часто буває, що людина здається нам прекрасною тільки тому, що у неї прекрасні, виразні очі.

Я переглянув, скільки дозволяло місце, головні приналежності людської краси, і мені здається, що всі вони справляють на нас враження прекрасного тому, що в них ми бачимо прояв життя, як розуміємо його. Тепер треба оглянути протилежний бік предмета, розглянути, через що людина буває некрасива.

Причину некрасивості загальної фігури людини всякий вкаже в тому, що людина, яка має погану фігуру, — «має погану будову тіла». Ми дуже добре знаємо, що виродливість — наслідок хвороби або згубних випадків, від яких особливо легко калічить людина в перший час розвитку. Якщо життя

і його прояви — краса, [то] дуже природно, що хвороба та її наслідки — потворність. Але людина з поганою будовою тіла — також потвора, тільки в меншій мірі, і причини «поганої будови тіла» ті ж самі, які викликають потворність, тільки слабші від них. Якщо людина народиться горбатою — це наслідок нещасних обставин, при яких відбувався перший її розвиток; але сутулість — та сама горбатість, тільки в меншій мірі, і повинна походити від тих же самих причин. Взагалі людина з поганою будовою тіла — до деякої міри спотворена людина: її фігура говорить нам не про життя, не про щасливий розвиток, а про тяжкі сторони розвитку, про несприятливі обставини. Від загального обрису фігури переходимо до обличчя. Риси його бувають негарні або самі по собі, або за своїм виразом. В обличчі не подобається нам «злий», «неприємний» вираз тому, що злість — отрута, яка псує наше життя. Але далеко частіше обличчя «некрасиве» не за виразом, а самими рисами: риси обличчя некрасиві бувають в тому разі, коли лицьові кістки погано організовані, коли хрящі і мускули у своєму розвитку більш або менш мають відбиток потворності, тобто коли перший розвиток людини відбувався у несприятливих обставинах.

Цілком зайвим є пускатися в докладне доведення думки, що красою в царстві тварин здається людині те, в чому виражається за людиноподібними поняттями життя свіже, повне здоров'я і сил. У ссавців, організація яких якнайближче порівнюється нашими очима із зовнішністю людини, прекрасним здається людині округлість форм, повнота і свіжість; здається прекрасним граціозність рухів, тому що граціозними бувають рухи якої-небудь істоти тоді, коли вона «має добру будову тіла», тобто нагадує людину

з доброю будовою тіла, а не потворну. Некрасивим здається все «незграбне», тобто до деякої міри потворне за нашими поняттями, що всюди шукають схожості з людиною. Форми крокодила, ящірки, черепахи нагадують ссавців, але в потворному, виродливому, безглуздому вигляді; тому ящірка, черепаха огидні. В жабі до неприємності форм долучається ще те, що ця тварина вкрита холодною слизною, якою буває вкритий труп; від цього жаба стає ще огиднішою.

Не треба докладно говорити і про те, що в рослинах нам подобається свіжість барв і розкішність, багатство форм, що виявляють багате силами, свіже життя. В'яуча рослина нехороша; рослина, в якій мало життєвих соків, нехороша.

Крім того, шум і рух тварин нагадує нам шум і рух людського життя; до деякої міри нагадують про нього шелест рослин, гойдання їх гілок, тремтливості листячко їх,— ось друге джерело краси для нас в рослинному і тваринному царстві; пейзаж прекрасний тоді, коли оживлений.

Проводити докладно по різних царствах природи думку, що прекрасне є життя, і якнайближче, життя, яке нагадує про людину і про людське життя, я вважаю зайвим тому, що [і Гегель, і Фішер раз у раз говорять про те], що красу в природі становить те, що нагадує людину або, висловлюючись [гегелівським терміном], провіщає людину, твердять, що прекрасне в природі має значення прекрасного тільки як натяк на людину [велика думка, глибока! О, якою хорошою була б гегелівська естетика, коли б ця думка, прекрасно розвинута в ній, була поставлена основною думкою замість фантастичного відшукування повноти проявлюваної ідеї!]. Тому, показавши,

що прекрасне в людині — життя, не треба і доводити, що прекрасне у всіх інших галузях дійсності, яке стає в очах людини прекрасним тільки тому, що служить натяком на прекрасне в людині і її житті. також є життя.

Але не можна не додати, що взагалі на природу дивиться людина очима власника, і на землі прекрасним здається їй також те, з чим зв'язане щастя, задоволення людського життя. Сонце і денне світло чарівно прекрасні між іншим тому, що в них джерело всього життя в природі, і тому, що денне світло благотворно діє прямо на життєві функції людини, підносячи в ній органічну діяльність, а через це благотворно діє також на стан нашого духу.

[Можна навіть взагалі сказати, що, читаючи в естетиці Гегеля ті місця, де говориться про те, що є прекрасне в дійсності, приходиш до думки, що несвідомо вважав він прекрасним у природі те, що говорить нам про життя, тимчасом як свідомо поставляв красу в повноті прояву ідеї. У Фішера у відділі «Про прекрасне в природі» постійно говориться, що прекрасне тільки те, що живе або здається живим. І в самому розвитку ідеї прекрасного слово «життя» дуже часто трапляється у Гегеля, так], що, нарешті, можна запитати, чи є істотна різниця між нашим визначенням «прекрасне є життя» і [між визначенням його:] «прекрасне є цілковита єдність ідеї і образу»? Таке гитання народжується тим природніше, що під «ідеєю» [у Гегеля] розуміється «загальне поняття, як воно визначається всіма подробицями свого дійсного існування», і тому між поняттям ідеї і поняттям життя (або, точніше, поняттям життєвої сили) є прямий зв'язок. Чи є пропоноване нами визначення тільки переказ звичайною мовою того, що

висловлюється в пануючому визначенні термінологією спекулятивної філософії?

Ми побачимо, що є істотна різниця між тим і іншим способом розуміти прекрасне. Визначаючи прекрасне як цілковитий прояв ідеї в окремій істоті, ми неминуче прийдемо до висновку: «прекрасне в дійсності тільки привид, що вкладається в неї нашою фантазією»; з цього випливатиме, що «власне кажучи, прекрасне створюється нашою фантазією, а в дійсності (або [за Гегелем]: в природі) істинно прекрасного нема»; з того, що в природі нема істинно прекрасного, випливатиме, що «мистецтво має своїм джерелом прагнення людини заповнити відсутність прекрасного в об'єктивній дійсності» і що «прекрасне, створюване мистецтвом, вище від прекрасного в об'єктивній дійсності»⁹,— всі ці думки становлять суть [гегелівської естетики і є в ній] не випадково, а за строгим логічним розвитком основного поняття про прекрасне.

Навпаки, з визначення «прекрасне є життя» випливатиме, що істинна, найвища краса є саме краса, яку зустрічає людина в світі дійсності, а не краса, створювана мистецтвом; походження мистецтва повинно бути при такому погляді на красу в дійсності пояснюване з зовсім іншого джерела; після того і істотне значення мистецтва постане зовсім в іншому світі.

Отже, треба сказати, що нове поняття про сутність прекрасного, будучи висновком з таких загальних поглядів на відношення дійсного світу до уявного, які зовсім відмінні від тих, що панували раніше в науці, приводячи до естетичної системи, яка також істотно різниться від систем, що панували останнім

часом, і само істотно відмінне від колишніх понять про сутність прекрасного. Але разом з тим воно уявляється як їх необхідний дальший розвиток. Істотну відмінність між пануючою і пропонованою естетичними системами будемо бачити завжди; щоб вказати на точку тісної спорідненості між ними, скажемо, що новий погляд пояснює найважливіші естетичні факти, які виставлялись на вид в попередній системі. Так, наприклад, з визначення «прекрасне є життя» стає зрозуміло, чому в галузі прекрасного нема абстрактних думок, а є тільки індивідуальні істоти — життя ми бачимо тільки в дійсних, живих істотах, а абстрактні, загальні думки не входять у сферу життя.

Щодо істотної відмінності колишнього і пропонованого нами поняття про прекрасне, вона виявляється, як ми сказали, на кожному кроці; перший доказ цього дається нам в поняттях про відношення до прекрасного піднесеного і комічного, які в пануючій естетичній системі визнаються підпорядкованими видозмінами прекрасного, що випливають від різного відношення між двома його факторами, ідеєю і образом. [За гегелівською системою] чиста єдність ідеї і образу є те, що зветься власне прекрасним; але не завжди буває рівновага між образом і ідеєю: іноді ідея переважає над образом і, з'являючись нам у своїй всезагальності, безконечності, переносить нас в сферу абсолютної ідеї, в сферу безконечного — це називається піднесенням (*das Erhabene*); іноді образ придушує, спотворює ідею — це зветься комічним (*das Komische*)¹⁰.

Піддавши критиці корінне поняття, ми повинні піддати їй і випливаючі з нього погляди, повинні

дослідити сутність піднесеного і комічного і їх відношення до прекрасного.

Пануюча естетична система дає нам два визначення високого, як давала два визначення прекрасного. Піднесене є переважання ідеї над формою. і «піднесене є прояв абсолютного». По суті ці два визначення зовсім відмінні, як істотно відмінними визнані були нами і два визначення прекрасного, що їх дає пануюча система; справді, переважання ідеї над формою справляє не власне поняття піднесеного, а поняття «туманного, невиразного» і поняття «потворного» (*das Hässliche*), [як це прекрасно розвивається у одного з новітніх естетиків, Фішера, в трактаті про піднесене і у вступі до трактату про комічне]; тимчасом як формула «піднесене є те, що збуджує в нас (або [висловлюючись термінами гегелівської школи],— що проявляє в собі) ідею безко-нечного» лишається визначенням власне піднесеного. Тому кожне з них треба розглянути окремо.

Дуже легко показати незастосовність до піднесеного визначення «піднесене є переважання ідеї над образом», після того як сам Фішер, який приймає його, зробив це, пояснивши, що від переважання ідеї над образом (висловлюючи ту саму думку звичайною мовою: від подолання сили, що проявляється в предметі, над всіма силами, що її обмежують, або, у природі органічній, над законами організму, що її проявляє) відбувається потворне або невиразне¹¹. Обидва ці поняття зовсім відмінні від поняття піднесеного. Правда, потворне буває піднесеним, коли воно жахливе; правда, туманна невиразність посилює враження піднесеного, що його справляє жахливе або величезне; але потворне, якщо воно не страшне, буває просто огидне або некрасиве; туманне, невиразне не

справляє ніякого естетичного впливу, якщо не величезне або не жахливе. Потворністю або туманною невиразністю характеризуються не всі роди піднесеного; потворне або невиразне не завжди має характер піднесеного. Очевидно, що ці поняття відмінні від поняття піднесеного. «Переважання ідеї над формою», говорячи строго, відноситься до того роду подій в світі моральному і явищ у світі матеріальному, коли предмет руйнується від надлишку власних сил; безперечно, що ці явища часто мають характер надзвичайно піднесений; але тільки тоді, коли сила, що руйнує посуд, в якому вона міститься, вже має характер піднесеності, або предмет, який вона руйнує, вже здається нам піднесеним, незалежно від своєї загибелі власною силою. Інакше про піднесене не буде й мови. Коли Ніагарський водоспад, зруйнувавши скелю, яка його утворює, знищиться напором власних сил; коли Александр Македонський гине від надлишку власної енергії, коли Рим падає під власним тягарем,—це явища піднесені; але тому, що Ніагарський водоспад, Римська імперія, особистість Александра Македонського самі по собі вже належать до сфери піднесеного; яке є життя, така і смерть, яка є діяльність, таке і падіння. Таємниця піднесеності тут не в «переважанні ідеї над явищем», а в характері самого явища; тільки від величі явища, що руйнується, запозичає свою піднесеність і його руйнування. Само собі зникнення від переважання внутрішньої сили над її тимчасовим проявом не є ще критерій піднесеного. Найясніше «переважання ідеї над формою» виступає в тому явищі, коли зародок листка, розростаючись, розриває оболонку бруньки, що його породила; але це явище зовсім не відноситься до розряду піднесеного. «Переважанням ідеї над

формою», загибеллю самого предмета від надлишку сил, що розвиваються в ньому, відрізняється так звана негативна форма піднесеного від позитивної. Справедливо, що піднесене негативне вище, ніж піднесене позитивне; тому треба погодитися, що «переважанням ідеї над формою» посилюється ефект піднесеного, як може він посилюватися багатьма іншими обставинами, напр., поодинокістю піднесеного явища (піраміда серед відкритого степу величніша, ніж була б серед інших велетенських будов; серед високих пагорків її велич зникла б); але підсилююча ефект обставина не є ще джерело самого ефекту, притому переважання ідеї над образом, сили над явищем. дуже часто не буває в позитивному піднесеному. Прикладів цього можна безліч знайти в кожному курсі естетики.

Переходимо до другого визначення піднесеного: «піднесене є прояв ідеї безконечного» [висловлюючись гегелівською мовою] або, висловлюючи цю філософську формулу звичайною мовою: «піднесене є те, що збуджує в нас ідею безконечного». Найбільш побіжний погляд на трактат про піднесене в новітніх естетиках переконує нас, що це визначення піднесеного лежить в сутності [гегелівських] понять про нього. Мало того, думка, що піднесеними явищами збуджується в людині передчуття безконечного, паєнує і в поняттях людей, чужих строгій науці; рідко можна знайти твір, в якому не висловлювалася б вона, як тільки є привід, хоч найвіддаленіший; майже в кожному описі величного пейзажу, в кожному оповіданні про яку-небудь жахливу подію знайдеться подібний відступ або застосування. Тому на думку про збудження величним ідеї абсолютного треба звернути більш уваги, ніж на попереднє поняття про

переважання в ньому ідеї над образом, критику якого було досить обмежити кількома словами.

На жаль, тут не місце піддавати аналізу ідею «абсолюту», або безконечного, і показувати справжнє значення абсолютного в сфері метафізичних понять; тоді тільки, коли ми зрозуміємо це значення, постає перед нами вся необґрунтованість розуміння під піднесеним безконечного. Але і не вдаючись до метафізичних суперечок, ми можемо побачити з фактів, що ідея безконечного, хоч би як розуміти її, не завжди, або, краще сказати,— майже ніколи не зв'язана з ідеєю піднесеного. Строго і безсторонньо спостерігаючи те, що відбувається в нас, коли ми споглядаємо піднесене, ми переконуємося, що 1) піднесеним уявляється нам самий предмет, а не які-небудь спричинювані цим предметом думки¹², так, наприклад, величний є сам по собі Казбек, величне само по собі море, велична сама по собі особистість Цезаря або Катона. Звичайно, при спогляданні піднесеного предмета можуть пробуджуватися в нас різного роду думки, які посилюють враження, яке він на нас справляє; але збуджуються вони чи ні,— справа випадку, незалежно від якого предмет лишається піднесеним: думки і спогади, що посилюють відчуття, народжуються при всякому відчутті, але вони вже є наслідок, а не причина первісного відчуття, і якщо, задумавшись над подвигом Муція Сцеволи, я приходжу до думки: «так, безмежна сила патріотизму», то думка ця тільки наслідок враження, справленого на мене незалежно від неї самим вчинком Муція Сцеволи, а не причина цього враження; цілком так само думка: «нема нічого на землі прекраснішого ніж людина», яка може пробудитися в мені, коли я задумаюсь, дивлячись на зображення прекрасного

обличчя, не причина того, що я захоплююсь ним, як прекрасним, а наслідок того, що воно вже раніш від неї, незалежно від неї здається мені прекрасним. І тому, коли б навіть погодитися, що споглядання піднесеного завжди веде до ідеї безконечного, то піднесене, яке породжує таку думку, а не породжуване нею, повинно мати причину свого впливу на нас не в ній, а в чомусь іншому. Але, розглядаючи своє уявлення про піднесений предмет, ми відкриваємо, 2) що дуже часто предмет здається нам піднесеним, не перестаючи в той же час здаватися далеко не безмежним і лишаючись в абсолютній протилежності з ідеєю безмежності. Так, Монблан або Казбек — піднесений, величний предмет; але ніхто з нас не думає, всупереч власним очам, бачити в ньому безмежне або незмірно велике. Море здається безмежним, коли не видно берегів; але всі естетики твердять (і цілком справедливо), що море здається значно величнішим, коли видно берег, ніж тоді коли берегів не видно. Ось факт, який показує, що ідея піднесеного не тільки не породжується ідеєю безмежного, а навіть може (і часто буває) в суперечності з нею, що умова безмежності може бути невідповідна для враження, яке справляє піднесене. Йдемо далі, переглядаючи ряд величних явищ в міру зростання ефекту, який вони справляють на почуття піднесеного. Гроза — одна з найвеличніших явищ в природі; але треба мати дуже піднесену уяву, щоб бачити будь-який зв'язок між грозою і безконечністю. Під час грози ми захоплюємось, думаючи при цьому тільки про саму грозу. «Але під час грози людина відчуває власну нікчемність перед силами природи, сили природи здаються їй незмірно перевищуючими її сили». Що сили грози здаються нам надзвичайно перевищуючими наші

власні сили, це правда; але якщо явище постає нездоланим для людини, з цього ще не випливає, щоб воно здавалось нам незмірно, безконечно могутнім. Навпаки, людина, дивлячись на грозу, дуже добре пам'ятає, що вона безсила над землею, що перший незначний пагорок незаперечно відіб'є весь напір урагану, всі удари блискавки. Правда, удар блискавки може вбити людину; але що ж з цього? не ця думка причиною, що гроза здається мені величною. Коли я дивлюсь на те, як крутяться крила вітряка, я також дуже добре знаю, що, зачепивши мене, крило вітряка переломить мене, як тріску, я «усвідомляю нікчемність своїх сил перед силою» крила вітряка; а тим часом навряд чи в кому-небудь погляд на вітряк, що працює, збуджував відчуття піднесеного. «Але тут не пробуджується в мені побоювання за себе; я знаю, що крило вітряка не зачепить мене; в мені нема почуття жаху, яке пробуджується грозою». — Справедливо: але цим говорить-ся вже зовсім не те, що говорилося раніше; цим говорить-ся: «піднесене є жахливе, грізне». Подивимось на це визначення «піднесеного сил природи», яке справді знаходимо в естетиках. Жахливе дуже часто буває піднесеним, це правда; але не завжди воно буває піднесеним: гримуча змія страшніша, ніж лев; але вона огидно-жахлива, а не піднесено жахлива. Почуття жаху може посилювати відчуття піднесеного, але жах і піднесеність — два зовсім різні поняття. А проте, йдемо далі по ряду величних явищ. В природі ми не бачили нічого, що прямо говорить про безмежність; проти висновку, який виводиться звідси, можна зауважити, що «істинно піднесене не в природі, а в самій людині»: погодимось, хоч і в природі багато істинно піднесеного. Але чому ж «висока»

здається нам «безмежна» любов або порив «всезнищующого» гніву? Невже тому, що сила цих прагнень «нездоланна», «пробуджує ідею безконечного своєю нездоланністю»? Якщо так, то далеко нездоланніша потреба спати: найпалкіший любовник навряд чи зможе пробути без сну чотири доби; далеко нездоланніша від потреби «любити» потреба їсти й пити; це дійсно безмежна потреба, тому що нема людини, яка не визнає сили її, тимчасом як про любов дуже багато хто не має і поняття: з-за цієї потреби робиться далеко більше і далеко важчих подвигів, ніж від «всесильної» могутності любові. Чому ж думка про їжу і пиття не піднесена, а ідея любові піднесена? Непереборність не є ще піднесеність; безмежність і безконечність зовсім не зв'язані з ідеєю величного.

Навряд чи можна після цього поділяти думку, що «піднесене є переважання ідеї над формою», або що «сутність піднесеного полягає в пробудженні ідеї безконечного». В чому ж полягає вона? Дуже просте визначення піднесеного буде, здається, цілком обіймати і достатньо пояснювати всі явища, що відносяться до його сфери.

«Піднесене є те, що далеко більше від усього, з чим ми його порівнюємо». — «Піднесений предмет — предмет, який багато в чому перевершує своїм розміром предмети, з якими ми його порівнюємо; піднесене є явище, яке далеко сильніше від інших явищ, з якими ми його порівнюємо».

Монблан і Казбек — величні гори, тому що далеко більші від звичайних гір і пагорків, які ми звикли бачити; «величний» ліс в п'ять¹³ разів вищий від наших яблунь, акацій і в тисячу разів більший, ніж наші сади і гаї. Волга набагато ширша від Тверці

або Клязьми; гладенька площа моря далеко ширша, ніж площа ставів і маленьких озер, які раз у раз трапляються мандрівникові; хвилі моря набагато вищі від хвиль цих озер, тому буря на морі є піднесене явище, хоча б нікому не загрожувала небезпекою; шалений вітер під час грози в сто разів сильніший від звичайного вітру, шум і рев його далеко сильніший, ніж шум і свист, що його робить звичайний великий вітер; під час грози далеко темніше, ніж у звичайний час, темнота доходить до чорноти; блискавка сліпучіша від усякого світла — все це робить грозу піднесеним явищем. Любов далеко сильніша, ніж наші щоденні дріб'язкові розрахунки і спонуки; гнів, ревності, всяка взагалі пристрасть також далеко сильніша від них — тому пристрасть піднесене явище. Юлій Цезар, Отелло, Дездемона, Офелія — піднесені особистості; тому що Юлій Цезар, як полководець і державна людина, далеко вищий від усіх полководців і державних людей свого часу; Отелло любить і ревнує далеко більше, ніж звичайні люди; Дездемона і Офелія кохають і страждають з такою повною відданістю, здатність до якої знайдеться далеко не у всякої жінки. «Далеко більше, далеко сильніше» — ось характерна риса піднесеного.

Треба додати, що замість терміна «піднесене» (das Erhabene) було б значно простіше, характеристичніше і краще говорити «велике» (das Grosse). Юлій Цезар, Марій не «піднесені», а «великі» характери. Моральна піднесеність тільки один частковий вид величчї взагалі.

Переглянувши кращі курси естетики, легко переконатися, що в нашому короткому огляді підведені під поняття, яке ми приймаємо, піднесеного або ве-

ликого всі його головні видозміни. Лишається показати, як погляд, на суть піднесеного, який ми приймаємо, відноситься до подібних думок, висловлених в [курсах естетики, що користуються нині особливою популярністю]¹⁴.

Про те, що «піднесеність» — наслідок переважання над навколишнім, говорить у Канта, [у Гегеля, у Фішера]: «Ми порівнюємо,— говорять вони,— піднесене в просторі з предметами, що його оточують; для цього на піднесеному предметі повинні бути легкі підрозділи, які дають можливість, порівнюючи, рахувати, в скільки разів він більший від навколишніх предметів, в скільки разів, напр., гора більша від дерева, що росте на ній. Рахунок такий довгий, що, не дійшовши до кінця, ми вже губимося в ньому; закінчивши його, повинні знову починати, тому що не могли полічити, і лічимо знову безуспішно. Таким чином, нам здається, нарешті, що гора незмірно велика, безконечно велика»,— «Порівняння з навколишніми предметами необхідне для того, щоб предмет здавався піднесеним»,— думка дуже близька до взятого нами погляду на основну ознаку піднесеного. Але звичайно вона застосовується тільки до піднесеного в просторі, тимчасом як її треба однаково проводити по всіх [класах]¹⁵ піднесеного. Звичайно говорять: «піднесене полягає в подоланні ідеї над формою, і це подолання на нижчих ступенях піднесеного пізнається порівнянням предмета за величиною з навколишніми предметами»; нам здається, що треба казати: «перевага великого (або піднесеного) над дрібним і звичайним полягає в далеко більшій величині (піднесене в просторі або в часі) або в далеко більшій силі (піднесене сил природи і піднесене в людині)». З другорядної і часткової ознаки підне-

сеності порівняння і перевага щодо великості повинні бути зведені в головну і загальну думку при визначенні піднесеного.

Таким чином, прийняте нами поняття піднесеного цілком так само відноситься до звичайного визначення його, як наше поняття про сутність прекрасного до колишнього погляду,— в обох випадках підноситься на ступінь загального і істотного начала те, що раніше вважалось частковою і другорядною ознакою, було закрите від уваги іншими поняттями, які ми відкидаємо як побічні.

Внаслідок зміни точки зору і піднесене, подібно до прекрасного, представляється нам як явище більш самостійне і, однак, більш близьке людині, ніж уявлялось. Разом з тим наш погляд на сутність піднесеного визнає його фактичну реальність, тимчасом як звичайно вважають, ніби піднесене в дійсності тільки здається піднесеним від втручання нашої фантазії, що розширює до безмежності обсяг або силу піднесеного предмета чи явища. І дійсно, якщо піднесене істотно є безконечне, то піднесеного нема в світі, доступному нашим чуттям і нашому розумові.

Але якщо за визначеннями прекрасного і піднесеного, що ми їх приймаємо, прекрасному і піднесеному надається незалежність від фантазії, то, з другого боку, цими визначеннями виставляється на перший план відношення до людини взагалі і до її понять тих предметів і явищ, які вважає людина прекрасними і піднесеними: прекрасне те, в чому ми бачимо життя так, як ми розуміємо і бажаємо його, як воно радує нас; велике те, що далеко вище від предметів, з якими порівнюємо його ми. Із звичайних [гегелівських] визначень, навпаки, за дивною суперечністю, виходить: прекрасне і велике вносяться

в дійсність людським поглядом на речі, створюються людиною, але не мають ніякого зв'язку з поняттями людини, з її поглядом на речі. Ясно також, що визначеннями прекрасного і піднесеного, які здаються нам справедливими, руйнується безпосередній зв'язок цих понять, підпорядковуваних одно одному визначеннями: «прекрасне є рівновага ідеї і образу», «піднесене є переважання ідеї над образом». Справді, приймаючи визначення «прекрасне є життя», «піднесене є те, що далеко більше від усього близького або подібного», ми повинні будемо сказати, що прекрасне і піднесене — зовсім різні поняття, не підпорядковані одно одному і підпорядковані тільки одному загальному поняттю, дуже далекому від так званих естетичних понять: «інтересне»¹⁶.

Тому, якщо естетика — наука про прекрасне за змістом, то вона не має права говорити про піднесене, як не має права говорити про добре, істинне і т. д. Якщо ж розуміти під естетикою науку про мистецтво, то, звичайно, вона повинна говорити про піднесене, бо піднесене входить в галузь мистецтва.

Але, говорячи про піднесене, досі ми не зачіпали трагічного, яке звичайно визнають найвищим, найглибшим родом піднесеного.

Пануючі нині в науці поняття про трагічне відіграють дуже важливу роль не тільки в естетиці, а й в багатьох інших науках (напр., в історії), навіть зливаються з щоденними поняттями про життя. Тому я вважаю незайвим досить докладно викласти їх, щоб дати підставу своїй критиці. У викладі буду я строго додержуватись Фішера, якого естетика нині вважається найкращою в Німеччині¹⁷.

«Суб'єкт з своєї природи істота діяльна. Діючи, він переносить у зовнішній світ свою волю і тим

самим приходить у зіткнення із законом необхідності, що панує у зовнішньому світі. Але дія суб'єкта необхідно відзначена індивідуальною обмеженістю і тому порушує абсолютну єдність об'єктивного зв'язку світу. Ця образа є вина (die Schuld) і відзивається в суб'єкті тим, що, зв'язаний узами єдності, зовнішній світ весь як одно ціле схвилюється дією суб'єкта, і через це окремий вчинок суб'єкта тягне за собою неосяжний і непередбачуваний ряд наслідків, в яких суб'єкт уже не пізнає свого вчинку і своєї волі; проте він мусить визнавати необхідний зв'язок усіх цих наступних явищ з своїм вчинком і почувати себе відповідальним за них. Відповідальність за те, чого не хотів і що, однак, зробив він, має для суб'єкта наслідком страждання, тобто вираження протидії від порушеного ходу речей у зовнішньому світі, що порушила їх дію. Необхідність цієї протидії і страждання посилюється тим, що загрожуваній суб'єкт передбачає наслідки, передбачає зло собі, але піддається йому через ті самі засоби, якими хотів уникнути його. Страждання може посилитися до загибелі суб'єкта і його справи. Але справа суб'єкта гине тільки видимо, гине не зовсім: об'єктивний ряд наслідків переживає загибель суб'єкта і, малопомалу зливаючись з всезагальною єдністю, очищається від своєї індивідуальної обмеженості, здобутої від суб'єкта. Якщо суб'єкт, гинучи, засвоює собі цю свідомість правдивості свого страждання і того, що справа його не гине, а очищається і торжествує його загибеллю, то примирення повне, і сам суб'єкт просвітлено переживає себе в своїй справі, що очищається і торжествує. Весь цей рух називається долею, або «трагічним». Трагічне буває різних родів. Перша форма його та, коли суб'єкт є не фактично, а тільки

в можливості винним і коли через те сила, що губить його, є сліпою силою природи, яка на окремому суб'єкті, що відзначається більш зовнішнім блиском багатства і т. п., ніж внутрішніми достоїнствами, показує приклад, що індивідуальне має загинути тому, що воно індивідуальне. Загибель суб'єкта походить тут не від морального закону, а від випадку, який, однак, знаходить собі пояснення і виправдання в примиряючій думці, що смерть — загальна необхідність. В трагічному простій вини (*die einfache Schuld*) можливість вини переходить в дійсну вину. Але вина лежить не в необхідній об'єктивній суперечності, а в якій-небудь заплутаності, зв'язаній з дією суб'єкта. Вина ця порушує в чому-небудь моральну цілість світу. Через неї страждають інші суб'єкти, і тому що вина тут на одній стороні, то спочатку здається, що вони страждають невинно. Але в такому разі суб'єкти були б чистим об'єктом для другого суб'єкта, що суперечить значенню суб'єктивності. Тому вони повинні відкрити в собі слабу сторону якою-небудь помилкою, що перебуває в зв'язку з їх сильними сторонами, і гинути через цю слабу сторону: страждання головного суб'єкта, як зворотна сторона його вчинку, впливає силою ображеного морального порядку з самої вини. Знарядом покарання можуть бути або ображені суб'єкти, або сам злочинець, що усвідомлює свою вину. Нарешті, вища форма трагічного — трагічне морального зіткнення. Загальний моральний закон поділяється на часткові вимоги, які часто можуть бути в суперечності між собою, отже, задовольняючи одно, людина необхідно ображає друге. Боротьба ця, що впливає з внутрішньої необхідності, а не з випадковостей, може лишатися внутрішньою боротьбою в серці

однієї людини. Така є боротьба в серці Антігони у Софокла. Але оскільки мистецтво уособлює все в окремих образах, то звичайно боротьба двох вимог морального закону представляється в мистецтві боротьбою двох осіб. Одно з двох суперечливих прагнень справедливіше і тому сильніше від другого; воно спочатку перемагає все, що йому чинить опір, і тим самим стає уже несправедливим, придушуючи справедливе право протилежного прагнення. Тепер справедливість — на стороні, яка спочатку була переможена, і прагнення, по суті більш справедливе, гине під тягарем власної несправедливості від ударів протилежного прагнення, яке, будучи ображене в своєму праві, має за собою, на початку протидії, всю силу істини і справедливості, але, перемагаючи, впадає само точнісінько так же у несправедливість, що тягне за собою загибель або страждання. Прекрасно весь цей хід трагічного розвивається в «Юлії Цезарі» Шекспіра: Рим прагне до монархічної форми правління; представником цього прагнення є Юлій Цезар; воно справедливіше і тому сильніше від протилежного на пряму, що прагне зберегти здавна встановлений устрій Риму; Юлій Цезар перемагає Помпея. Але існуюче здавна так само має право існувати (воно руйнується Юлієм Цезарем, і ображена ним законність повстає проти нього в особі Брута). Цезар гине; але змовники самі мучаться свідомістю того, що Цезар, який загинув від них, вищий від них, і сила, якої він був представником, воскресає в особі тріумвірів. Брут і Кассій гинуть; але на могилі Брута Антоній і Октавій висловлюють своє співчуття йому. Так відбувається, нарешті, примирення протилежних прагнень, з яких кожне і справедливе і несправедливе в своїй (односторонності, яка поступово згладжує-

ться падінням їх обох]¹⁸; з боротьби і загибелі виникає єдність і нове життя»¹⁹.

З цього викладу видно, що поняття трагічного в німецькій естетиці поєднується з поняттям долі, отже, трагічна доля людини уявляється звичайно як «зіткнення людини з долею», як наслідок «втручання долі». Поняття долі звичайно спотворюється в нових європейських книгах, які стараються пояснити його нашими науковими поняттями, навіть зв'язати з ними; тому необхідно показати його у всій чистоті й наготі. Воно через це звільниться від безглузлого сплутування з поняттями науки, які по суті є суперечні йому, і виявить всю свою необгрунтованість, яка приховується при новітніх переробках його на наші нрави. Живе і непідроблене поняття про долю було у стародавніх греків (тобто у греків до появи у них філософії) і до цього часу живе у багатьох східних народів, воно панує в оповіданнях Геродота, в грецьких міфах, в індійських поемах, казках «Тисячі і однієї ночі» та ін. Щодо пізніших перетворень цього основного погляду під впливом понять про світ, доставлених наукою, ці видозміни ми вважаємо зайвим перелічувати і ще менше вважаємо за потрібне піддавати їх особливій критиці, тому що всі вони, подібно до поняття новітніх естетиків про трагічне, будучи наслідком прагнення погодити непримирненне — фантастичні уявлення напівдикой [людини] і наукові поняття, — хибують на таку ж саму необгрунтованість, як і поняття новітніх естетиків про трагічне: відмінність тільки та, що неприродність поєднання протилежних начал у попередніх спробах зближення була очевидніша, ніж в понятті про трагічне, яке складене з надзвичайною діалектичною глибокодумністю. Тому [не вважаємо за потрібне]

викладати всі ці спотворені поняття про долю, вважаючи достатнім показати, як незграбно виглядає первісна основа навіть з-під останнього і надзвичайно майстерного діалектичного одягу, в який прибралась вона в пануючому нині естетичному погляді на трагічне.

Ось як розуміють хід життя людського народи, що мають непідроблене поняття про долю: якщо я не буду вживати ніяких запобіжних заходів проти нещастя, я можу вціліти, і майже завжди вцілію; але якщо я вживу запобіжних заходів, я неодмінно загину, і загину саме від того, в чому шукав порятунку. Я збираюсь в дорогу і вживаю всіх запобіжних заходів проти нещастя, що можуть трапитися [в путі]; між іншим, знаючи, що не всюди можна знайти медичну допомогу, беру з собою кілька пляшечок з найпотрібнішими ліками і ховаю їх в тороки скіпажа. Що необхідно повинно було вийти з цього за поняттям стародавніх греків? Те, що екіпаж мій перекидається в дорозі, пляшечки вилітають з тороків; перекидаючись сам, я потрапляю скронею на одну з пляшечок, роздаваю її, осколок скла вривається в мою скроню, і я помираю. Якби я не вжив запобіжних заходів, не було б мені ніякої біди; але я хотів вжити заходів проти нещастя і загинув від того самого, в чому шукав безпеки. Подібний погляд на людське життя так мало підходить до наших понять, що має для нас інтерес тільки фантастичного; трагедія, заснована на ідеї східної або старовинної грецької долі, для нас матиме значення казки, спотвореної переробкою. А тим часом весь поданий нами виклад понять про трагічне в німецькій естетиці є тільки спроба привести поняття про долю у відповідність з поняттями сучасної науки. Це введення поняття

про долю в науку за допомогою естетичного погляду на сутність трагічного було зроблене з надзвичайною глибокодумністю, яка свідчить про велику силу умів, що працювали над примиренням чужих науці поглядів на життя з поняттями науки: але ця глибокодумна спроба служить рішучим доказом того, що подібні прагнення ніколи не можуть бути успішні; наука може тільки пояснити походження фантастичних думок напівдикої людини, але не примирити їх з істиною. Поняття про долю народилось і розвинулось таким способом.

Одна з дій освіченості на людину полягає в тому, що освіта, розширюючи коло її світогляду, дає їй можливість розуміти в істинному смислі явища, не схожі з найближчими до неї, які одні тільки здаються легко зрозумілими для неосвіченого розуму, який не може збагнути явищ, чужих безпосередній сфері її життєвих функцій. Наука дає людині поняття про те, що [діяльність неорганічної природи і життя рослин зовсім відмінні від людського життя, що і життя тварин не зовсім однакове з ним]²⁰. Дикун або напівдика людина не уявляє собі життя іншого, ніж те, яке знає він безпосередньо, як людське життя; йому здається, що дерево говорить; відчуває, втішається і страждає так само, як і людина; що тварини діють [в усьому] так само свідомо, як людина, [що вони навіть уміють говорити людською мовою і не говорять нею]²¹ тільки тому, що хитрі і сподіваються виграти мовчанням більше, ніж розмовами. Цілком так само він уявляє собі життя річки, скелі: скеля — це скам'янілий богатир, що зберіг почуття й думки; річка — це наяда, русалка, водяник. Землетруси Сіцилії відбуваються від того, що велетень, завалений цим островом, старається скинути тягар,

який лежить на його членах. У всій природі бачить дикун людиноподібне життя, всі явища природи виводить від свідомої дії людиноподібних істот. Як він олюднює вітер, холод, спеку (пригадаймо нашу казку про те, як сперечались мужик-вітер, мужик-мороз, мужик-сонце, хто з них сильніший), хвороби (оповідання про холеру, про дванадцять сестер-лихоманок, про цингу; останнє — між шпіцбергенськими працівниками промислів), так само олюднює він і силу випадку. Приписувати його дії волі людиноподібної істоти ще легше, ніж пояснювати подібним чином інші явища природи і життя, тому що саме дії випадку швидше, ніж явища інших сил, можуть збудити думку про каприз, сваволю, про всі ті якості, які становлять приналежність людської особистості. Подивимося ж, яким способом з погляду на випадок як на справу людиноподібної істоти розвиваються всі якості, приписувані долі дикими і напівдикими народами. Чим важливіша справа, задумана людиною, тим більше треба умов, щоб вона здійснилась саме так, як задумано; майже ніколи всі умови не зустрінуться так, як людина розраховувала, і тому майже ніколи важлива справа не робиться саме так, як передбачала людина. Ця випадковість, що розладнує наші плани, здається напівдикій людині, як ми сказали, справою людиноподібної істоти, долі; з цього основного характеру, що помічається у випадку, або долі, самі собою випливають всі якості, що надаються долі сучасними дикунами, дуже багатьма східними народами і стародавніми греками. Ясно, що найважливіші справи якраз і служать ігрищем долі (тому, як ми сказали, що чим важливіша справа, тим від більшого числа умов вона залежить, і отже, тим більше в ній поле для випадковостей); ідемо далі.

Випадок знищує наші розрахунки — значить, доля любить знищувати наші розрахунки, любить поглузувати з людини та її розрахунків; випадок не можна передбачити [і] не можна сказати, чому трапилось так, а не інакше,— отже, доля примхлива, норовлива; випадок часто згубний для людини — отже, доля любить шкодити людині, доля зла; і справді у греків доля — людиноненависниця; зла і сильна людина любить шкодити якраз найкращим, найрозумнішим, найщасливішим людям — їх переважно любить губити і доля; зловна, примхлива і дуже сильна людина любить показувати свою могутність, говорячи наперед тому, кого хоче знищити: «я хочу зробити з тобою от що; спробуй боротися зі мною»,— так і доля оголошує наперед свої рішення, щоб мати злу радість довести нам наше безсилля перед нею і поглузувати з наших слабих, безуспішних спроб боротися з нею, уникнути її. Дивними здаються нам тепер подібні думки. Але поглянемо, як вони відбилися в естетичній теорії трагічного:

Вона говорить: вільна дія людини обурює звичайний хід природи; природа і її закони повстають проти образника своїх прав; наслідком цього бувають страждання і загибель дійової особи, якщо дія була така могутня, що викликана нею протидія була серйозна: «тому все велике підлягає трагічній долі». Природа тут уявляється живою істотою, надзвичайно дратливою, надзвичайно педантичною щодо своєї недоторканності. Невже справді природа ображається? неville справді природа помщається? Ні; вона продовжує вічно діяти за своїми законами, вона не знає про людину та її справи; про її щастя і її загибель; її закони можуть мати і часто мають згубну для людини та її справ дію; але на них же спирається всяка

людська дія. Природа безстороння до людини; вона не ворог і не друг їй: вона — то зручне, то незручне поприще для її діяльності. В тому нема сумніву, що всяка важлива справа людини вимагає сильної боротьби з природою або з іншими людьми; але чому це так? Тому тільки, що хоч би яка була сама по собі важлива справа, ми звикли не вважати її важливою, якщо вона відбувається без сильної боротьби. Так, дихання найважливіше в житті людини; але ми не звертаємо і уваги на нього, тому що йому звичайно не протистоять ніякі перешкоди; для дикуна, що живиться плодами хлібного дерева, які даром йому дістаються, і для європейця, якому хліб дістається тільки через важку працю землеробства, їжа однаково важлива; але збирання плодів хлібного дерева — «не важлива» справа, тому що вона легка; «важливе» землеробство, через те що воно важке. Отже, не всі важливі за суттєвим значенням своїм справи вимагають боротьби; але ми звикли називати важливими тільки ті з важливих по суті справ, які важкі. Багато є кошт-товних речей, які не мають ніякої ціни, тому що дістаються даром, напр., вода і сонячне світло; і багато є дуже важливих справ, яким не надається ніякої важливості, тому тільки, що вони робляться легко. Але погодимось із звичайною фразеологією, нехай важливі будуть тільки ті справи, які вимагають важкої боротьби. Невже ця боротьба завжди трагічна? Зовсім ні; іноді трагічна, іноді не трагічна, як станеться. Мореходець бореться з морем, бурями, підводними скелями; важке його поприще; але хіба необхідно цьому поприщу бути трагічним? На один корабель, який буде розбитий бурєю об підводні скелі, припадає сотня кораблів, які неушкоджені досягають гавані. Нехай завжди потрібна боротьба; але не завжди

боротьба буває нещасна. А щаслива боротьба, хоч би яка була вона важка,— не страждання, а втіха, не трагічна, а тільки драматична. І хіба не правда, що коли вжито всіх потрібних запобіжних заходів, то майже завжди справа кінчається щасливо? Де ж необхідність трагічного в природі? Трагічне в боротьбі з природою — випадковість. Цим одним руйнується теорія, яка бачить в ньому «закон всесвіту». — «Але суспільство? але інші люди? хіба не повинна витримати з ними тяжку боротьбу всяка велика людина?» Знову треба сказати, що не завжди пов'язані з тяжкою боротьбою великі події в історії, але що ми, через зловживання мови, звикли називати великими подіями тільки ті, які були пов'язані з тяжкою боротьбою. Хрещення франків було великою подією; але де ж при ньому важка боротьба? Не було важкої боротьби і при хрещенні руських. Чи трагічна доля великих людей? Іноді трагічна, іноді не трагічна, як і доля дрібних людей; необхідності тут нема ніякої. І навіть треба взагалі сказати, що доля великих людей звичайно буває легша, ніж доля невизначних людей; а проте, знову не від особливої прихильності долі до визначних або неприхильності до невизначних людей, а просто тому, що у перших більше сил, розуму, енергії, що інші люди більше мають до них поваги, співчуття, швидше готові допомагати їм. Якщо в людях є схильність заздрити чужій величч, то ще більше в них схильності поважати велич; суспільство благоговітиме перед великою людиною, якщо нема особливих, випадкових причин суспільству вважати її шкідливою для себе. Трагічна чи не трагічна доля великої людини, залежить від обставин; і в історії менше можна зустріти великих людей, доля яких була трагічна, ніж таких, в житті

яких багато було драматизму, але не було трагічності. Крез, Помпей, Юлій Цезар мали трагічну долю; але Нума Помпілій, Марій, Сулла, Август закінчили своє поприще дуже щасливо. Що можна знайти трагічного в долі Карла Великого, Петра Великого, Фрідріха II, в житті Лютера, Вольтера, [самого Гегеля?]. Боротьби в житті цих людей було багато; але, кажучи взагалі, треба признатися, що удача і щастя були на їх стороні. А якщо Сервантес помер у злиднях, то хіба не помирають у злиднях тисячі невизначних людей, які могли б не менш ніж Сервантес розраховувати на щасливу розв'язку в житті і по своїй незначності зовсім не могли підлягати законові трагізму? Випадковості життя однаково вражають визначних і невизначних людей, однаково сприяють тим і другим. Але продовжуємо наш огляд і від загального поняття про трагічне переходимо до трагічного «простої вини».

«В характері великої людини,— говорить пануюча естетична теорія,— завжди є слаба сторона; в діянні визначної людини є завжди що-небудь помилкове або злочинне. Ця слабкість, провина, злочин гублять її. А тим часом вони неминуче лежать в глибині її характеру, так що велика людина гине від того ж самого, в чому джерело її величі». Не підлягає ніякому сумніву, що часто буває це насправді: безконечні війни піднесли Наполеона; вони ж і повалили його; майже те саме було і з Людовіком XIV. Але не завжди буває так. Часто велика людина гине без всякої вини з свого боку. Так загинув Генріх IV, і з ним разом впав Сюллі. До деякої міри це безвинне падіння знаходимо і в трагедіях, незважаючи на те, що автори їх бували зв'язані своїми поняттями: невже Дездемона була справді причиною своєї загибелі?

Всякий бачить, що тільки мерзенні хитрощі Яго згубили її. Невже Ромео і Джульєтта самі були причиною своєї загибелі? Звичайно, якщо ми захочемо неодмінно в кожному гинучому бачити злочинця, то можемо обвинувачувати всіх: Дездемона винна тим, що була невинна душею і, отже, не могла передбачати наклепу; Ромео і Джульєтта винні тим, що кохають одне одного. Думка бачити в кожному гинучому винного — думка неприродна і жорстока. Зв'язок її з ідеєю грецької долі і різними її видозмінами дуже ясний. Тут можна вказати на одну сторону цього зв'язку: за грецькими поняттями про долю, в загибелі своїй буває завжди винна сама людина; коли б вона вчинила інакше, її не постигла б загибель.

Інший рід трагічного — трагічне морального зіткнення — естетика виводить з тієї ж думки, тільки взятої з кінця наперед: в трагічному простої вини підставою трагічної долі вважають мниму істину, що кожне лихо, і особливо найбільше з них — загибель, є наслідок злочину; в трагічному морального зіткнення [грунтуються естетики гегелівської школи на] думці, що за злочином завжди йде покарання злочинця або загибеллю або муками його власного сумління. І ця думка явно веде свій початок від легенди про фурій, що бичують злочинця. Цілком ясно, що в ній під злочинами розуміються не зокрема кримінальні злочини, які завжди караються державними законами, а взагалі моральні злочини, які можуть бути покарані тільки або збігом обставин, або громадською думкою, або сумлінням самого злочинця.

Щодо покарання через збіг обставин, то ми вже давно глузуємо з старовинних романів, в яких «завжди під кінець перемагала добродетель і карався порок»²². Однак [багатьом] романістам і [всім авторам

трактатів про естетику]²³ неодмінно хочеться, щоб порок і злочин каралися на землі. І ось з'явилась теорія, яка твердить, що вони завжди караються громадською думкою і муками сумління. Але й це буває не завжди. Щодо громадської думки, то вона переслідує далеко не всі моральні злочини. А якщо голос суспільства не пробуджує щохвилини нашого сумління, то в найбільшій частині випадків воно і не прокинеться в нас, або, прокинувшись, дуже скоро засне. Всяка освічена людина розуміє, як смішно дивитися на світ тими очима, якими дивились греки геродотівських часів; всякий нині дуже добре розуміє, що в стражданні й загибелі великих людей нема нічого необхідного; що не всяка гинуча людина гине за свої злочини, що не всякий злочинець гине; що не всякий злочин карається судом громадської думки та ін. Тому не можна не сказати, що трагічне не завжди пробуджує в нас ідею необхідності і що зовсім не в ідеї необхідності основа діяння його на людину і [не в ній]²⁴ сутність його. В чому ж сутність трагічного?

Трагічне є страждання або загибель людини — цього цілком досить, щоб сповнити нас жахом і співчуттям, хоча б в цьому стражданні, в цій загибелі і не проявлялась ніяка «безконечно могутня і непереборна сила». Випадок чи необхідність — причина страждання і загибелі людини, — однаково, страждання і загибель жахливі. Нам кажуть: «чисто випадкова загибель — безглузда в трагедії», — в трагедіях, писаних авторами, може бути; в дійсному житті — ні. В поезії автор вважає необхідним обов'язком «виводити розв'язку із самої зав'язки»; в житті розв'язка часто зовсім випадкова, і трагічна доля може бути зовсім випадковою, не перестаючи бути трагічною

Ми згодні, що трагічна доля Макбета і леді Макбет, яка необхідно впливає з їх становища і справ. Але невже не трагічна доля Густава-Адольфа, який загинув цілком випадково в битві під Люценом, на шляху торжества і перемог? Визначення:

трагічне є жахливе в людському житті, здається, буде цілком повним визначенням трагічного в житті і в мистецтві. Правда, що більша частина утворів мистецтва дає право додати: «жахливе, що спостигає людину, більш або менш неминуче»; але, по-перше, сумнівно, до якої міри справедливо робить мистецтво, змальовуючи це жахливе майже завжди неминучим, коли в самій дійсності воно буває здебільшого зовсім не неминуче, а чисто випадково, по-друге, здається, що дуже часто тільки за звичкою дошукуватися в усякому визначному утворі мистецтва «необхідного сплетення обставин», «необхідного розвитку дії з суті самої дії» ми знаходимо, з гріхом пополам, «необхідність в ході подій» і там, де її зовсім нема, наприклад, в більшій частині трагедій Шекспіра.

З пануючим визначенням комічного — «комічне є переважання образу над ідеєю», інакше сказати: внутрішня порожнеча і нікчемність, що прикриваються зовнішністю, яка має претензію на зміст і реальне значення, не можна не погодитися; але разом з тим треба сказати, що [Фішер, автор найкращої естетики в Німеччині, надто обмежив] поняття комічного, протиставлячи його, для збереження [гегелівського] діалектичного методу розвитку понять, тільки поняттю високого. Комічне дріб'язкове і комічне дурне або тупоумне, звичайно, протилежне піднесеному; але комічне виродливе, комічне потворне протилежне прекрасному, а не високому. Піднесене, за викладом самого Фішера, може бути потворне; яким же способом

комічне потворне протилежне піднесеному, коли вони відмінні між собою не сутністю, а ступенем, не якістю, а кількістю, коли потворне дріб'язкове належить до комічного, потворне величезне або страшне належить до піднесеного?— Що потворне протилежне прекрасному, ясно само по собі.

Закінчивши розгляд понять про сутність прекрасного і піднесеного, треба тепер перейти до розгляду пануючих поглядів на різні способи здійснення ідеї прекрасного.

Саме тут, здається, найсильніше виявляється важливість основних понять, аналіз яких зайняв так багато сторінок в цьому нарисі: відступ від пануючого погляду на сутність того, що є найголовнішим змістом мистецтва, неминуче веде до зміни понять і про саму сутність мистецтва. Пануюча нині система естетики цілком справедливо розрізняє три форми існування прекрасного, під яким розуміються в ній, як його видозміни, також піднесене і комічне. (Ми будемо говорити тільки про прекрасне тому, що було б стомливо повторювати тричі одне й те саме: все, що говорить в пануючій нині естетиці про прекрасне, цілком стосується в ній до його видозмін; цілком так само наша критика пануючих понять про різні форми прекрасного і наші власні поняття про відношення прекрасного в мистецтві до прекрасного в дійсності цілком стосуються і до всіх інших елементів, що входять у зміст мистецтва, а в числі їх до піднесеного комічного).

Три різні форми, в яких існує прекрасне, такі: прекрасне в дійсності (або в природі) [як висловлюється гегелівська школа], прекрасне в фантазії і прекрасне в мистецтві (в [дійсному бутті], що надається йому творчою фантазією людини). Перше з основ-

них питань, які тут зустрічаються,— питання про відношення прекрасного в дійсності до прекрасного в фантазії і в мистецтві. [Гегелівська естетика] розв'язує його так: прекрасне в об'єктивній дійсності має вади, які знищують красу його, і наша фантазія тому змушена прекрасне, що знаходиться в об'єктивній дійсності, переробляти для того, щоб, звільнивши його від вад, нерозлучних з реальним його існуванням, зробити його істинно прекрасним. Фішер повніше і різкіше від інших естетиків входить в аналіз вад об'єктивного прекрасного. Тому його аналіз і треба піддати критиці. Щоб уникнути докору в тому, що навмисне пом'якшив я вади, які виставляють на вид німецькі естетики в об'єктивному прекрасному, я мусив буквально навести тут Фішерову критику прекрасного в дійсності (Aesthetik, II Theil, Seite 299 und folg.).

Внутрішня неспроможність всієї об'єктивної форми існування прекрасного відкривається в тому, що краса перебуває в надзвичайно хисткому відношенні до цілей історичного руху навіть і на тому поприщі, де вона здається найбільш забезпеченою (тобто в людині; історичні події часто знищують багато прекрасного; наприклад, говорить Фішер, реформація знищила веселу привільність і строкату різноманітність німецького життя XIII—XV століть). Але взагалі очевидно, що передбачувана в § 234 сприятливість випадку рідко має місце в дійсності (§ 234 говорить: для буття краси необхідно, щоб при здійсненні прекрасного не було втручання шкідливих випадковостей (der störende Zufall)). Сутність випадковості полягає в тому, що вона може бути і не бути, або бути інакше; отже, шкідлива випадковість може іноді і не бути в предметі. Тому здається, що разом

з потворними індивідуумами повинні бути і істинно прекрасні). Крім того, якраз через саму живість (Lebendigkeit), яка становить невід'ємну перевагу прекрасного в дійсності, краса його скороминуща; основа цієї скороминущості в тому, що прекрасне в дійсності виникає не з прагнення до прекрасного; воно виникає і існує за загальним прагненням природи до життя, при здійсненні якого з'являється тільки внаслідок випадкових обставин, а не як щось навмисне (alles Naturschöne nicht gewollt ist)... Проблиски прекрасного рідкі в історії; рідко цілком прекрасне і в природі взагалі. У відомому своєму листі Рафаель, що жив в країні краси, нарікає на carestia di belle donne *; і не часто зустрічаються в Римі такі моделі, якою була Вітторія з Альбано за часів Румора. «Останній утвір природи, яка прагне все вище й вище,— прекрасна людина. Правда, рідко створює вона її, тому що надто багато умов, протидіючих її ідеям» (Гете). Все живе має безліч ворогів. Боротьба з ними може бути піднесеною або комічною; але рідкі випадки, коли потворне переходить в комічне або піднесене. Ми стоїмо серед життя і його безконечно різноманітних відношень. Тому прекрасне в природі є живе; але, перебуваючи серед незліченно різноманітних відношень, воно зазнає зіткнень, псування з усіх боків; тому що природа дбає про всю масу предметів, а не про один окремих предмет, їй потрібне збереження, а не власне краса. Якщо так, то для природи нема потреби підтримувати прекрасним і те нечисленне прекрасне, яке вона випадково створює: життя рине вперед, не дбаючи про

* Відсутність вродливих жінок.— *Ред.*

загибель образу, або зберігає його тільки спотвореним. «Природа бореться з-за життя і буття, з-за збереження і розмноження своїх утворів, не дбаючи про їх красу або потворність. Форма, від народження призначена бути прекрасною, може випадком ушкодитися в якій-небудь частині; відразу ж терплять від цього й інші частини; тому що природі тоді бувають потрібні сили для відновлення ушкодженої частини, і вона відбирає їх у інших частин, що неминуче шкодить їх розвиткові. Істота стає вже не такою, якою повинна була бути, а такою, якою може бути» (Гете, в приміт. до Дідро). Помітно чи непомітно, пошкодження повторюються і збільшуються, поки вся істота зруйнується. Скороминушість, неміцність — скорботна доля всього прекрасного в природі. Не тільки прекрасне освітлення пейзажу, а й квітуча пора органічного життя — одна мить. «Строго кажучи, можна сказати, що тільки протягом однієї миті прекрасна є прекрасна людина». «Надзвичайно нетривалий період часу, протягом якого людське тіло може назватися прекрасним» (Гете). Правда, із зів'ялої краси юності розвивається вища краса — краса характеру, яку погляд помічає в рисах фізіономії і у вчинках. Але й ця краса скороминуша; тому що характер дбає про моральні цілі, а не про красу фігури і рухів при їх досягненні... В один час особа буває сповнена свідомості своєї моральної мети, є такою, як є, прекрасною в найглибшому розумінні слова; але іншим часом людина зайнята буває чим-небудь таким, що має тільки посередній зв'язок з метою життя її, і при цьому справжній зміст характеру не проявляється у виразі обличчя; іноді людина буває зайнята ділом, яке покладає на неї тільки життєвська або життєва необхідність, і при цьому

всякий вищий вираз похований під байдужістю або нудьгою, неохотою. Так буває і в усіх сферах природи, чи належать вони чи ні до моральної сфери... Ця група воїнів, що б'ються, розташовується і рухається, нібито запалена духом Марса; але через хвилину вона розсипалась, рухи перестали бути прекрасні, кращі люди лежать поранені або вбиті: ці воїни не *tableau vivant* *, вони думають про битву, а не про те, щоб їхня битва мала прекрасний вигляд. Ненавмисність (*das Nichtgewolltsein*) — сутність всього прекрасного в природі; вона лежить в його сутності до такої міри, що на нас надзвичайно неприємно впливає, коли ми помічаємо в сфері реального прекрасного який би то не було навмисний розрахунок саме на красу. Краса, що усвідомлює свою красу і займається нею, вчиться перед дзеркалом бути прекрасною, суєтна, тобто нікчемна. Афектація краси в дійсно існуючому — цілковита протилежність істинній грації... Випадковість, ненавмисність краси, її незнання про саму себе — зерно смерті, але й принадність прекрасного в дійсності; отже, в свідомій сфері прекрасне зникає в ту хвилину, як довідується про свою красу, починає милуватися нею. Наївність простої людини гине, як тільки дотикається до неї цивілізація; народні пісні зникають, коли звертають на них увагу, починають збирати їх; мальовничий костюм напівдиких народів перестає їм подобатися, коли вони бачать кокетливий фрак живописця, який прийшов вивчати їх; якщо цивілізація, спокусившись мальовничим убором, хоче зберегти його, він уже перетворився в маску, і народ кидає його.

Але сприятливість випадку не тільки рідка і

* Жива картина.— *Ред.*

скроминуша,— вона взагалі повинна вважатися сприятливістю тільки відносною: шкідлива, спотворююча випадковість завжди буває в природі не цілком переможеною, якщо ми відкинемо світлу маску, що її накидає віддаленість місця і часу на сприйняття (*Wahrnehmung*) прекрасного в природі, і суворіше вдивимося в предмет; спотворююча випадковість вносить в прекрасне, видимо, групування кількох предметів багато такого, що шкодить його цілковитій красі; мало того, ця випадковість, що шкодить, вторгається і в окремий предмет, який здавався нам спочатку цілком прекрасним, і ми бачимо, що ніщо не вільне від її влади. Якщо ми спочатку не помічали вад, це впливало з іншої сприятливості випадку — з щасливого стану нашого духу, який робив суб'єкт здатним бачити предмет з точки зору чистої форми. Якнайближче такий стан духу збуджує в нас самий предмет своєю відносною чистотою від спотворюючого випадку.

Треба тільки ближче подивитись на прекрасне в дійсності, щоб переконатися, що воно не істинно прекрасне: тоді буде ясно, що ми досі тільки приховували від себе очевидну істину. Ця істина — необхідне і повсюдне владарювання спотворюючого випадку. Не ми повинні доводити, що воно поширюється абсолютно на все, а потребувала б доказів протилежна думка, потребувала б доказів думка, що, при безконечно різноманітному і тісному сплетенні всього в світі, будь-який окремий предмет може зберегтися в цілості від усіх перешкод, перепон, спотворюючих зіткнень. Ми повинні тільки дослідити, звідки походить омана, яка говорить нашим почуттям, ніби інші предмети становлять виняток із загального закону підвладності спотворюючому випадку; це ми зробимо

згодом; а тепер покажемо тільки, що видимі винятки із загального правила дійсно становлять оману, привид (ein Schein). Деякі прекрасні предмети становлять сполучення багатьох предметів; в цьому разі, вдивляючись уважніше, ми завжди знайдемо, поперше, що ми бачимо ці предмети в такому зв'язку, в такому співвідношенні тільки тому, що випадково стали на певне місце, випадково дивимось на них з певної точки зору. Особливо стосується це ландшафтів: їх рівнини, гори, дерева нічого не знають одно про одне; їм не може здуматись об'єднатися в живописне ціле; в струнких обрисах і барвах ми їх бачимо тільки тому, що самі стоїмо на тому, а не на іншому місці. Але й з цієї сприятливої точки зору ми знайдемо тут чагарник, там пагорок, що порушує гармонію; тут недостатність підвищення, там — тіні; і ми повинні будемо признатися, що внутрішнє око переробляло, доповнювало, виправляло ландшафт. Те саме буває і з рухливою, діючою групою живих істот. Іноді сцена може бути і справді сповнена значення і виразності, але в ній групи, суттєво зв'язані, поділені простором; внутрішнє око знову знищує його, зближує зв'язане, викидає непотрібне. Займе. Інші предмети прекрасні окремо. Тоді ми відмовляємось від краси обстановки, випускаємо обстановку з самого погляду, робимо акт відокремлення предметів від обстановки, здебільшого несвідомо і ненавмисно; коли красуня входить в товариство, наші очі дивляться виключно на неї, ми забуваємо про інших осіб. Але і в тому і в іншому випадку, чи в окремому предметі ми знаходимо красу, чи в згруповуванні предметів, наслідок буде один і той самий, якщо ми суворіше розглянемо красу. На поверхні прекрасного предмета ми відкриємо те саме, що

в прекрасному згрупуванні предметів: між прекрасними частинами знайдуться непрекрасні, і знайдуться вони в кожному предметі, хоч би як сприяла йому щаслива випадковість. Добре ще, що наше око — не мікроскоп, і простий зір уже ідеалізує предмети; інакше бруд та інфузорії в найчистішій воді, нечистоти на найніжнішій шкірі руйнували б для нас всяку красу. Ми бачимо тільки при певній мірі віддалення. А віддаленість ідеалізує уже сама по собі. Вона не тільки приховує нечистоту поверхні, а й взагалі згладжує подробиці будови тіл, що приковують їх до землі. Відбирає пошулу ясність, точність, що лічить піщинки, ставить [всяку дрібницю в рахунок]²⁵. Так уже самий процес зору бере на себе частину праці піднесення предмета до чистої форми. Віддаленість в часі діє так само, як віддаленість в просторі: історія і спогад передають нам не всі дрібні подробиці про велику людину або велику подію; вони замовчують дрібні, другорядні мотиви великого явища, його слабкі сторони; вони замовчують те, скільки часу в житті великих людей було витрачено на одягання і роздягання, їжу, пиття, нежить і т. п. Але мало того, що через це приховується від нас дріб'язкове і те, що перешкоджає красі; при уважному розгляді навіть в найпрекраснішому, очевидно, предметі ми ясно помічаємо дуже багато важливих і неважливих вад. Коли б, напр., в людській фігурі і не було відбито ніяких спотворюючих випадковостей на поверхні, то в основних формах неодмінно помічаємо ми яке-небудь порушення пропорціональності. Це ясно буде, як тільки ми поглянемо на гіпсову модель, точнісінько зняту з дійсного обличчя. Румор у передмові до своїх «Італійських досліджень» надзвичайно переплутав усі поняття, що відносяться сюди: він хоче

викрити хибність фальшивого ідеалізму в мистецтві, що прагне поліпшувати природу в її чистих і постійних формах; він справедливо говорить проти подібного ідеалізму, що мистецтво не може переробляти незмінних форм природи, які даються йому природою неминуче і незмінно. Але питання в тому, чи перебувають в дійсності в цілком чистому розвитку основні, непорушні для мистецтва форми природи. Румор відповідає на це, що «природа не окремий предмет, який уявляється нам під владою випадку, а сукупність всіх живих форм, сукупність всього створеного природою, або, краще сказати, сама виробляюча сила»,— їй повинен віддатися художник, не задовольняючись окремими моделями. Це цілком справедливо. Але Румор впадає потім в натуралізм, який хоче переслідувати, як і хибний ідеалізм: його положення, що «природа якнайкраще виражає все своїми формами», стає небезпечним, коли він застосовує його до окремого явища, і, заперечуючи тому, що сам сказав вище, твердить, ніби в дійсності бувають «досконалі моделі», як, напр., Вітторія з Альбано, яка була «найпрекрасніша з усіх утворів мистецтва в Римі, краса якої була недосяжна для художників». Ми твердо переконані, що жоден з художників, який брав її за модель, не міг перенести в свій твір всіх її форм у тому вигляді, в якому знаходив, тому що Вітторія була окрема красуня, а індивідуум не може бути абсолютним; цим справа розв'язується, більше ми не хочемо і говорити про питання, яке пропонує Румор. Коли навіть погодимось, що у Вітторії були довершені всі основні форми, то кров, теплота, процес життя з спотворюючими красу подробицями, сліди яких лишаються на шкірі, всіх цих подробиць було б досить, щоб поставити живу

істоту, про яку говорить Румор, незрівнянно нижче від тих високих утворів мистецтва, які мають тільки уявлювану кров, теплоту, процес життя на шкірі і т. д.

Отже, предмет, що належить до рідкісних явищ краси, як показує найближчий розгляд, не істинно прекрасний, а тільки ближчий ніж інші до прекрасного, вільніший від спотворюючих випадковостей.

Перш ніж піддамо критиці окремі докори, що робляться прекрасному в дійсності, сміливо можна сказати, що воно істинно прекрасне і цілком задовольняє здорову людину, незважаючи на всі свої вадн, хоч би які великі вони були. Звичайно, дозвільна фантазія може про все говорити: «тут це не так, цього не вистачає, це зайве»; але такий розвиток фантазії, що не задовольняється нічим, треба визнати хворобливим явищем. Здорова людина зустрічає в дійсності дуже багато таких предметів і явищ, дивлячись на які не спадає їй на думку бажати, щоб вони були не такі, як є, або були кращі. Думка, ніби людині неодмінно потрібна «довершеність», — думка фантастична, якщо під «довершеністю» розуміти такий вигляд предмета, який би поєднував усі можливі достоїнства і був позбавлений всіх вад, які знічев'я може відшукати в предметі фантазія людини з холодним або пересиченим серцем. «Довершеність» для мене те, що для мене цілком задовільне в своєму роді. А таких явищ бачить здорова людина в дійсності дуже багато. Коли у людини серце порожнє, вона може давати волю своїй уяві; але як тільки є хоч трохи задовільна дійсність, крила фантазії зв'язані. Фантазія взагалі оволодіває нами тільки тоді, коли ми надто убогі в дійсності. Лежачи на голих дошках,

людині іноді спадає на думку мріяти про розкішну постіль, про ліжко якого-небудь нечувано дорогоцінного дерева, про пуховик з гагачого пуху, про подушки з брабантським мереживом, про полог з якоїсь неймовірної ліонської тканини,— але невже стане мріяти про все це здорова людина, коли у неї є не розкішна, але досить м'яка і зручна постіль? «Від добра добра не шукають». Якщо людині довелося жити серед сибірських тундр або в заволзьких солончаках, вона може мріяти про чарівні сади з небаченими на землі деревами, у яких коралові гілки, ізумрудне листя, рубінові плоди; але, переселившись в яку-небудь Курську губернію, діставши цілковиту можливість гуляти вдосталь по небагатому, але непоганому саду з яблунями, вишнями, грушами [і з густими липовими алеями]²⁶, мрійник напевне забуде не тільки про сади «Тисячі і однієї ночі», але й про лимонні гаї Іспанії. Уява будує свої надхмарні замки тоді, коли нема на ділі не тільки хорошого будинку, навіть стерпної хатини. Вона розпалюється тоді, коли не зайняті почуття; убогість дійсного життя — джерело життя в фантазії. Але як тільки стає дійсність хоч трохи стерпною, нудними й блідими здаються нам перед нею усі мрії уяви. Думка, ніби «бажання людські безмежні», хибна в тому сенсі, в якому розуміється звичайно, в сенсі, що «ніяка дійсність не може задовольнити їх»; навпаки, людина задовольняється не тільки «найкращим, що може бути в дійсності», а й досить посередньою дійсністю. Треба розрізняти те, що почувається насправді, від того, що тільки говориться. Бажання розпалюються мрійно до гарячкового напруження тільки при цілковитій відсутності здорової, хоча б і досить простої їжі. Це факт, що доводиться всією історією людства і ви-

пробуваний на собі всяким, хто жив і спостерігав себе. Він становить частковий випадок загального закону людського життя, що пристрасті досягають ненормального розвитку тільки внаслідок ненормального становища людини, яка віддається їм, і тільки в тому разі, коли природна і по суті досить спокійна потреба, з якої виникає та чи інша пристрасть, надто довго не знаходила собі відповідного задоволення, спокійного і далеко не титанічного. Безсумнівно те, що організм людини не потребує і не може зносити титанічних прагнень і задовольень; безсумнівно і те, що в здоровій людині прагнення відповідні до сил організму. З цієї загальної точки перейдемо на іншу, спеціальну.

Відомо, що почуття наші швидко стомлюються і пересичуються, тобто задовольняються. Це справедливо не тільки відносно нижчих почуттів (дотику, нюху, смаку), але також і відносно вищих — зору й слуху. З почуттями зору і слуху нерозривно з'єднане естетичне почуття і не може бути мислиме без них. Коли у людини від втоми зникає охота дивитись на прекрасне, не може не зникати і потреба естетичної втіхи цим прекрасним. І якщо людина не може цілий місяць щодня дивитися, не стомлюючись, на картину, хоча б рафаелівську, то немає сумніву, що не тільки очі її, а також і почуття естетичного переситилось, задоволене на деякий час. Що достовірно відносно тривалості втіхи, те ж саме треба сказати і про її інтенсивність. При нормальному задоволенні сила естетичної втіхи має свої межі. Якщо вона іноді переходить їх, це буває наслідком не внутрішнього і натурального розвитку, а особливих обставин, більш-менш випадкових і ненормальних (напр., ми особливо палко захоплюємося прекрасним, коли знаємо, що

скоро повинні будемо розстатися з ним, що не матимемо стільки часу втішатися ним, скільки нам хотілося б, і т. п.). Одним словом, нема, очевидно, можливості брати під сумнів факт, що наше естетичне почуття, подібно до всіх інших, має свої нормальні межі відносно тривалості та інтенсивності свого напруженого стану і що в цих двох смислах не можна називати його невситимим або безконечним.

Цілком так само воно має межі — і досить тісні — відносно своєї перебірливості, тонкості, вибагливості або так званої жадоби довершеності. Ми пізніше матимемо нагоду говорити, як багато що, навіть зовсім не першокласне красою своєю, задовольняє естетичному почуттю в дійсності. Тут ми хочемо сказати, що і в сфері мистецтва перебірливість його по суті дуже поблажлива. За одно яке-небудь достоїнство ми прощаємо утворі мистецтва сотні вад; навіть не помічаємо їх, якщо тільки вони не надто потворні. Як на приклад досить вказати на більшу частину творів римської поезії. Не захоплюватися Горацієм, Вергілієм, Овідієм може тільки той, у кого не вистачає естетичного почуття. А скільки в цих поетах слабих сторін! Власне кажучи, все в них слабе, крім одного — оброблення мови і розвитку думок. Змісту в них або зовсім нема, або він наймізерніший; самотійності нема; свіжості нема; простоти нема; у Вергілія і Горація майже ніде нема навіть щирості і захоплення. Але нехай критика вказує нам усі ці вади — разом з тим вона додає, що форма у цих поетівведена до високої досконалості, і нашому естетичному почуттю досить цієї однієї краплі хорошого, щоб задовольнятися і втішатися. А тим часом навіть і в обробці форми у всіх цих поетів є значні вади: Овідій і Вергілій майже завжди розтягнуті; дуже часто роз-

тягнуті і Горацієві оди; монотонність у всіх трьох поетах надзвичайно велика; часто неприємно впадає в очі штучність, вимушеність. А втім, все-таки лишається в них щось хороше, і ми втішаємося. Як цілковиту протилежність цим поетам зовнішньої обробки, можна навести як приклад народну поезію. Хоч би яка була первісна форма народних пісень, але до нас доходять вони майже завжди спотвореними, переробленими або розтерзаними на шматки; монотонність їх так само дуже велика; нарешті, є в усіх народних піснях механічні прийоми, проглядають загальні пружини, без допомоги яких ніколи не розвивають вони своїх тем; але в народній поезії дуже багато свіжості, простоти — і цього досить для нашого естетичного почуття, щоб захоплюватися народною поезією.

Одним словом, як і всяке здорове почуття, як усяка справжня потреба, естетичне почуття має більше прагнення задовольнятися, ніж вимогливості в претензіях; воно своєю натурою радіє, задовольняючись, невдоволене відсутністю поживи, тому готове задовольнятися першим стерпним предметом. Мало-вибагливість естетичного почуття доводиться і тим, що, маючи першокласні твори, воно зовсім не нехтує другорядними. Рафаелеві картини не примушують нас вважати поганими твори Греза; маючи Шекспіра, ми з насолодою перечитуємо твори другорядних, навіть третьорядних поетів. Естетичне почуття шукає хорошого, а не фантастично довершеного. Тому, коли б в дійсному прекрасному було дуже багато важливих вад, ми все-таки задовольнялися б ним. Але подивимось ближче, до якої міри справедливі докори, що їх роблять прекрасному в дійсності, і до якої міри справедливі наслідки, які з них виводяться.

І. «Прекрасне в природі ненавмисне; вже з цього не може бути воно таке хороше, як прекрасне в мистецтві, створюване навмисно».— Дійсно, нежива природа не думає про красу своїх утворів, як дерево не думає про те, щоб його плоди були смачні. А проте треба признатися, що наше мистецтво досі не могло створити нічого подібного навіть до апельсина або яблука, не кажучи вже про розкішні плоди тропічних земель. Звичайно, навмисний утвір буде достоїнствами вищий ненавмисного, але тільки тоді, коли сили виробників однакові. А сили людини далеко слабші від сил природи, робота людини надзвичайно груба, невдала, незграбна в порівнянні з роботою природи. І тому в утворах мистецтва вищість з боку навмисності переважає, і далеко переважає слабкістю їх у виконанні. Притому ж ненавмисна краса тільки в природі безчуттєвій, мертвій: птах і тварина уже дбають про свою зовнішність, раз у раз чепуряться, майже всі вони люблять охайність. В людині краса рідко буває цілковито ненавмисною: дбання про свою зовнішність надзвичайно сильне у всіх нас. Звичайно, ми тут говоримо не про вишукані засоби підробляти красу, а маємо на увазі постійне дбання про зовнішню гожість, яке становить частину народної гігієни. Але якщо краса в природі в строгому розумінні не може назватися навмисною, як і всі діяння сил природи, то, з другого боку, не можна сказати, щоб взагалі природа не прагнула до створення прекрасного; навпаки, розуміючи прекрасне як повноту життя, ми повинні будемо визнати, що прагнення до життя, яке проймає [органічну] природу, є разом і прагнення до створення прекрасного. Якщо ми повинні взагалі бачити в природі не цілі, а тільки результати і тому не можемо назвати красу

метою природи, то не можемо не назвати її суттєвим результатом, до створення якого напружені сили природи²⁷. Ненавмисність (*das Nichtgewolltsein*), несвідомість цього напрямку анітрохи не заважає його реальності, як несвідомість геометричного прагнення в бджолі, несвідомість прагнення до симетрії в рослинній силі анітрохи не заважає правильності шестигранної будови комірок стільника, симетрії двох половин листа.

II. «Від ненавмисності краси в природі походить те, що прекрасне рідко зустрічається в дійсності». Але коли б і дійсно було так, його нечисленність була б скорботна тільки для нашого естетичного почуття, анітрохи не зменшуючи краси цього нечисленного ряду явищ і предметів. Алмази завбільшки з голуб'яче яйце трапляються дуже рідко; любителі брильянтів можуть справедливо шкодувати за цим, і все-таки вони погоджуються, що ці дуже рідкі алмази прекрасні. Але нарікання на рідкість прекрасного в дійсності не зовсім справедливі²⁸; прекрасного в дійсності зовсім не так мало, як твердять німецькі естетики. Прекрасних і величних пейзажів дуже багато; є країни, в яких вони трапляються на кожному кроці, напр., щоб не говорити про Швейцарію, Альпи, Італію, вкажемо на Фінляндію, Крим, береги Дніпра, навіть береги [середньої частини]²⁹ Волги. Величне в житті людини зустрічається не безперестанно; але сумнівно, чи погодилася б сама людина, щоб воно було частіше: великі хвилини життя надто дорого коштують людині, надто виснажують її; а хто має потребу шукати і силу зносити їх вплив на душу, той може знайти нагоду до піднесених відчуттів на кожному кроці: шлях доблесті, самовідданості і високої боротьби з низьким і шкідливим, з лихами

і пороками людей не закритий нікому і ніколи. І були завжди, всюди тисячі людей, все життя яких було безперервним рядом піднесених почуттів і діл. Те саме треба сказати і про захоплююче-прекрасні хвилини в житті людини. Взагалі не можна людині нарікати на їх рідкість, тому що від самої людини залежить, до якої міри життя її наповнене прекрасним і великим³⁰. Пустим і безбарвним буває життя тільки у безбарвних людей, які говорять про почуття і потреби, насправді не будучи здатними мати ніяких особливих почуттів і потреб, крім потреби хизуватися³¹. На закінчення треба було б дати пояснення з приводу того, що спеціально називається красою, розглянути питання про те, до якої міри рідкісне явище жіноча краса. Але, може, це не зовсім доречно в нашому абстрактному трактаті; обмежимося тільки зауваженням, що майже всяка жінка в цвіті молодості здається більшості красунею. Тому говорити тут було б можна хіба про неперебірливість естетичного почуття більшості людей, а не про те, що краса рідкісне явище. Людей прекрасних обличчям анітрохи не менше, ніж людей добрих, розумних і т. д.

Як же пояснити нарікання Рафаеля на відсутність красунь в Італії, класичній країні краси? Дуже просто: він шукав найкращої красуні, а найкраща красуня, звичайно, одна в цілому світі,— і де ж відшукати її? Першорядного в своєму роді завжди дуже мало, з дуже простої причини: якщо його збереться багато, то ми знову поділимо його на класи і називатимемо першорядним те, чого знайдеться всього два-три індивідууми; все інше назвемо другорядним. І взагалі треба сказати, що думка, ніби «прекрасне рідко зустрічається в дійсності», ґрунтується на сплутуванні понять «цілком» і «перше»: цілком величних

рік дуже багато, перша з величних рік, звичайно, одна; великих полководців багато, першим полководцем в світі був хто-небудь один з них. [Автори трактатів про естетику в дусі пануючої школи міркують так: якщо є або може бути предмет вищий від предмета, що є у мене перед очима, то предмет, який є у мене перед очима, низький; але не так почувають люди. Знаючи, що Амазонка величніша від Волги, ми продовжуємо, однак, вважати і Волгу величною рікою. Філософська система, якої додержуються ці автори, говорить]³², що коли один предмет більший, ніж інший, то вищість першого над другим є вада другого: зовсім ні; в дійсності вада є щось позитивне, а не щось, що впливає з вишості інших предметів. Ріка, яка має один фут глибини в деяких місцях, не тому вважається мілкою, що є ріки далеко глибші від неї; вона мілка без всяких порівнянь, сама по собі, мілка тому, що незручна для судноплавства; канал, що має тридцять футів глибини, не мілкий в дійсному житті, тому що цілком зручний для судноплавства; нікому не спадає на думку називати його мілким, хоч всякому відомо, що Па-де-Кале далеко перевершує його своєю глибиною. Абстрактне математичне порівняння не є погляд дійсного життя³³. Припустімо, що «Отелло» вищий від «Макбета» або «Макбет» вищий від «Отелло»,— незважаючи на перевагу однієї з цих трагедій над другою, вони обидві лишаються прекрасними. Достойнства «Отелло» не можуть бути приписані як ваді «Макбету», і навпаки. Так ми дивимося на утвори мистецтва. Якщо дивитись так само і на прекрасні явища дійсності, то дуже часто ми повинні будемо признатися, що краса одного явища бездоганна, хоч краса іншого ще вища. І справді, хіба хто-небудь називає італійську природу

не прекрасною, хоч природа Антільських островів або Ост-Індії далеко багатша? А тільки з подібної точки зору, яка не знаходить собі підтвердження в дійсних почуттях і судженнях людини, і може естетика твердити, ніби в світі дійсності краса є явище рідкісне.

III. «Краса прекрасного в дійсності скороминуща». — Погодимось; але хіба від цього вона менш прекрасна? І притому це не завжди справедливо: квітка дійсно в'яне скоро, але людина довго лишається прекрасною; можна навіть сказати, що людська краса триває саме стільки, скільки потрібно людині, яка нею втішається. Не зовсім, може, відповідало б характерові нашого абстрактного трактату вдаватися в докладне доведення цього положення; тому скажемо тільки, що краса кожного покоління існує і повинна існувати для цього самого покоління; і ніскільки не порушує гармонії, ніскільки не противно естетичним потребам цього покоління, якщо краса його зів'яне разом з ним, — у наступних буде своя, нова краса, і нарікати тут нікому і ні на що. Може, недоречно було б тут також вдаватися в докладні доведення того, що бажання «не старіти» — фантастичне бажання, що насправді літня людина і хоче бути літньою людиною, якщо тільки її життя пройшло нормальним способом і якщо вона не належить до людей поверхових. Але це ясно і без докладних доведень. Всі ми з «жалею» згадуємо про дитинство, говоримо іноді, що «хотіли б знову перенестись у той щасливий час»; але навряд чи хто-небудь погодився б насправді перетворитися в дитину. Те саме треба сказати і відносно жалю про те, що «минула краса нашої юності», — ці слова не мають реального значення, якщо юність пройшла хоч трохи

задовільним способом. Пережито було б скучно переживати знову, як скучно слухати вдруге анекдот, хоч би він здавався надзвичайно цікавим в перший раз. Треба розрізняти дійсні бажання від фантастичних, мнених бажань, які зовсім і не хочуть бути задоволеними; таке є мнине бажання, щоб краса в дійсності не в'янула. «Життя рине вперед і відносить красу дійсності в своїй течії»,— говорять [Гегель і Фішер];— правда, але разом з життям ринуть вперед, тобто змінюються у своєму змісті, наші бажання, і, отже, фантастичні вболівання про те, що прекрасне явище зникає,— воно зникає, виконавши свою справу, давши нині стільки естетичної втіхи, скільки міг вмістити нинішній день; завтра буде новий день, з новими подробицями, і тільки нове прекрасне може задовольнити їх. Коли б краса в дійсності була нерухома і незмінна, «безсмертна», як того вимагають естетики, вона б набридла, спротивіла б нам. Жива людина не любить непорушного в житті; тому ніколи не надивиться вона на живу красу, і дуже скоро пересичує її *tableau vivant*, якій віддають перевагу перед живими сценами виключні поклонники мистецтва, що зневажають дійсність. Але, на їх думку, краса повинна бути одноманітна в своїй вічності, не тільки вічна; тому проти прекрасного в дійсності з'являється нове обвинувачення.

IV. «Прекрасне в дійсності непостійне в своїй красі»,— але на це треба відповідати тим же самим запитанням, як і раніш: хіба це заважає йому бути часом прекрасним? Хіба пейзаж менш прекрасний зранку від того, що краса його зблякне на час із заходом сонця? І знову треба сказати, що здебільшого цей докір несправедливий; припустім, що є пейзажі, краса яких зникає з пурпурним саявом

ранкової зорі; але більша частина прекрасних пейзажів прекрасні при всякому освітленні; і треба додати, що незavidна краса того пейзажу, який хороший тільки в дану хвилину, а не протягом усього часу, поки існує. «Іноді фізіогномія виражає всю повноту життя, іноді вона не виражає нічого» — ні; справедливе те, що іноді фізіогномія буває надзвичайно виразна, іноді вона далеко менш виразна; але надзвичайно рідкі хвилини, коли фізіогномія людини, що світиться розумом або добротою, буває позбавлена виразу; розумне обличчя і під час сну зберігає вираз розуму, добре обличчя зберігає і під час сну вираз доброти, а часта різноманітність виразу [на виразному обличчі] надає йому нової краси. Цілком так само різноманітність поз надає нової краси живій істоті. Дуже часто буває і те, що зникнення прекрасної пози одно тільки і рятує її дорожнечість для нас: «група воїнів, що б'ються, прекрасна; але через кілька хвилин вона вже розстроїлась», — а що було б, коли б вона не розстроїлась, коли б сутичка атлетів тривала цілу добу? Нам набридло б дивитися, і ми відвернулися б, як це, між іншим, буває часто в дійсності. Чим звичайно закінчується естетичне враження, під впливом якого тримає нас півгодини або годину непорушна, «вічно прекрасна», «вічно незмінна в красі своїй» картина? — Тим, що ми відходимо самі, не дочекавшись, поки нас «відірве від втіх» темрява вечора.

V. «Прекрасне в дійсності прекрасне тільки тому, що ми дивимося на нього з такої точки зору, з якої воно здається прекрасним». — Навпаки, далеко частіше трапляється, що прекрасне є прекрасним з усіх точок зору; так, напр., прекрасний пейзаж буває здебільшого хороший, хоч би звідки дивились ми на нього. — Звичайно, він буває надзвичайно хороший

тільки з однієї точки зору — але що ж з цього? і на утвори живопису треба дивитися з певного місця для того, щоб вони поставали перед нами у всій своїй красі. Це наслідок законів перспективи, які однаково треба додержувати при втішанні прекрасним в дійсності і прекрасним в мистецтві.

Взагалі треба, здається, сказати, що всі розглянуті докори прекрасному в дійсності перебільшені, а деякі зовсім несправедливі; що нема з них жодного, який стосувався б до всіх родів прекрасного. Але ми не розглянули ще найголовніші, найістотніші вади, що їх відкривають пануючі естетичні погляди в прекрасному дійсного світу. Досі докори були звернуті на те, що прекрасне в дійсності незадовільне для людини; тепер ідуть прямі докази, що прекрасне в дійсності, власне кажучи, не може і назватися прекрасним. Доказів цих три. Переглянемо їх, починаючи з менш сильного і менш загального.

VI. «Прекрасне в дійсності або група предметів (пейзаж, група людей), або один предмет окремо. Шкідлива випадковість завжди псує в дійсності групу, що здається прекрасною, вносячи в неї сторонні, непотрібні предмети, які заважають красі і єдності цілого; вона псує і окремий предмет, що здається прекрасним, псуючи деякі його частини: уважний розгляд покаже нам завжди, що деякі частини дійсного предмета, що уявляється прекрасним, зовсім не прекрасні». — Тут ми знову зустрічаємось з думкою, що краса є довершеність. Але ця думка тільки часткове застосування загальної думки, що людина задовольняється взагалі тільки математично довершеним; ні, практичне життя людини переконує нас, що людина шукає тільки приблизної довершеності, яка, строго кажучи, і не повинна називатися довершеністю.

Людина шукає тільки *хорошого*, а не *довершеного*. *Довершеності* вимагає тільки чиста математика; навіть *прикладна математика* задовольняється *приблизними обчисленнями*. Шукати *довершеності* в якій би то не було сфері життя — справа абстрактної, хворобливої або дозвільної фантазії. Ми хочемо дихати чистим повітрям; але чи помічаємо ми, що абсолютно чисте повітря не буває ніде і ніколи? Ми хочемо пити чисту воду, але не абсолютно чисту воду: цілком чиста (дистильована) вода навіть неприємна на смак. Ці приклади надто матеріальні? Наведемо інші: хіба кому спадала думка називати неученою людину, якій не *все* відомо? Ні, ми і не шукаємо людину, якій було б відомо *все*; ми вимагаємо від ученого тільки того, щоб йому було відоме *все* істотне і щоб йому було відомо дуже багато. Хіба ми невдоволені, напр., історичною книгою, в якій не всі абсолютно питання пояснені, не всі абсолютно подробиці наведені, не всі до одного погляду і слова автора абсолютно справедливі? Ні, ми задоволені, і, надзвичайно задоволені, книгою, коли в ній розв'язані *головні* питання, наведені якнайпотрібніші подробиці, коли *головні* думки автора справедливі, і в книзі його *дуже мало* невірних або невдалих пояснень. (Нижче ми побачимо, що в сфері мистецтва ми також задовольняємось *приблизною довершеністю*). Після цих [зауважень] можна сказати, не боячись сильного загеречення, що і в сфері прекрасного дійсного життя ми задовольняємось тим, коли знаходимо дуже хороше, але не шукаємо довершеності математичної, позбавленої *усіх* дрібних вад. Невже кому-небудь здумається говорити, що пейзаж не прекрасний, якщо на якому-небудь місці його ростуть три куші, а краще було б, коли б росли два або чо-

тири? Мабуть, нікому ще з людей, які милувалися морем, не спадало на думку, що море могло б бути кращим, ніж воно є; а якщо математично строго дивитись на море, то в ньому дійсно є вади, і перша вада — воно не плоска, а опукла поверхня. Правда, цієї вади не видно, її відкриває не око, а обчислення; [тому можна] додати, що смішно й говорити про цю ваду, якої неможливо помітити, про яку можна тільки знати. Такі є здебільшого вади прекрасного в дійсності: їх не видно, вони невідчутні, вони відкриваються тільки дослідженню, а не поглядом. Не забудьмо ж, що почуття прекрасного має справу з поглядом, а не з наукою: що невідчутне, те не існує для естетичного почуття. Але чи справді вади прекрасного в дійсності здебільшого невідчутні для погляду? В цьому переконає нас досвід. Немає людини, обдарованої естетичним почуттям, якій би не зустрічались в дійсності тисячі осіб, явищ і предметів, що здавалися б їй бездоганно прекрасними. Але що ж особливо важливого, коли в прекрасному предметі і помітні для погляду вади? Вірно, вони дуже неважливі, якщо, незважаючи на них, предмет продовжує здаватися прекрасним, — якщо вони важливі, предмет буде потворний, а не прекрасний. А неважливе не варте того, щоб і говорити про нього. І дійсно, естетично здорова людина не звертає на нього уваги. Людині, не підготовленій спеціальним вивченням новітньої естетики, дивно буде почути другий доказ, що наводиться [нею] на підтвердження того, що так зване прекрасне в дійсності не може бути прекрасним в повному розумінні слова.

VII. «Дійсний предмет не може бути прекрасний уже тому, що він живий предмет, в якому відбувається дійсний процес життя з усією своєю грубістю,

з усіма своїми антиестетичними подробицями». — Навряд чи можна собі уявити вищий ступінь фантастичного ідеалізму. Як, невже живе обличчя не прекрасне, а зображене на портреті або зняте в дагеротип прекрасне? і чому ж? Тому, що на живому обличчі неминуче бувають завжди матеріальні сліди процесу життя; тому, що коли ми подивимось в мікроскоп на живе обличчя, то завжди побачимо його вкритим потом і т. п. Як, живе дерево не може бути прекрасним тому, що на ньому завжди гніздяться дрібні комахи, що живляться його листям? Дивна думка, яка навіть не потребує спростування: яке ж діло моєму естетичному поглядові до того, чого він не помічає? чи може справляти який-небудь вплив на моє відчуття та вада, якої воно не відчуває? На спростування цієї думки не треба навіть наводити істину, що дивно шукати таких людей, які б не пили, не їли, не мали потреби вмиватися і міняти білизну. Говорити докладно про такі вимоги зовсім даремно. Краще розглянемо одну з тих ідей, з яких виник такий дивний докір прекрасному в дійсності, ідею, що становить один з основних поглядів пануючої естетики. Ось ця думка: «Прекрасне є не самий предмет, а чиста поверхня, чиста форма (*die reine Oberfläche*) предмета»³⁴. Необгрунтованість цього погляду на прекрасне виявиться, коли ми переглянемо джерела, з яких воно постало. Прекрасне найчастіше ми бачимо очима, а очі [дуже в багатьох випадках]³⁵ бачать тільки оболонку, абрис, зовнішність предмета, а не внутрішню його будову. З цього легко зробити висновок, що прекрасне є поверхня предмета, а не самий предмет. Але, по-перше, крім прекрасного для зору, є прекрасне для слуху (спів і музика), в якому не можна говорити ні про яку поверхню. По-друге, не завжди

і очима бачимо ми тільки оболонку предмета: в прозорих предметах ми бачимо весь предмет, всю його внутрішню будову; воді і коштовним каменям саме прозорість і надає краси. Нарешті, людське тіло, найкраща краса на землі, напівпрозоре, і ми в людині бачимо не саму тільки поверхню: крізь шкіру просвічує тіло, і це просвічування тіла надає надзвичайно багато принади людській красі. По-третє, дивно говорити, що і в зовсім непрозорих тілах ми бачимо тільки поверхню, а не самий предмет: погляд належить не виключно очам, в ньому завжди бере участь розум, що пригадує і міркує; міркування завжди наповнює матерією пусту форму, яку бачать очі. Людина бачить *рухомий* предмет, хоч орган її, очі, сам по собі не бачить руху; людина бачить віддаленість предмета, хоч само по собі око не бачить віддалення; цілком так само людина бачить матеріальний предмет, [коли око її бачить тільки поверхню]³⁶ предмета. Друга підстава для думки: «прекрасне є чиста поверхня», полягає в припущенні, що естетична втіха несумісна з матеріальним інтересом³⁷, що береться до уваги в предметі. Не будемо вдаватися в розгляд того, яким чином треба розуміти відношення матеріальної інтересності для нас предмета і естетичної втіхи ним, хоч це дослідження привело б до переконання, що естетична втіха відмінна від матеріального інтересу або практичного погляду на предмет, але не протилежна йому. Досить буде вказати на свідчення досвіду, що і дійсний предмет може здаватися прекрасним, не збуджуючи матеріального інтересу: яка ж корислива думка пробуджується в нас, коли ми милуємося зорями, морем, лісом (невже при погляді на дійсний ліс я необхідно мушу думати, чи годиться він мені на будовання або

опалення будинку?),— яка корислива думка пробуджується в нас, коли ми заслушуємося шелестом листя, піснею солов'я? Щодо людини, ми часто любимо її без всяких корисливих мотивів, анітрохи не думаючи про себе; тим швидше може вона естетично подобатися нам, не збуджуючи матеріального (stoffartig) роздуму про наші відношення до неї. Нарешті, якнайближче думка про те, що прекрасне є чиста форма, впливає з поняття, що прекрасне є чистий привид, а таке поняття — необхідний наслідок визначення прекрасного як повноти здійснення ідеї в окремому предметі і падає разом з цим визначенням.

Після довгого ряду докорів прекрасному в дійсності, що ставали чимраз загальнішими і сильнішими, ми доходимо тепер до останньої, найсильнішої і найзагальнішої причини, чому реальне прекрасне не може вважатися дійсно прекрасним.

VIII. «Окремий предмет не може бути прекрасний уже тому, що він не абсолютний; а прекрасне є абсолютне». Доказ дійсно незаперечний [для самої гегелівської школи і багатьох інших філософських шкіл],— що беруть мірилом не тільки теоретичної істини, а й діяльних прагнень людини абсолютне. Але ці системи вже розпались, поступившись місцем перед іншими, що розвинулися з них в силу внутрішнього діалектичного процесу, але розуміють життя зовсім інакше. Обмежуючись цією вказівкою на філософську неспроможність погляду, з якого відбулось підведення всіх людських прагнень під абсолют, станемо для нашої критики на іншу точку зору, ближчу до чисто естетичних понять, і скажемо, що взагалі діяльність людини не прагне до абсолютного і нічого не знає про нього, маючи на увазі чисто

людські цілі. В цьому цілком схожі з іншими почуттями і діяльностями людини почуття і діяльність естетичні. В дійсності ми не зустрічаємо нічого абсолютного; тому не можемо сказати з досвіду, яке враження справила б на нас абсолютна краса; але те ми знаємо, принаймні з досвіду, що *similis simili gaudet* *, що тому нам, істотам індивідуальним, які не можуть перейти за межі нашої індивідуальності, дуже подобається індивідуальна краса, що не може перейти за межі своєї індивідуальності. Після цього подальші спростування зайві. Треба тільки додати, що думка про індивідуальність істинної краси розвинута тією ж системою естетичних поглядів, яка поставляє мірилом прекрасного абсолют. З думки про те, що індивідуальність — найістотніша ознака прекрасного, само собою випливає положення, що мірило абсолютного чуже сфері прекрасного, — висновок, який суперечить основному поглядові цієї системи на прекрасне. Джерело подібних суперечностей, що їх не завжди уникає система, про яку ми говоримо, — сплутування в ній геніальних висновків з досвіду і стільки ж геніальних, але таких, що хибують на внутрішню неспроможність спроб підкорити всі їх апіористичному поглядові, який часто суперечить їм.

Тепер переглянуто всі докори, що більш-менш несправедливо робляться прекрасному в дійсності, і можна приступити до розв'язання питання про суттєве значення мистецтва. За пануючими естетичними поняттями, «мистецтво має своїм джерелом прагнення людини звільнити прекрасне від вад (нами розглянутих), які заважають прекрасному на ступені свого реального існування в дійсності бути цілком

* Подібний подібному радіє.— *Ред.*

задовільним для людини. Прекрасне, створюване мистецтвом, вільне від вад прекрасного в дійсності». Подивимось ж, до якої міри насправді прекрасне, створюване мистецтвом, вище від прекрасного в дійсності щодо вільності своєї від докорів, які зводяться на це останнє; після того нам легко буде вирішити, чи вірно визначає пануючий погляд походження мистецтва і його відношення до живої дійсності.

І. «Прекрасне в природі ненавмисне». — Прекрасне в мистецтві буває навмисне, — це правда; але чи в усіх випадках і чи в усіх подробицях? Не будемо говорити про те, чи часто і в якій мірі художник і поет ясно розуміють, що саме виразиться в їхньому творі, — несвідомість художницького діяння давно вже стала загальним місцем, про яке всі говорять; може, потрібніше нині різко виставляти на вид залежність краси твору від свідомих прагнень художника, ніж докладно говорити про те, що твори істинно творчого таланту мають завжди дуже багато ненавмисності, інстинктивності³⁸. Як би то не було, обидві ці точки зору відомі, і даремно тут спинятися на них. Але, може, не зайво сказати, що і навмисні прагнення художника (особливо поета) не завжди дають право сказати, щоб дбання про прекрасне було істинним джерелом його художніх творів; правда, поет завжди старається «зробити якомога краще»; але це ще не значить, щоб вся його воля і наміри керувались виключно або навіть переважно дбанням про художність або естетичне достоїнство твору: як у природи є багато прагнень, що перебувають між собою в боротьбі і гублять або спотворюють своєю боротьбою красу, так і в художнику, в поеті є багато прагнень, які своїм впливом на його прагнення до прекрасного спотворюють красу його

твору. Сюди, по-перше, належать різні житейські прагнення і потреби художника, які не дозволяють йому бути тільки художником і більше нічим; по-друге, його розумові і моральні погляди, які також не дозволяють йому думати при виконанні виключно тільки про красу; по-третє, нарешті, ідея художнього утвору є у художника звичайно не внаслідок одного тільки прагнення створити прекрасне; поет, гідний свого імені, звичайно хоче в своєму творі передати нам свої думки, свої погляди, свої почуття, а не виключно тільки створену ним красу. Одним словом, якщо краса в дійсності розвивається в боротьбі з іншими прагненнями природи, то і в мистецтві краса розвивається також в боротьбі з іншими прагненнями і потребами людини, що її створює; якщо в дійсності ця боротьба псує або губить красу, то навряд чи менше шансів, що вона зіпсує або згубить її в утворі мистецтва; якщо в дійсності прекрасне розвивається під впливами, йому чужими, які не допускають його бути тільки прекрасним, то і утвір художника або поета розвивається під безліччю різних прагнень, результат яких повинен бути таким же самим. [Правда, в прекрасних утворах мистецтва є більше навмисності створити прекрасне, ніж в прекрасних утворах інших діяльностей людей, і безперечно, що в діяльності природи зовсім нема навмисності, тому треба було б погодитися]³⁹, що в цьому відношенні мистецтво стояло б вище від природи, коли б його навмисність була вільна від вад, від яких вільна природа. Але, виграючи навмисністю з одного боку, мистецтво програє тим самим — з другого; річ в тому, що художник, задумуючи прекрасне, дуже часто задумує зовсім не прекрасне: мало хотіти прекрасного, треба вміти досягти його в його істинній красі,—

а як часто художники помиляються в своїх поняттях про красу! як часто обманює їх навіть художницький інстинкт, це тільки рефлексивні поняття, здебільшого односторонні! Всі вади індивідуальності нерозлучні в мистецтві з навмисністю.

II. «Прекрасне рідко зустрічається в дійсності», — але хіба частіше воно зустрічається в мистецтві? Скільки щодня буває справді трагічних або драматичних подій! А чи багато налічитись справді прекрасних трагедій або драм? У всіх західних літературах три-чотири десятки, в російській — якщо не помиляємося, крім «Бориса Годунова» і «Сцен з рицарських часів» — жодної, яка стояла б вище від посередності. Скільки романів відбувається в дійсності! А чи багато налічується істинно прекрасних романів? Може, по кілька десятків в англійській і французькій літературах і п'ять-шість в російській. Що швидше можна зустріти: прекрасний пейзаж в природі чи в живопису? — Чому ж так? Тому, що великих поетів і художників дуже мало, як і взагалі мало геніальних людей в усякому роді. Якщо рідко буває в дійсності цілком сприятлива нагода для створення прекрасного або піднесеного, то ще рідше сприятлива нагода народження і безперешкодного розвитку великого генія, тому що тут потрібний збіг далеко більшого числа сприятливих умов. Цей докір проти дійсного ще з більшою силою падає на мистецтво.

III. «Прекрасне в природі скороминуще»; — в мистецтві воно часто буває вічне, це правда; але не завжди, тому що і твір мистецтва гине і псується від випадку. Грецькі лірики загинули для нас; загинули картини Апеллеса і статуї Лісіппа. Але, не спиняючись на цьому, перейдемо до інших причин невічності дуже багатьох утворів мистецтва, від яких

вільне прекрасне в природі,— це мода і застаріння матеріалу. Природа не старіє, замість зів'ялих утворів своїх вона народжує нові; мистецтво позбавлене цієї вічної здатності відтворення, відновлення, а проте час не без сліду проходить і над його утворами. В утворах поезії скоро старіє мова⁴⁰. Ще далеко важливіше те, що з часом багато що в утворах поезії стає незрозумілим для нас (думки і звороти, запозичені від сучасних обставин, натяки на події і особи); багато що стає безбарвним і без смаку; учені коментарі не можуть зробити [всього в них таким же ясним і живим для потомків], як все було ясне для сучасників; притому учені коментарі і естетична втіха — протилежні речі; не кажемо вже, що через них твір поезії перестає бути загальнодоступним. Ще важливіше те, що розвиток цивілізації, зміна понять іноді скидає всю красу з твору поезії, іноді перетворює його навіть в щось неприємне або огидне. Прикладів не хочемо вказувати, крім еклог Вергілія, найскромнішого з римських поетів.

Від поезії переходимо до інших мистецтв. Утвори музики гинуть разом з тими інструментами, для яких були писані. Вся стародавня музика загинула для нас. Краса старих музичних творів блідне з удосконаленням оркестровки. Фарби в живопису дуже скоро линяють і чорніють; картини XVI—XVII століть вже давно втратили свою первісну красу. Хоч який сильний вплив усіх цих обставин, не в них, проте, головна причина скороминущості утворів мистецтва; вона полягає у впливові на них смаку епохи, майже завжди впливу модного настрою, одностороннього і дуже часто фальшивого. Мода зробила половину кожної драми Шекспіра непридатною для естетичної втіхи в наш час; мода, що відбилася

на трагедіях Расіна і Корнеля, примушує нас не стільки втішатися ними, скільки глузувати з них. Ні в живопису, ні в музиці, ні в архітектурі не знайдеться майже жодного твору, створеного за 100 або 150 років, який не здавався б нині або в'ялим, або смішним, незважаючи на всю силу генія, відбиту в ньому. І сучасне мистецтво через п'ятдесят років буде часто викликати посмішку.

IV. «Прекрасне в дійсності непостійне в своїй красі». Це правда; але прекрасне в мистецтві мертвенно-непорушне в своїй красі, це далеко гірше. На живе обличчя можна дивитися по кілька годин; картина набридає через чверть години, і рідкі є приклади дилетантів, які вистояли б годину перед картиною. Утвори поезії живіші, ніж утвори живопису, архітектури і скульптури; але й вони пересичують нас досить скоро: звичайно, не знайдеться людини, яка була б спроможна перечитати роман п'ять разів зряду; тим часом життя, живі особи і дійсні події приваблює своєю різноманітністю.

V. «Краса в природу вноситься тільки тим, що ми дивимося на неї з тієї, а не з іншої точки зору», — думка, яка майже ніколи не буває справедливою; але до утворів мистецтва її можна майже завжди застосувати. Всі утвори мистецтва не нашої епохи і не нашої цивілізації неодмінно вимагають, щоб ми перенеслися в ту епоху, в ту цивілізацію, яка створила їх; інакше вони здадуться нам незрозумілими, дивними, а не прекрасними. Якщо ми не перенесемося в Стародавню Грецію, пісні Сафо і Анакреона здадуться нам вираженням антиестетичної втіхи, чимсь схожим на ті утвори нашого часу, яких соромиться преса; якщо ми не перенесемося думкою в патріархальне суспільство, пісні Гомера ображатимуть нас цинізм

мом, грубою обжерливістю, відсутністю морального почуття. Але грецький світ надто далекий від нас; візьмемо ближчу епоху. Скільки у Шекспіра, в італійських живописців такого, що розуміється і цініться тільки тоді, коли ми перенесемося в минуле з його поняттями про речі! Наведемо приклад ще ближчий до нашого часу: «Фауст» Гете здається дивним утвором людині, яка не здатна перенестися в ту епоху прагнень і сумнівів, виразом якої є «Фауст».

VI. «Прекрасне в дійсності містить в собі багато прекрасних частин або подробиць». — А в мистецтві хіба не те ж саме, тільки в далеко більшій мірі? Вкажіть утвір мистецтва, в якому не можна було б знайти вад. Романи Вальтера Скотта надто розтягнуті, романи Діккенса майже завжди нудотно-сентиментальні і дуже часто розтягнуті, романи Теккерея іноді (або, краще сказати, дуже часто) набридають своєю постійною претензією на іронічно злу простодушність. Але генії новітні рідко є дороговказами в естетиці; вона переважно любить Гомера, грецьких трагіків і Шекспіра. Гомерові поеми безв'язні; Есхіл і Софокл надто суворі й сухі, у Есхіла, крім того, не вистачає драматизму; Евріпід плаксивий; Шекспір риторичний і бундючний; художня побудова драм його була б цілком хороша, коли б їх трохи переробити, як і пропонує Гете. Перейдемо до живопису, і треба буде признатися в тому ж самому: тільки проти Рафаеля рідко підносять голос, у всіх інших живописців давно відкрито безліч слабих сторін. Але самому Рафаелю дорікають за незнання анатомії. Про музику нічого і говорити: Бетховен надто незрозумілий і часто дикий; у Моцарта слаба оркестровка; у нових композиторів надто багато шуму і тріскотні. Бездоганна опера, на думку знавців,

тільки — Дон Жуан ⁴¹, не знавці вважають його нудним. Якщо довершеності немає в природі і в живій людині, то ще менше можна знайти її в мистецтві і в ділах людини; «в наслідку не може бути того, чого нема в причині, в людині». Широке, безмежне поле відкривається тому, хто захоче доводити слабкість всіх взагалі утворів мистецтва. Само собою розуміється, що подібна справа могла б свідчити про дошкульність розуму, але не про безсторонність; гідна жалю людина, яка не схиляється перед великими утворами мистецтва; але простімо, коли до того спонукають перебільшені похвали, нагадувати, що коли на сонці є плями, то в «земних ділах» людини їх не може не бути.

VII. «Живий предмет не може бути прекрасний уже тому, що в ньому відбувається тяжкий, грубий процес життя». — Утвір мистецтва — мертвий предмет; тому здається, що він повинен бути звільнений від цього докору. І все ж такий висновок поверховий. Факти суперечать йому. Твір мистецтва — утвір життєвого процесу, утвір живої людини, яка зробила справу не без тяжкої боротьби, і на творі відбивається тяжкий, грубий слід боротьби виробництва. Хіба багато таких поетів і художників, які працюють жартома, як жартома, без поправок, писав, кажуть, свої драми Шекспір? А якщо твір створений не без тяжкої праці, на ньому будуть «плями оливної лампади», при світлі якої працював художник. Важкуватість можна знайти в усіх майже утворах мистецтва, хоч би які легкі здавались вони з першого погляду. А якщо вони справді створені без великої, тяжкої праці, то вони хибуватимуть на грубість обробки. Отже, одно з двох: або грубість, або важка обробка — ось Сцілла і Харібда для утворів мистецтва.

Я не хочу сказати, що всі вади, які виставляються цим аналізом, завжди до грубості рідко відбиваються на утворах мистецтва. Я хочу тільки показати, що вимогливої критики, яку спрямовують на прекрасне в дійсності, ніяк не може витримати прекрасне, створюване мистецтвом.

З огляду, зробленого нами, видно, що коли б мистецтво випливало від невдоволення нашого духу вадами прекрасного в живій дійсності і від прагнення створити щось краще, то вся естетична діяльність людини була б марна, безплідна, і людина скоро відмовилася б від неї, бачачи, що мистецтво не задовольняє її намірів. Взагалі кажучи, утвори мистецтва хибують на всі вади, які можуть бути знайдені в прекрасному живої дійсності; але якщо мистецтво взагалі не має ніяких прав на перевагу перед природою і життям, то, може, деякі мистецтва зокрема мають які-небудь особливі переваги, що ставлять їх утвори вище од відповідних явищ живої дійсності? може навіть, те чи інше мистецтво створює щось, що не має собі відповідності в реальному світі? Ці питання ще не розв'язуються нашою загальною критикою, і ми повинні простежити поодинокі випадки, щоб бачити, яке є відношення прекрасного у певних мистецтвах до прекрасного в дійсності, що створюється природою незалежно від прагнення людини до прекрасного. Тільки цей огляд дасть нам позитивну відповідь на те, чи може походження мистецтва бути пояснюване незадовільністю живої дійсності в естетичному відношенні.

Ряд мистецтв починають звичайно з архітектури, з усіх багатоманітних діяльностей людини для здійснення більш або менш практичних цілей поступаючись перед однією будівельною діяльністю правом

підноситися до мистецтва. Але несправедливо так обмежувати поле мистецтва, якщо під «утворами мистецтва» розуміються «предмети, що виробляються людиною під переважним впливом її прагнення до прекрасного» — є такий ступінь розвитку естетичного почуття в народі, або, вірніше сказати, в колі вищого громадянства, коли під переважним впливом цього прагнення замишляються і виконуються майже всі предмети людської продуктивності: речі, потрібні для вигод домашнього життя (меблі, посуд, обладнання дому), одяг, сади і т. п. Етруські вази і галантерейні речі стародавніх всіма визнані за «утвори мистецтва»; їх відносять до відділу «скульптури», звичайно, не зовсім справедливо; але невже до архітектури повинні ми будемо залічувати меблеве мистецтво? До якого відділу віднесені будуть нами квітники і сади, в яких первісне призначення — бути місцем прогулянки або відпочинку — зовсім підкоряється призначенню бути предметами естетичної втіхи? В деяких естетиках садівництво називається галуззю архітектури, але це явна натяжка. Називаючи мистецтвом всяку діяльність, що виробляє предмети під переважним впливом естетичного почуття, треба буде значно розширити коло мистецтв; тому що не можна не визнати істотної тотожності архітектури, меблевого і модного мистецтва, садівництва, ліпного мистецтва і т. д. Нам скажуть: «архітектура створює нове, що не існувало в природі, вона зовсім переробляє свій матеріал; інші галузі людської продуктивності лишають свій матеріал в його первісній формі», — ні, є багато галузей людської діяльності, які не поступаються перед архітектурою і в цьому відношенні. Як приклад наведемо квітництво: польові квіти анітрохи не схожі на розкішні повні кві-

ти, зобов'язані своїм походженням квітництву. Що спільного між диким лісом і штучним садом або парком? Як архітектура обтесує камені, так і садівництво очищає, виправляє дерева, надає кожному дереву зовсім не того вигляду, який має воно в незайманому лісі; як архітектура з'єднує камені в правильні групи, так садівництво з'єднує в парку дерева в правильні групи. Одним словом, квітництво або садівництво переробляють, обробляють «грубий матеріал» не менше, ніж архітектура. Те саме треба сказати і про промисловість, що створює під переважаючим впливом прагнення до прекрасного, наприклад, тканини, яким природа не полишає нічого подібного і в яких первісний матеріал ще менш лишився незмінним, ніж камінь в архітектурі. «Але архітектура, як мистецтво, далеко більше, ніж інші галузі практичної діяльності, підкоряється виключно вимогам естетичного почуття, зовсім відмовляючись від прагнення задовольняти життєві цілі». Але якій життєвій меті задовольняють квіти, штучні парки? І хіба Парфенон або Альгамбра не мали практичного призначення? Далеко в меншій мірі, ніж архітектура, підпорядковуються практичним міркуванням садівництво, меблеве, ювелірне і модне мистецтво, яким, проте, не присвячується окремого розділу в курсах естетики. Ми бачимо причину того, що з усіх практичних діяльностей тільки будівельна звичайно удостоюється імені красного мистецтва, не в суті її, а в тому, що інші галузі діяльності, що підносяться до супеня мистецтва, забуваються через «маловажність» своїх утворів, тимчасом як утвори архітектури не можуть бути випущені з уваги через свою важливість, дорожнечу і, нарешті, просто через свою масивність, раніше від усього і більш від усьо-

го іншого, що виробляє людина, впадаючи в очі. Всі галузі промисловості, всі ремесла, що мають на меті задовольняти «смак» або естетичне почуття, ми визнаємо «мистецтвами» в такій же мірі, як архітектуру, коли їх утвори замишляються і виконуються під переважним впливом прагнення до прекрасного і коли інші цілі (які завжди має і архітектура) підпорядковуються цій головній меті. Зовсім інше питання про те, до якої міри гідні поваги утвори практичної діяльності, задумані і виконані під переважним прагненням зробити не стільки що-небудь дійсно потрібне або корисне, скільки зробити що-небудь прекрасне. Як розв'язати це питання, не входить в сферу нашої розвідки; але як розв'язане буде воно, цілком так само повинно бути розв'язане питання і про ступінь поваги, якої заслуговують утвори архітектури в значенні чистого мистецтва, а не практичної діяльності. Якими очима дивиться мислитель на кашмірську шаль, що коштує 10 000 франків, на годинник для їдальні, що коштує 10 000 франків, такими ж очима повинен дивитись він і на вишуканий кіоск, що коштує 10 000 франків. Може, він скаже, що всі ці речі — утвори не стільки мистецтва, скільки розкошів; може, він скаже, що істинне мистецтво цурається розкошів, тому що найістотніший характер прекрасного — простота. Яке ж відношення цих утворів фривольного мистецтва до простої дійсності? Питання розв'язується тим, що у всіх вказаних нами випадках мова йде про утвори практичної діяльності людини, яка, ухилившись в них від свого істинного призначення — виробляти потрібне або корисне, все ж зберігає свій істотний характер — виробляти щось таке, чого не створює природа. Тому не може бути і питання, як у таких випадках відноситься

краса утворів мистецтва до краси утворів природи: в природі нема предметів, з якими можна було б порівнювати ножі, виделки, сукно, годинник; цілком так само в ній нема предметів, з якими було б можна порівнювати будинки, мости, колони і т. п.

Отже, якщо навіть залічувати до сфери красних мистецтв усі утвори, створювані під переважним впливом прагнення до прекрасного, то треба буде сказати, що утвори архітектури або зберігають свій практичний характер, і в такому разі не мають права бути розглянуті як утвори мистецтва, або насправді стають утворами мистецтва, але мистецтво має стільки ж права пишатися ними, як утворами ювелірного майстерства. За нашим поняттям про сутність мистецтва, прагнення до створення прекрасного в розумінні граціозного, вишуканого, красивого не є ще мистецтво; для мистецтва, як побачимо, потрібно більше; тому утворів архітектури ні в якому разі ми не наважимося назвати утворами мистецтва. Архітектура — одна з практичних діяльностей людини, як і всі не позбавлені прагнення до красивості форми, і відрізняється в цьому відношенні від меблевого майстерства не суттєвим характером, а тільки розміром своїх утворів.

Загальна вада утворів скульптури і живопису, за якою вони стоять нижче від утворів природи і життя, — мертвенність, непорушність; в цьому всі признаються, і тому було б зайвим докладно говорити відносно цього пункту. Подивимося ж краще на мнімі переваги цих мистецтв перед природою.

Скульптура зображує форми людського тіла; все інше в ній — аксесуар; тому і говоритимемо про те тільки, як вона зображує людську фігуру. Перетворилось в якусь аксіому, що краса обрисів Венери

Медицейської або Мілоської, Аполлона Бельведерського і т. д. далеко вища, ніж краса живих людей. В Петербурзі нема ні Венери Медицейської, ні Аполлона Бельведерського, а є утвори Канови; тому ми, жителі Петербурга, можемо мати сміливість судити до деякої міри про красу утворів скульптури. Ми повинні сказати, що в Петербурзі нема жодної статуї, яка щодо краси рис обличчя не була б далеко нижча від безлічі живих людей, і що треба тільки пройти по якій-небудь багатолюдній вулиці, щоб зустріти кілька таких осіб. З цим погодиться більша частина тих, які звикли судити самотійно. Але цього власного враження не будемо, проте, вважати доказом. Є інший, далеко твердіший. Математично строго можна довести, що увір мистецтва не може зрівнятися з живим людським обличчям щодо краси рис: відомо, що в мистецтві виконання завжди незмірно нижче від того ідеалу, який існує в уяві художника. А самий цей ідеал ніяк не може бути щодо краси вищий від тих живих людей, яких мав нагоду бачити художник. Сили «творчої фантазії» дуже обмежені: вона може [лише] комбінувати враження, здобуті з досвіду; уява [лише] урізноманітнює і екстенсивно збільшує предмет, але інтенсивніше від того, що ми спостерігали або зазнали, ми нічого не можемо уявити. Я можу уявити собі сонце далеко більше [величиною], ніж яким воно є в дійсності; але яскравіше від того, як я його бачив у дійсності, я не можу його уявити. Цілком так само я можу уявити собі людину вищу на зріст, товстішу і т. д., ніж ті люди, яких я бачив; але обличчя прекраснішого від тих облич, які доводилося мені бачити в дійсності, я не можу собі уявити. Це вище сил людської фантазії. Одно міг би зробити художник: з'єднати

в своєму ідеалі лоб однієї красуні, ніс другої, рот і підборіддя третьої; не сперечаємось, що це іноді і роблять художники; але сумнівно, по-перше, чи потрібно це, по-друге, чи спроможна уява з'єднати ці частини, коли вони дійсно належать різним особам. Потрібно це було б тільки тоді, коли б художникові траплялись всі такі обличчя, в яких одна частина була б хороша, а інші погані. Але звичайно в обличчі всі частини майже однаково хороші або майже однаково погані, так що художник, будучи задоволений, напр., лобом, мусив майже в такій же мірі лишитися задоволеним і обрисом носа і рота. Звичайно, якщо обличчя не спотворене, то всі частини його бувають в такій гармонії між собою, що порушувати її значило б псувати красу обличчя. Цього вчить нас порівняльна анатомія. Правда, дуже часто доводиться чути: «яке хороше було б це обличчя, коли б ніс був трохи піднятий догори, губи трохи тонші» і т. п.; — нітрохи не сумніваюся в тому, що іноді при красі всіх інших частин обличчя одна частина його буває некрасива, ми думаємо, що звичайно, або краще сказати — майже завжди, подібне невдоволення виникає або від нездатності розуміти гармонію, або від вибагливості, яка межує з відсутністю істинної, сильної здатності і потреби втішатися прекрасним. Частини людського тіла, як і всякого живого організму, що завжди відроджується під впливом своєї єдності, перебувають між собою в якнайтіснішому зв'язку, так що форма одного члена залежить від форм усіх інших, і в свою чергу вони залежать від неї. Тим більш треба це сказати про різні частини одного органу, про різні частини обличчя. Взаємна залежність обрисів доводиться, як ми говорили, наукою, але і без допомоги науки очевидна

для всякого, обдарованого почуттям гармонії. Людське тіло — одно ціле; його не можна розривати на частини і говорити: ця частина прекрасна, ця некрасива. І тут, як у багатьох інших випадках, добирання, мозаїчність, еклектизм веде до недоладностей; приймайте все, або не приймайте нічого — тільки тоді ви будете праві, принаймні з своєї точки зору. Тільки у виродках, в цих еклектичних істотах, доречна мірка еклектизму. А оригіналами при ліпленні «великих утворів скульптури», звичайно, служили не вони. Коли б художник взяв для своєї скульптури лоб з одного обличчя, ніс з другого, рот з третього, він довів би цим тільки одно: відсутність власного смаку або, щонайменше, невміння відшукати дійсно прекрасне обличчя для своєї моделі. На підставі всіх наведених міркувань ми думаємо, що краса статуї не може бути вища від краси живої індивідуальної людини, тому що знімок не може бути прекрасніший від оригіналу. Правда, не завжди статуя буває вірним знімком з натурщика; іноді «художник втілює в своїй статуї свій ідеал», — але яким способом складається ідеал художника, не схожий на його модель, ми матимемо нагоду говорити пізніше. Ми не забуваємо і того, що, крім обрисів, в утворі скульптури є ще групування і вираження; але обидва ці елементи краси далеко повніше, ніж в статуї, ми зустрічаємо в картині; тому і аналізуємо їх, говорячи про живопис, до якого переходимо.

Живопис з нашої теперішньої точки зору ми повинні поділити на зображення окремих фігур і груп, живопис, що зображує зовнішній світ, і живопис, що зображує фігури і групи серед ландшафту, або, висловлюючись більш загально, серед обстановки.

Щодо обрисів окремої людської фігури, треба сказати, що живопис поступається в цьому відношенні не тільки перед природою, а й перед скульптурою; він не може окреслювати так повно і виразно; зате, маючи в своєму розпорядженні фарби, він зображує людину далеко ближчою до живої природи і може надавати її обличчю далеко більш виразності, ніж скульптура. Не знаємо, до якої міри довершеності дійде з часом складання фарб; але при теперішньому стані цієї сторони техніки живопис не може добре передавати колір людського тіла взагалі і особливо колір обличчя. Фарби його в порівнянні з кольором тіла і обличчя — грубе, жалюгідне наслідування; замість ніжного тіла він малює щось зеленувате або червонувате; і, кажучи безвідносно, не беручи до уваги, що і для цього зеленуватого або червонуватого зображення треба мати незвичайне «вміння», ми змушені будемо признатися, що живе тіло не може бути задовільно передане мертвими фарбами. Один тільки з відтінків його передає живопис досить добре — сухий колір старечого або загрубілого обличчя, що втратив свою життєвість. Побиті віспою або хворобливі обличчя також виходять на картинах незрівнянно задовільніше, ніж свіжі, молоді. Найкраще [передається живописом найменш задовільно, найгірше — найбільш задовільно]⁴².

Те саме треба сказати і про вираз обличчя. Краще від інших відтінків життя вдається живопису зображувати судорожні спотворення обличчя при руйнівно-сильних афектах, напр., вираз гніву, жаху, люті, буйного розгулу, фізичного болю або морального страждання, що переходить у фізичне; через те що в цих випадках з рисами обличчя відбуваються різкі зміни, які достатньо можуть бути зображені

досить грубими помахами пензля, і дріб'язкова невірність або незадовільність подробиць зникає серед великих штрихів: найгрубіший натяк тут зрозумілий для глядача. Задовільніше від інших відтінків виразу передається також божевілья, тупоумство або відсутність думки; тому що тут майже нічого передавати або треба передати дисгармонію — дисгармонія не псується, а розвивається недосконалістю виконання. Але всі інші видозміни фізіогномії передаються живописом надзвичайно незадовільно; тому що ніколи не може він досягти ніжності штрихів, гармонійності усіх найдрібніших видозмін у мускулах, від яких залежить вираз ніжної радості, тихої задумливості, легкої веселості і т. п. Руки людські грубі і можуть задовільно зробити тільки те, що не вимагає надто задовільної обробки; «сокирницька робота» — ось справжнє ім'я всіх пластичних мистецтв, як тільки порівняємо їх з природою. А проте, живопис (і скульптура) ще більше, ніж обрисами або виразом своїх фігур, гордиться перед природою групуванням. Але ця гордість ще менш зрозуміла. Правда, мистецтву іноді вдається бездоганно згрупувати фігури, але даремно буде воно вихвалитися своєю надзвичайною рідкою вдачею; тому що в дійсності ніколи не буває в цьому відношенні невдачі: в кожній групі живих людей всі тримають себе цілком відповідно до 1) суті сцени, що відбувається між ними, 2) суті власного свого характеру і 3) умов обстановки. Все це само собою завжди додержується в дійсному житті і з надзвичайними труднощами досягає цього мистецтво. «Завжди і само собою» в природі, «дуже рідко і з величезним напруженням сил» в мистецтві — ось факт, який майже в усіх відношеннях характеризує природу і мистецтво.

Переходимо до живопису, що зображує природу. Обриси предметів, знову, ніяк не можуть бути не тільки намальовані рукою, а й не можуть уявитися кращими, ніж зустрічаються в дійсності; причину пояснили ми вище. Краще від дійсної троянди уява не може нічого вигадати; а виконання завжди нижче від уявлюваного ідеалу. Кольори деяких предметів удаються живопису дуже добре; але є багато предметів, колорит яких він не може передати. Взагалі краще вдаються темні кольори і грубі, жорсткі відтінки; світлі — гірше; колорит предметів, освітлених сонцем, найгірше; також невдалі виходять відтінки блакитного полуденного неба, рожеві й золотисті відтінки ранку і вечора. «Але саме подоланням цих труднощів прославились великі художники», тобто тим, що перемагали їх далеко краще, ніж інші живописці. Ми не говоримо про відносне достоїнство утворів живопису, а порівнюємо кращі з них з природою. Наскільки кращі з них кращі від інших, настільки ж поступаються перед природою. «Але живопис краще може згрупувати пейзаж?» Сумніваємося; принаймні в природі на кожному кроці зустрічаються картини, до яких нічого додати, з яких нічого викинути. Не так говорять дуже багато хто з людей, які присвятили своє життя вивченню мистецтва і випустили з уваги природу. Але просте, природне почуття кожної людини, не втягнутої в пристрасть художницькою або дилетантською односторонністю, погодиться з нами, коли ми скажемо, що в природі дуже багато таких місцевостей, таких видовищ, якими можна тільки захоплюватися і в яких нічого осудити. Ввійдіть в порядний ліс — не говоримо про ліси [екваторіальної]⁴³ Америки, говоримо про ті ліси, які вже потерпіли від руки людини, про наші

європейські ліси,— чого не вистачає цьому лісові? Кому з тих, хто бачив порядний ліс, спадало на думку, що в цьому лісі треба що-небудь змінити, що-небудь доповнити для повноти естетичної втіхи ним? Пройдьте двісті-триста верст по дорозі — не говоримо [в Італії або в Швейцарії та в сусідніх з нею частинах Німеччини — ні, в середній]⁴⁴ Росії, яка, кажуть, бідна на краєвиди,— скільки ви зустрінете на цьому невеликому переїзді таких місцевостей, які захоплять вас, милуючись якими ви не подумаете про те, що «коли б тут ось ще додати, тут ось ще прибрати, пейзаж був би кращий». Людина з незіпсованим естетичним почуттям втішається природою цілком, не знаходить вади в її красі. Думка, ніби намальований пейзаж може бути величніший, граціозніший або в якому б то не було відношенні кращий від дійсної природи, почасти зобов'язаний своїм походженням передсудові, з якого самовдоволено глузують в наш час навіть ті, які по суті ще не позбулись його,— передсудові, що природа груба, низька, брудна, що треба очищати і прикрашати її для того, щоб вона облагородилась. Це принцип підстрижених садів. Друге джерело думки про перевагу намальованих пейзажів над дійсними аналізуємо нижче, коли розглядатимемо питання, в чому саме полягає втіха, яку дають нам утвори мистецтва.

Лишається глянути на відношення до природи третього роду картин — [тих], на яких зображується група людей серед пейзажу. Ми бачили, що групи і пейзажі, зображувані живописом, щодо ідеї ніяк не можуть бути вищі від того, що дає нам дійсність, а щодо виконання завжди незмірно нижчі від дійсності. Але те справедливо, що на картині група мо-

же бути поставлена в обстановці більш ефектній і навіть більш пристойній суті її, ніж звичайна дійсна обстановка (радісні сцени часто відбуваються серед досить тьмяної або навіть сумної обстановки; зворушливі, величні сцени часто, і навіть здебільшого — серед обстановки зовсім невеличної; і навпаки, дуже часто пейзаж не наповнений групами, характер яких був би пристойний його характерові). Мистецтво дуже легко заповнює цю неповноту, і ми готові сказати, що воно має в цьому разі перевагу перед дійсністю. Але, визнаючи цю перевагу, ми повинні розглянути, по-перше, до якої міри вона важлива, по-друге, чи завжди вона буває істинною перевагою.— Картина зображує пейзаж і групу людей серед цього пейзажу. Звичайно в таких випадках або пейзаж є тільки рамка для групи, або група людей тільки другорядний аксесуар, а головне в картині — пейзаж. В першому випадку перевага мистецтва над дійсністю обмежується тим, що воно знайшло для картини позолочену рамку замість простої; в другому — мистецтво додало, може, прекрасний, але другорядний аксесуар,— вираш також не дуже великий. Але чи дійсно внутрішнє значення картини підноситься, коли живописці стараються дати групі людей обстановку, що відповідає характеру групи? Це сумнівно в більшості випадків. Чи не буде надто одноманітно завжди освітлювати сцени щасливої любові променями радісного сонця і вміщати серед веселої зелені лук, і притому ще весною, коли «вся природа дихає любов'ю», а сцени злочинів освітлювати блискавкою і вміщати серед диких скель? І крім того, чи не буде не зовсім гармонуюча з характером сцени обстановка, якою звичайно буває вона в дійсності, своєю дисгармонією посилювати враження, що

справляє його сама сцена? І чи не має майже завжди обстановка впливу на характер сцени, чи не надає вона їй нових відтінків, чи не надає вона їй через те більше свіжості і більше життя?

Остаточний висновок з цих міркувань про скульптуру і живопис: ми бачимо, що утвори того й іншого мистецтва щодо багатьох і найістотніших елементів (щодо краси обрисів, щодо абсолютної довершеності виконання, щодо виразності і т. д.) незмірно нижчі від природи і життя; але, крім однієї мало-важної переваги в живопису, про яку зараз говорили, рішуче не бачимо, в чому утвори скульптури або живопису стояли б вище від природи і дійсного життя.

Тепер нам залишається говорити про музику і поезію — найвищі, найдовершеніші мистецтва, перед якими, [як каже пануюча естетична теорія, що утримує в цьому разі думку, в помірній формі справедливу]⁴⁵, зникають і живопис і скульптура.

Але спершу ми повинні звернути увагу на питання: в якому відношенні перебуває інструментальна музика до вокальної, і в яких випадках вокальна музика може назватися мистецтвом?

Мистецтво є діяльність, за допомогою якої здійснює людина своє прагнення до прекрасного, — таким є звичайне визначення мистецтва; ми не згодні з ним; та поки не висловлена наша критика, ще не маємо права відступати від нього, і, підставивши згодом замість вживаного нами тут визначення те, яке здається нам справедливим, ми не змінимо через це наших висновків відносно питання: чи завжди спів є мистецтво, і в яких випадках стає він мистецтвом? Яка перша потреба, що під впливом її людина починає співати? чи бере участь в ній на-

скільки-небудь прагнення до прекрасного? Нам здається, що ця потреба, зовсім відмінна від дбання про прекрасне. Людина спокійна може бути замкнута в собі, може мовчати. Людина, що перебуває під впливом почуття радості або суму, стає говіркою; цього мало; вона не може не виражати зовнішньо свої почуття: «почуття проситься назовні». Яким же способом виступає воно у зовнішній світ? Різно, залежно від того, який його характер. Раптові і приголомшуючі відчуття виражаються криком або вигуками; почуття неприємні, що переходять у фізичний біль, виражаються різними гримасами і рухами; почуття сильного невдоволення — також неспокійними, руйнівними рухами; нарешті, почуття радості й смутку — розповіддю, коли є кому розповісти, і співом, коли нікому розповідати або коли людина не хоче розповідати. Ця думка знайдеться в кожній розвідці про народні пісні. Дивно тільки, чому не звертають уваги на те, що спів, будучи по суті своїй вираженням радості або смутку, зовсім не походить від нашого прагнення до прекрасного. Невже під переважним впливом почуття людина буде ще думати про те, щоб досягати принади, грації, дбатиме про форму? Почуття і форма протилежні між собою. Уже з цього одного бачимо, що спів, утвір почуття, і мистецтво, що дбає про форму, — два зовсім різні предмети. Спів спершу й істотно — подібно до розмови — утвір практичного життя, а не мистецтва⁴⁶; але як усяке «уміння», спів потребує звички, заняття, практики, щоб досягти високого ступеня довершеності; як всі органи, орган співу, голос, потребує обробки, навчання, для того, щоб стати покірним знаряддям волі, — і природний спів стає в цьому відношенні «мистецтвом», але тільки в тому розу-

мінні, в якому зветься «мистецтвом» вміння писати, рахувати, орати землю, всяка практична діяльність, а зовсім не в тому, яке надається слову «мистецтво» естетикою.

Але на протилежність природному співу існує штучний спів, що намагається наслідувати природний. Почуття надає особливого, високого інтересу всьому, що створюється під його впливом; воно навіть надає всьому особливої принади, особливої краси. Натхнене смутком або радістю обличчя в тисячу разів прекрасніше, ніж холодне. Природний спів як вияв почуття, будучи утвором природи, а не мистецтва, що дбає про красу, має, однак, високу красу; тому з'являється в людині бажання співати навмисно, наслідувати природний спів. Яке відношення цього штучного співу до природного? Він далеко обдуманіший, він розрахований, прикрашений всім, чим тільки може прикрасити його геній людини: яке порівняння між арією італійської опери і простим, бідним монотонним мотивом народної пісні! — Але вся ученість гармонії, вся витонченість розвитку, все багатство прикрас геніальної арії, вся гнучкість, все незрівнянне багатство голосу, що її виконує, не замінять відсутності щирого почуття, яким пройнятий бідний мотив народної пісні і неблизкучий, мало оброблений голос людини, яка співає не з бажання блиснути і показати свій голос і мистецтво, а з потреби вилити своє почуття. Відмінність між природним і штучним співом — відмінність між актором, що грає роль веселого або смутного, і людиною, яка справді зраділа або засмучена чим-небудь, — відмінність між оригіналом і копією, між дійсністю і наслідуванням. Поспішимо додати, що композитор може справді пройнятися почуттям, яке має виражатися

в його творі; тоді він може написати щось далеко вище не тільки щодо зовнішньої красивості, а й щодо внутрішнього достоїнства, ніж народна пісня; але в такому разі його твір буде утвором мистецтва або «уміння» тільки з технічного боку, тільки в тому розумінні, в якому і всі людські утвори, створені за допомогою глибокого вивчення, міркувань, дбання про те, щоб «вийшло якомога краще», можуть назватися утворами мистецтва; а по суті твір композитора, написаний під переважаючим впливом мимовільного почуття, буде утвором природи (життя) взагалі, а не мистецтва. Ціком так само вправний і вразливий співак може увійти в свою роль, проїнятися тим почуттям, яке має виражати його пісня, і в такому разі він проспіваче її в театрі, перед публікою, краще від іншої людини, яка співає не в театрі,— від надміру почуття, а не напоказ публіці; але в такому разі співак перестає бути актором, і його спів стає піснею самої природи, а не утвором мистецтва. Це захоплення почуттям ми не думаємо сплутувати з натхненням: натхнення є особливо сприятливий настрій творчої фантазії; воно і захоплення почуттям мають спільне тільки те, що в людях, обдарованих поетичним талантом і разом особливою вразливістю, натхнення може переходити в захоплення почуттям, коли предмет натхнення викликає схильність до почуття. Між натхненням і почуттям та ж сама відмінність, яка між фантазією і дійсністю, між мріями і враженнями.

Первісне й істотне призначення інструментальної музики — бути акомпанементом для співу. Правда, пізніше, коли спів стає для вищих класів суспільства переважно мистецтвом, коли слухачі починають бути дуже вибагливими щодо техніки співу,— за

браком задовільного співу інструментальна музика старається замінити його і стає як щось самостійне; правда, що вона має і повне право виявляти претензії на самостійне значення при удосконаленні музичних інструментів, при надзвичайному розвитку технічної сторони гри і при пануванні переважної пристрасті до виконання, а не до змісту. А проте істинне відношення інструментальної музики до співу зберігається в опері, найповнішій формі музики як мистецтва, і в деяких інших галузях концертної музики. І не можна не помітити, що, незважаючи на всю штучність нашого смаку, на вишукану пристрасть до всіх труднощів і хитрощів блискучої техніки, всі продовжують віддавати співові перевагу перед інструментальною музикою: як тільки починається спів, ми перестаємо звертати увагу на оркестр. Найвище від усіх інструментів ставиться скрипка, тому що вона «ближче від усіх інструментів підходить до людського голосу»; найвища похвала артистові: «в звуках його інструмента чується людський голос». Отже: інструментальна музика — наслідування співу, його акомпанемент або сурогат; [а] спів як утвір мистецтва — тільки наслідування і сурогат співу як утвору природи. Після цього ми маємо право сказати, що в музиці мистецтво є тільки слабе відтворення явищ життя, незалежних від прагнення нашого до мистецтва.

Переходимо до найвищого і найповнішого з мистецтв, поезії, питання про яку містять в собі всю теорію мистецтва. Незмірно вище від інших мистецтв стоїть поезія за своїм змістом⁴⁷; всі інші мистецтва неспроможні сказати нам і сотої частки того, що говорить поезія. Але зовсім змінюється це відношення, коли ми звертаємо увагу на силу і живість суб'єк-

тивного враження, що його справляє поезія, з одного боку, і всі інші мистецтва — з другого. Всі інші мистецтва, подібно до живої дійсності, впливають прямо на почуття, поезія впливає на фантазію; фантазія у одних людей далеко вразливіша і живіша, ніж у інших, але взагалі треба сказати, що у здорової людини її образи бліді, слабкі в порівнянні з поглядами почуттів; тому треба сказати, що силою і ясністю суб'єктивного враження поезія далеко нижча не тільки від дійсності, а й від усіх інших мистецтв. Подивимося ж, який ступінь об'єктивної довершеності змісту і форми в утворах поезії, і чи може вона хоч у цьому відношенні суперничати з природою.

Багато говорять про «закінченість», «індивідуальність», «живу виразність» осіб і характерів, зображуваних великими поетами. Але разом з тим кажуть нам, що «це, однак, не окремі особи, а загальні типи»; після такої фрази було б зайвим доводити, що найвиразніша, найкраще змальована особа лишається в поетичному творі тільки загальним, невиразно окресленим абрисом, якому жива певна індивідуальність надається тільки уявою (власне кажучи, спогадами) читача. Образ в поетичному творі цілком так само відноситься до дійсного живого образу, як слово до дійсного предмета, ним позначуваного, — це [лише] блідий і загальний, невиразний натяк на дійсність. Багато хто в цій «загальності» поетичного образу бачить вищість його над особами, яких ми бачимо в дійсному житті. Така думка ґрунтується на гаданій протилежності між загальним значенням істоти і її живою індивідуальністю, на припущенні, нібито «загальне, індивідуалізуючись, втрачає свою загальність» в дійсності і «підноситься знову до неї тільки силою мистецтва, що. стягає з індивідуума

його індивідуальність». Не вдаючись в метафізичні міркування про те, які є насправді відношення між загальним і частковим (причому необхідно було б прийти до висновку, що для людини загальне тільки блідий і мертвий екстракт з індивідуального, що тому між ними таке саме відношення, як між словом і реальністю), скажемо тільки, що насправді індивідуальні подробиці зовсім не перешкоджають загальному значенню предмета, а, навпаки, оживляють і доповнюють його загальне значення; що, в усякому разі, поезія визнає високу перевагу індивідуального [прагненням]⁴⁸ до живої індивідуальності своїх образів; що разом з тим ніяк не може вона досягти індивідуальності, а встигає тільки трохи наблизитися до неї, і що ступенем цього наближення визначається достоїнство поетичного образу. Отже: прагне, але не може ніколи досягти того, що завжди зустрічається в типових особах дійсного життя,— ясно, що образи поезії слабкі, неповні, невиразні в порівнянні з відповідними їм образами дійсності. «Але чи зустрічаються в дійсності істинно типові особи»? Досить запропонувати подібне питання і не дожидатися на нього відповіді, як на питання про те, чи дійсно в житті зустрічаються добрі й погані люди, марнотратники, скнари і т. д., чи дійсно крига холодна, хліб дуже поживний і т. п. Є люди, яким все треба вказувати і доводити. Але їх не можна переконати загальними доказами в загальному творі; на них можна впливати тільки нарізно, для них переконливі тільки спеціальні приклади, запозичені з кола знайомих їм людей, в якому, хоч би яке воно було тісне, завжди знайдеться кілька істинно-типових особистостей; вказання на типові особистості в історії навряд чи допоможе: є люди, готові сказати: «історичні особис-

тості опоеитизовані традицією, подивом сучасників, генієм істориків або своїм виключним становищем».

Чому постала думка, ніби типові характери в поезії виставляються далеко чистішими і кращими, ніж вони є в дійсному житті, розглянемо після; тепер звернемо увагу на процес, за допомогою якого «створюються» характери в поезії,— він звичайно є запорукою за більшу в порівнянні з живими особами типовість цих образів. Звичайно кажуть: «Поет спостерігає безліч живих індивідуальних особистостей; жодна з них не може служити повним типом; але він помічає, що в кожній з них є спільного, типового; відкидаючи геть усе часткове, з'єднує в одно художнє ціле розкидані в різних людях риси і таким чином створює характер, який може бути названий квінтесенцією дійсних характерів». Припустімо, що все це цілком справедливо і що завжди буває саме так; але квінтесенція речі звичайно не схожа буває на саму річ: теїн — не чай, алкоголь — не вино; за правилом, наведеним вище, справді роблять «автори», які дають нам замість людей квінтесенцію героїзму і злоби у вигляді потвор пороку і камінних героїв⁴⁹. Всі, або майже всі, молоді люди закохуються — ось спільна риса, в усіх інших вони не схожі,— і в усіх творах поезії ми втішаємося дівчатами і юнаками, які мріють і говорять завжди тільки про любов і протягом усього роману тільки й роблять, що страждають, або блаженствують від любові; всі літні люди люблять порезонерствувати, в усьому іншому вони не схожі один на одного; всі бабусі люблять онучат і т. д.,— і ось повісті й романи населяються стариками, які тільки й роблять, що резонерствують, бабусями, які тільки й роблять, що пестять онучат, і т. д. Але здебільшого рецепт не зовсім

додержується: у поета, коли він «створює» свій характер, звичайно вимальовується перед уявою образ якої-небудь дійсної особи; іноді свідомо, іноді несвідомо «відтворює» він його в своїй типовій особі. Для доказу нагадаємо про безліч творів, в яких головна дійова особа — більш-менш вірний портрет самого автора (наприклад, Фауст, Дон Карлос і маркіз Поза, герої Байрона, герої і героїні Жоржа-Занда, Ленський, Онегін, Печорін); нагадаємо ще про дуже часті обвинувачення проти романістів, що вони «в своїх романах виставляють портрети своїх знайомих»; ці обвинувачення звичайно відкидаються з насмішкою і обуренням; але вони здебільшого бувають тільки утрировані і несправедливо виражені, а не по суті своїй несправедливі. З одного боку, пристойність, з другого — звичайне прагнення людини до самостійності, до «творчості, а не списування копій» змушують поета видозмінювати характери, що він їх списує з людей, які зустрічались йому в житті, подавати їх до певної міри неточними; крім того, списаний з дійсної людини особі звичайно доводиться в романі діяти зовсім не в тій обстановці, якою вона була оточена насправді, і від цього зовнішня схожість втрачається. Але всі ці переміни не заважають характеру по суті лишатися списаним, а не створеним, портретом, а не оригіналом. [Можна заперечити]: правда, що первообразом для поетичної особи дуже часто служить дійсна особа; але поет «підносить її до загального значення» — підносити звичайно ні для чого, тому що і оригінал уже має загальне значення в своїй індивідуальності; треба тільки — і в цьому полягає одна з якостей поетичного генія — уміти розуміти суть характеру в дійсній людині, дивитись на неї пильними очима; крім того, треба ро-

зуміти або відчувати, як стала б діяти і говорити ця людина в тих обставинах, серед яких вона буде поставлена поетом,— друга сторона поетичного генія; по-третє, треба вміти змалювати її, уміти передати її такою, якою розуміє її поет,— навряд чи не найбільш характеристична риса поетичного генія. Зрозуміти, вміти зміркувати або відчуті інстинктом і передати збагнене — ось завдання поета при зображенні більшої частини зображуваних ним осіб. Питання про те, що зветься «піднесенням до ідеального значення», «опоетизуванням прози і недоладності життя», розглянемо ми нижче. Ми нітрохи не сумніваємось, однак, що буває в поетичних творах дуже багато осіб, які не можуть бути названі портретами, які «створені» поетом. Але це буває зовсім не від того, що не знайшлось в дійсності гідних натурщиків, а зовсім від іншої причини, найчастіше просто від забутливості або недостатньої обізнаності: якщо в пам'яті поета зникли живі подробиці, лишилось тільки загальне абстрактне поняття про характер або поет знає про типову особу далеко менше, ніж потрібно для того, щоб вона була [в його зображенні]⁵⁰ живою особою, то мимоволі доводиться йому самому доповнювати загальний обрис, відтіняти абрис. Але майже ніколи ці вигадані особи не вимальовуються перед нами, як живі характери. Взагалі, чим більше нам відомо [про життя поета, про осіб, з якими він був близький]⁵¹, тим більше бачимо у нього портретів з живих людей. Важко не погодитися, що «створеного» в особах, зображуваних поетами, буває і завжди було далеко менше, а списаного з дійсності далеко більше, ніж звичайно думають; важко не прийти до переконання, що поет у відношенні до своїх осіб майже завжди тільки історик або автор мемуарів. Само

собою розуміється, що всім цим не хочемо ми сказати, ніби кожне слово, вимовлене Мефістофелем, буквально чув Гете від Мерка⁵². Не тільки геніальний поет, але й найбільш некмітливий оповідач зможе до однієї фрази приставити іншу в тому ж роді, додати вступ і переходи.

Далеко більше буває «самостійно винайденого» або «вигаданого» — наважуємося замінити цими термінами звичайний, надто гордий термін: «створеного» — в подіях, зображуваних поетом, і інтризі, зав'язці і розв'язці її і т. д., хоч дуже легко довести, що сюжетами романів, повістей і т. д. звичайно служать поетові дійсно фактичні події або анекдоти, різного роду оповідання та ін. (вказемо як приклад на всі прозаїчні повісті Пушкіна: «Капітанська дочка» — анекдот; «Дубровський» — анекдот; «Пікова дама» — анекдот; «Постріл» — анекдот і т. д.). Але загальний обрис сюжету сам по собі ще не надає високого поетичного достоїнства романові або повісті — треба вміти скористуватися сюжетом; тому, лишаючи без розгляду «самостійність» сюжету, звернемо увагу на те, вища чи нижча від дійсних подій «поетичність» поетичних утворів збоку сюжету, як він подається в них цілком розвинутим. [Посібниками] для одержання остаточного висновку, виставимо кілька питань, з яких більша частина розв'язуються самі собою: 1) Чи бувають в дійсності поетичні події, чи відбуваються в дійсності драми, романи, комедії, трагедії, водевілі? — Шохвилинно. 2) Чи істинно поетичні ці події в своєму розвитку і розв'язці? Чи мають вони в дійсності художню повноту і закінченість? — Як трапиться; часто не мають, але часто мають. Є дуже багато таких подій, в яких строго поетичний погляд не знаходить ніяких вад у художньому відношенні.

Цей пункт вирішується читанням першої добре написаної історичної книги, першим вечором, проведеним в розмові з людиною, яка багато на своєму віку бачила; розв'язується, нарешті, першими взятими в руки номерами якої-небудь французької або англійської судової газети. 3) Чи є між цими закінченими поетичними подіями такі, які могли б без всякої зміни бути передані під заголовком: «драма», «трагедія», «роман» і т. п.? — Дуже багато; правда, що багато які з дійсних подій неправдоподібні, побудовані на надто рідких, виключних положеннях або сплетеннях обставин і тому в справжньому своєму вигляді мають вигляд казки або натягнутої вигадки (з цього можна бачити, що дійсне життя часто буває надто драматичне для драми, надто поетичне для поезії); але дуже багато є подій, в яких, при всій їх блискучості, нема нічого ексцентричного, неймовірного, все сплетення пригод, весь хід і розв'язка того, що в поезії називається інтригою, прості. 4) Чи мають дійсні події «загальну» сторону, яка необхідна в поетичному творі? — Звичайно, її має всяка подія, гідна уваги мислячої людини; а таких подій дуже багато.

Після всього цього важко не сказати, що в дійсності є багато подій, які треба тільки знати, зрозуміти і уміти розповісти, щоб вони в суто прозаїчному оповіданні історика, автора мемуарів або збирача анекдотів відрізнялись від справжніх «поетичних творів» тільки меншим обсягом, меншим розвитком сцен, описів і тому подібних подробиць. І в цьому знаходимо ми істотну відмінність поетичних творів від точного, прозаїчного переказування дійсних пригод. Більша повнота подробиць, або те, що в поганих творах має ім'я «риторичного багатослів'я», — ось

до чого по суті зводиться вся перевага поезії над точною оповіддю. Ми не менш від інших готові сміятися над риторикою; але, визнаючи законними всі потреби людського серця, як тільки помічаємо їх всезагальність, ми визнаємо важливість цих поетичних багатослів'їв, тому що завжди і всюди бачимо прагнення до них в поезії: в житті завжди є ці подробиці, не потрібні для суті справи, але необхідні для її дійсного розвитку; повинні вони бути і в поезії. Різниця тільки [та], що в дійсності подробиці ніколи не можуть бути [пустим] розтягуванням справи, а в поетичних творах вони насправді дуже часто відгортають риторикою, механічним розтягуванням оповідання. За що ж і вихваляють Шекспіра, коли не за те, що у вирішальних, найкращих сценах він відкидає геть ці багатослів'я? Але скільки знайдеться їх у нього самого, у Гете і у Шіллера! Нам здається (може, це — пристрасть до свого — рідного), що російська поезія має в собі зародки огиди до розтягування сюжету подробицями, що добираються механічно. В повістях і оповіданнях Пушкіна, Лермонтова, Гоголя загальна властивість — стислість і швидкість розповіді. Отже, взагалі, щодо сюжету, щодо типовості і повноти обрисовки осіб поетичні твори далеко поступаються перед дійсністю; але є дві сторони, якими вони можуть стояти вище від дійсності: [прикрашення події добавкою ефектних аксесуарів і узгоджування характерів]⁵³ осіб з тими подіями, в яких вони беруть участь.

Ми говорили, що живопис частіше, ніж дійсність, оточує групу обстановкою, що відповідає істотному характерові сцени; цілком так само і поезія частіше, ніж дійсність, рушіями і учасниками подій виставляє людей, яких істотний характер цілком відповідає

духу подій. В дійсності дуже часто дрібні характером люди є рушіями трагічних, драматичних і т. д. подій; нікчемний гульвіса, по суті навіть зовсім непогана людина, може наробити багато жахливих справ; людина, яку анітрохи не можна назвати поганою, може згубити щастя багатьох людей і наробити нещасть далеко більше, ніж Яго або Мефістофель. У творах поезії, навпаки, дуже погані справи [звичайно] роблять люди дуже погані; хороші справи роблять люди особливо хороші. В житті часто не знаєш, кого обвинувачувати, кого хвалити; у поетичних творах звичайно переважно роздається честь і безчестя. Але перевага це чи вада? — Буває іноді те, іноді інше; частіше буває це вадою. Не говоримо поки що про те, що наслідком подібного звичаю буває ідеалізація в хороший і в поганий бік, або, просто кажучи, перебільшення; тому що ми не говорили ще про значення мистецтва, і рано ще вирішувати, вада чи достоїнство ця ідеалізація; скажемо тільки, що внаслідок постійного пристосування характеру людей до значення подій з'являється в поезії монотонність, одноманітними стають особи і навіть самі події; тому що од відмінності в характерах дійових осіб і самі пригоди, істотно схожі, набували б різного відтінку, як це буває в житті, вічно різноманітному, вічно новому, тимчасом як у поетичних творах дуже часто доводиться читати повторення. В наш час прийнято сміятися з прикрас, які не впливають з суті предмета і непотрібні для досягнення головної мети; але досі ще вдалий вислів, блискуча метафора, тисячі прикрас, придумуваних для того, щоб надати зовнішнього блиску творові, мають надзвичайно великий вплив на судження про утвори поезії. Щодо прикрас, зовнішньої розкішності, вигадливості і т. д., ми

завжди визнаємо можливість перевершити у вигаданому оповіданні дійсність. Але досить тільки вказати це мниме достоїнство повісті або драми, щоб принизити її в очах людей з смаком і звести з сфери «мистецтва» в сферу «штучності».

Наш розгляд показав, що утвір мистецтва може мати перевагу перед дійсністю хіба що тільки в двох-трьох незначних відношеннях і з необхідності лишається далеко нижчий від неї в істотних своїх якостях. Розглядові цьому можна закинути те, що він обмежувався найбільш загальними точками зору, не входив в подробиці, не посилався на приклади. Дійсно, його стислість здається вадою, коли згадаємо про те, до якої міри вкоренилась думка, нібито краса утворів мистецтва вища від краси дійсних предметів, подій і людей; але коли подивишся на хиткість цієї думки, коли згадаєш, як люди, що її виставляють, суперечать самі собі на кожному кроці; то здасться, що було б досить, виклавши думку про перевагу мистецтва над дійсністю, обмежитися додаванням слів: це несправедливо, всякий почуває, що краса дійсного життя вища від краси утворів «творчої» фантазії. Якщо так, то на чому ж ґрунтується, або, краще сказати, з яких суб'єктивних причин походить перебільшено висока думка про достоїнство утворів мистецтва?

Перше джерело цієї думки — природний нахил людини надзвичайно високо цінити трудність справи і рідкість речі. Ніхто не цінить чистоти вимови француза, що говорить по-французькому, німця, що говорить по-німецькому, — «це йому не коштувало ніяких зусиль, і це зовсім не рідкість»; але якщо француз говорить пристойно по-німецькому або німець по-французькому, — це становить предмет нашого зди-

вування і дає такій людині право на деяку повагу з нашого боку. Чому? Тому, по-перше, що це рідко; тому, по-друге, що це досягнуте цілими роками зусиль. Власне кажучи, майже кожний француз [що має порядну літературну або світську освіту]⁵⁴, чудово говорить по-французькому,— але які ми вибагливі в цьому разі! — найменший, майже непомітний відтінок провінціалізму в його вимові, одна не зовсім вишукана фраза — і ми оголошуємо, що «цей добродій говорить дуже погано своєю рідною мовою». Росіянин, говорячи по-французькому, кожним звуком показує, що для органів його невлотима повна чистота французької вимови, безперестанно показує своє іноземне походження у доборі слів, у побудові фрази, у всьому стилі мови — і ми прощаємо йому всі ці вади, ми навіть не помічаємо їх і оголошуємо, що він чудово, незрівнянно говорить по-французькому, нарешті, ми кажемо, що «цей росіянин говорить по-французькому краще від самих французів», хоч по суті ми і не думаємо порівнювати його з справжніми французами, порівнюючи його тільки з іншими росіянами, які також силкуються говорити по-французькому,— він дійсно говорить незрівнянно краще від них, але незрівнянно гірше від французів,— це розуміється кожним, хто має поняття про справу; але багатьох гіперболічна фраза може вводити в оману. Цілком так само і з виразом естетики про твори природи й мистецтва: найменша, істинна або мнима, вада в творі природи — і естетика говорить про цю ваду, шокується нею, готова забувати про всі достоїнства, про всі красоти: чи варто цінити їх, справді, коли вони з'явилися без усякого зусилля! Та ж сама вада в творі мистецтва в сто разів більша, грубіша і оточена ще сотнями

інших вад,— і ми не бачимо всього цього, а якщо й бачимо, то прощаємо і кажемо: «І на сонці є плями!» Власне кажучи, твори мистецтва можуть бути порівнювані тільки один з одним при визначенні відносного їх достоїнства; деякі з них виявляються вищими від усіх інших; і в захваті від їх краси (тільки відносної) ми кажемо: «Вони прекрасніші від самої природи і життя! Краса дійсності — ніщо перед красою мистецтва!» Але захват упереджений; він дає більше, ніж може дати справедливість: ми цінимо трудність — це прекрасно; але не треба забувати й істотного, внутрішнього достоїнства, яке незалежне від ступеня трудності; ми стаємо зовсім несправедливими, коли трудності виконання віддаємо перевагу перед достоїнством [його]. Природа і життя створюють прекрасне, не дбаючи про красу, вона з'являється в дійсності без зусилля і, отже, без заслуги в наших очах, без права на співчуття, без права на поблажливність; та і навіть поблажливність, коли прекрасного в дійсності так багато! «Все не довершено прекрасне в дійсності — погане; все хоч трохи стерпне в мистецтві — чудове» — ось правило, на підставі якого ми судимо. Щоб довести, як високо [ціниться] трудність виконання і як багато втрачає в очах людини те, що робиться само собою, без усяких зусиль з нашого боку, вкажемо на дагеротипні портрети; серед них знайдеться дуже багато не тільки вірних, а й таких, що передають довершено вираз обличчя,— чи цінимо ми їх? Дивно навіть почути апологію дагеротипних портретів. Інший приклад: як високо поважалась каліграфія! а проте досить посередньо надрукована книга незрівнянно прекрасніша від усякого рукопису; але хто ж захоплюється мистецтвом друкарського фактора і хто не буде

в тисячу раз більше милуватися прекрасним рукописом, ніж пристойно надрукованою книгою, яка в тисячу раз прекрасніша від рукопису? Що легке, те мало цікавить нас, хоча б з внутрішнього достоїнства було незрівнянно вище від трудного. Само собою розуміється, що навіть і з цієї точки зору ми праві тільки суб'єктивно: «дійсність створює прекрасне без зусиль» — значить тільки, що зусилля в цьому разі робляться не волею людини; а насправді все в дійсності — і прекрасне і не прекрасне, і велике і дрібне — результат якнайвищого можливого напруження сил, що не знають ні відпочинку, ні втоми. Але що нам за діло до зусиль і боротьби, які провадяться не нашими силами, в яких не бере участі наша свідомість? Ми не хочемо і знати про них; ми цінимо тільки людську силу, цінимо тільки людину. І ось друге джерело нашої палкої любові до утворів мистецтва: вони — утвори людини; тому ми [всі] пишаємося ними, вважаючи їх чимсь нечужим (особисто) нам; вони свідчать про розум людини, про її силу і тому дорогі для нас. Всі народи, крім французів, дуже добре бачать, що між Корнелем або Расіном і Шекспіром незмірна відстань; але французи до цього часу ще порівнюють їх — важко дійти до свідомості: «наше не зовсім хороше»; між нами знайдеться дуже багато людей, які готові твердити, що Пушкін — всесвітній поет; є навіть люди, які думають, що він вищий від Байрона: так високо людина ставить своє. Як окремий народ перебільшує достоїнство своїх поетів, так людина взагалі перебільшує достоїнство поезії взагалі.

Причини пристрасті до мистецтва, нами наведені, заслуговують на повагу, тому що вони природні: як людині не поважати людської праці, як людині не

любити людину, не дорожити утворами, які свідчать про розум і силу? Але навряд чи заслуговує такої поваги третя причина переважної любові нашої до мистецтва. Мистецтво лестить нашому штучному смаку. Ми дуже добре розуміємо, які штучні були нрави, звички, весь напрям думок часів Людовіка XIV; ми наблизились до природи, далеко краще розуміємо і цінімо її, ніж розуміло і цінило суспільство XVII століття; а проте ми ще дуже далекі від природи; наші звички, нрави, весь спосіб життя і внаслідок того весь напрям думок ще дуже штучні. Важко бачити вади свого віку, особливо, коли вади стали слабші, ніж були колись; замість того, щоб помічати, як багато ще в нас вишуканої штучності, ми помічаємо тільки, що XIX століття стоїть у цьому відношенні вище від XVII, краще за нього розуміючи природу, і забуваємо, що ослабла хвороба не є ще повне здоров'я. Нашу штучність видно в усьому, починаючи з одягу, з якого так багато всі сміються і який всі продовжують носити, до наших страв, що приправляються всілякими домішками, які зовсім змінюють природний смак страв; від вишуканості нашої розмовної мови до вишуканості нашої літературної мови, яка і далі прикрашується антитезами, дотепами, багатослів'ями з loci topici * глибокодумними міркуваннями на утерті теми і глибокодумними зауваженнями про людське серце, на манір Корнеля і Расіна в белетристиці і на манір Іоанна Міллера в історичних творах. Утвори мистецтва лестять всім дріб'язковим нашим вимогам, що походять від любові до штучності. Не кажемо про те, що ми досі ще любимо «умивати» природу, як лю-

* Загальних місць.— Ред.

били наряджати її в XVII столітті,— це завело б нас в довгі міркування про те, що таке «брудне» і до якої міри воно повинно бути в утворах мистецтва. Але досі в утворах мистецтва панує дріб'язкова обробка подробиць, мета якої не приведення подробиць в гармонію з духом цілого, а тільки те, щоб зробити кожну з них окремо цікавішою або красивішою, майже завжди на шкоду загальному враженню твору, його правдоподібності і природності; панує дріб'язкова погоня за ефектністю окремих слів, окремих фраз і цілих епізодів, розцвічування не зовсім натуральними, але різкими фарбами осіб і подій. Утвір мистецтва дріб'язковіший від того, що ми бачимо в житті і в природі, і разом з тим ефектніший,— як же не утвердитися думці, що він прекрасніший від дійсної природи і життя, в яких так мало штучності, яким чуже прагнення зацікавити?

Природа і життя вищі від мистецтва; але мистецтво старається догодити нашим нахилам, а дійсність не може бути підкорена прагненню нашому бачити все в тих барвах і в тому порядку, який подобається нам або відповідає нашим поняттям, часто одностороннім. З багатьох випадків цього догоджання пануючому напряду думок вкажемо на один: багато хто вимагає, щоб у сатиричних творах були особи, «на яких могло б з любов'ю відпочити серце читача»,— вимога дуже природна; але дійсність дуже часто не задовольняє її, даючи велику кількість подій, в яких нема жодної відрадної особи; мистецтво майже завжди догоджає їй; і не знаємо, чи знайдеться, наприклад, в російській літературі, крім Гоголя, письменник, який би не підкорявся цій вимозі; і у самого Гоголя за відсутність «відрадних» осіб винагороджують «високоліричні» відступи. Інший при-

клад: людина схильна до сентиментальності; природа і життя не поділяють цього напрямку; але твори мистецтва майже завжди більш-менш задовольняють йому. Та і друга вимога — наслідок обмеженості людини; природа і дійсне життя вищі від цієї обмеженості; твори мистецтва, підкоряючись їй, стаючи цим нижче від дійсності і навіть дуже часто зазнаючи небезпеки впадати в пошлість або в слабкість, наближаються до звичайних потреб людини і через це виграють в її очах. «Але в такому разі ви самі погоджуєтесь, що твори мистецтва краще, повніше, ніж об'єктивна дійсність, задовольняють природу людини; отже, для людини вони кращі від утворів дійсності?» — Висновок, не зовсім точно виражений; річ в тому, що штучно розвинута людина має багато штучних, спотворених до брехливості, до фантастичності вимог, яких не можна цілком задовольнити, тому що вони по суті не вимоги природи, а мрії зіпсованої уяви, яким майже неможливо і догоджати, не зазнаючи глузування і зневаги від самої тієї людини, якій стараємося догодити, тому що вона сама інстинктивно відчуває, що її вимога не варта задоволення. Так, публіка і слідом за нею естетика вимагають «відрадных» осіб, сентиментальності, — і та ж сама публіка глузує з утворів мистецтва, які задовольняють ці бажання. Догоджати примхам людини не значить ще задовольняти потреби людини. Найперша з цих потреб — істина.

Ми говорили про джерела переваги творів мистецтва над явищами природи і життя відносно змісту і виконання, але дуже важливе і враження, що його справляє на нас мистецтво або дійсність: ступенем його також вимірюється достоїнство речі.

Ми бачили, що враження, яке справляють твори

мистецтва, повинно бути далеко слабше від враження, що його справляє жива дійсність, і не вважаємо за потрібне доводити це. А проте в цьому відношенні утвір мистецтва перебуває в далеко сприятливіших обставинах, ніж явища дійсності; ці обставини можуть примусити людину, яка не звикла аналізувати причини своїх відчуттів, припускати, що мистецтво само по собі справляє на людину більший вплив, ніж жива дійсність. Дійсність постає перед нашими очима незалежно від нашої волі, здебільшого не вчасно, не до речі. Дуже часто ми йдемо до товариства, на гуляння зовсім не за тим, щоб милуватися людською красою, не за тим, щоб спостерігати характери, стежити за драмою життя; ідемо з турботами в голові, з замкнутим для вражень серцем. Але хто ж іде в картинну галерею не за тим, щоб втішатися красою картин? Хто береться за читання роману не за тим, щоб вникати в характери зображених там людей і стежити за розвитком сюжету? На красу, на велич дійсності ми звичайно звертаємо увагу майже насильно. Хай вона сама, якщо може, приверне на себе наші очі, звернені зовсім на інші предмети, хай вона насильно проникне в наше серце, зайняте зовсім іншим. Ми поводимося з дійсністю як з докучливим гостем, що напрошується на наше знайомство: ми стараємося замкнутися від неї. Але є години, коли порожньо лишається в нашому серці від нашої ж власної неуваги до дійсності,— і тоді ми звертаємося до мистецтва, благаючи його наповнити цю порожнечу; ми самі граємо перед ним роль запобігливого прохача. На життєвому шляху нашому розкидані золоті монети; але ми не помічаємо їх, тому що думаємо про мету путі, не звертаючи уваги на шлях, що лежить під нашими ногами; помітивши, ми не

можемо нагнутися, щоб зібрати їх, тому що «віз життя» нестримно відносить нас вперед,— ось наше відношення до дійсності, але ми приїхали на станцію і проходжаємось в скучному чеканні коней — тут ми з увагою розглядаємо кожну жерстяну бляху, яка, може, не варта і уваги,— ось наше відношення до мистецтва. Не кажемо вже про те, що явища життя кожному доводиться оцінювати самому, тому що для кожної окремої людини життя дає особливі явища, яких не бачать інші, над якими тому не висловлює вироку ціле суспільство, а утвори мистецтва оцінені загальним судом. Краса і велич дійсного життя рідко з'являються нам патентованими, а про що не йде поговор, то небагато хто і спроможний помітити і оцінити; явища дійсності — золотий зливочок без клейма; дуже багато хто відмовиться вже тільки через це взяти його [не вміючи відрізнити] від куска міді; утвір мистецтва — банківський білет, в якому дуже мало внутрішньої цінності, але за умовну цінність якого ручиться все суспільство, яким через те дорожить кожний і відносно якого небагато хто навіть усвідомлює ясно, що вся його цінність взята тільки від того, що він представник золотого куска. Коли ми дивимось на дійсність, вона сама займає нас собою, як щось цілком самостійне, і рідко залишає нам можливість переноситися думками в наш суб'єктивний світ, в наше минуле. Але коли я дивлюсь на утвір мистецтва — тут повний простір моїм суб'єктивним спогадам, і [він] для мене звичайно буває тільки приводом до свідомих або несвідомих мрій і спогадів. Трагічна сцена відбувається переді мною в дійсності — тоді мені не до того, щоб згадувати про себе; але я читаю в романі епізод про загибель людини — і в моїй пам'яті ясно або невиразно вос-

кресаять всі небезпеки, в яких я був сам, всі випадки загибелі близьких до мене людей. Сила мистецтва [особливо поезії] є звичайно сила спогаду. Уже з самої своєї незакінченості, невиразності, якраз через те саме, що звичайно воно тільки «загальне місце», а не живий індивідуальний образ або подія, утір мистецтва особливо здатний викликати наші спогади. Дайте мені закінчений портрет людини — він не нагадає мені жодного з моїх знайомих, і я холодно відвернусь, сказавши: «Непогано»; але покажіть мені у сприятливу хвилину ледве накреслений, невиразний абрис, в якому жодна людина не пізнає себе абсолютно, — і цей нікчемний, слабкий абрис нагадає мені риси кого-небудь милого мені; і, холодно дивлячись на живе обличчя, повне краси і виразності, я в захваті дивитимусь на нікчемний ескіз, який говорить мені про [близьке мені, і за спогадом про мої відношення до нього, говорить про]⁵⁵ мене самого.

Сила мистецтва є сила загальних місць. Є ще в утворах мистецтва сторона, через яку вони в недовідчених або недалекоглядних очах вищі від явищ життя і дійсності, — в них все виставлено напоказ, пояснено самим автором, тимчасом як природу і життя треба розгадувати власними силами. Сила мистецтва — сила коментарія; але про це маємо говорити ми нижче.

Багато знайшли ми причин переваги, що віддається мистецтву перед дійсністю; але всі вони тільки пояснюють, а не виправдують цю перевагу. Не погоджуючись, щоб мистецтво стояло не тільки вище від дійсності, а й нарівні з нею через внутрішнє достоїнство змісту або виконання, ми, звичайно, не можемо погодитися з пануючим нині поглядом на те, з яких потреб виникає воно, в чому мета його існування,

його призначення. Пануюча думка про походження і значення мистецтва [говорить] так: «Маючи непереборне прагнення до прекрасного, людина не знаходить істинно прекрасного в об'єктивній дійсності; цим вона поставлена в [потребу] сама створювати предмети або утвори, які відповідали б її вимозі, предмети і явища істинно прекрасні»; [або, за спеціальною термінологією пануючої школи:]⁵⁶ «Ідея прекрасного, не здійснювана дійсністю, здійснюється утворами мистецтва». Ми повинні аналізувати це визначення, щоб відкрити істинне значення неповних і односторонніх натяків, що містяться в ньому. «Людина має прагнення до прекрасного». Але якщо під прекрасним розуміти те, що розуміється в цьому визначенні, — цілковита відповідність ідеї і форми, то з прагнення до прекрасного треба виводити не мистецтво зокрема, а взагалі всю діяльність людини, основне начало якої — цілковите здійснення певної думки; прагнення до єдності ідеї і образу — формальне начало всякої техніки [, всякої праці, спрямованої] до створення і удосконалення [всяких потрібних нам предметів]; виводячи з прагнення до прекрасного мистецтво, ми сплутуємо два значення цього слова: 1) красні мистецтва (поезія, музика і т. д.) і 2) уміння або старання добре зробити що-небудь; тільки останнє виводиться з прагнення до єдності ідеї і форми. Якщо ж під прекрасним треба розуміти (як нам здається) те, в чому людина бачить життя, — очевидно, що з прагнення до нього походить радісна любов до всього живого і що [воно] у найвищій мірі задовольняється живою дійсністю. «Людина не зустрічає в дійсності істинно і цілком прекрасного». Ми старалися довести що це несправедливо, що діяльність нашої фантазії збуджується не вадами прекрасного в дійсності, а його

відсутністю; що дійсне прекрасне цілком прекрасне, але, на наш жаль, не завжди буває перед нашими очима. Коли б утвори мистецтва виникали внаслідок нашого прагнення до довершеності і нехтування всім недовершеним, людина повинна була б давно покинути, як марне зусилля, всяке прагнення до мистецтва, тому що в утворах мистецтва нема довершеності; хто невдоволений дійсною красою, той ще менше може задовольнитися красою, створюваною мистецтвом. Отже, неможливо погодитися з звичайним поясненням значення мистецтва; але в цьому поясненні є натяки, які можуть бути названі справедливими, якщо будуть витлумачені належним чином. «Людина не задовольняється прекрасним в дійсності, їй мало цього прекрасного» — ось в чому суть і правдивість звичайного пояснення, яка, будучи хибно сприйнята, сама потребує пояснення.

Море прекрасне; дивлячись на нього, ми не дуємо бути ним невдоволені в естетичному відношенні; але не всі люди живуть біля моря; багатьом не вдається ні разу в житті поглянути на нього; а їм хотілося б помилуватися морем — [для них цікаві і милі] картини, що зображують море. Звичайно, далеко краще дивитися на саме море, ніж на його зображення; але за браком кращого, людина задовольняється і гіршим, за браком речі — її сурогатом. І тим людям, які можуть милуватися морем в дійсності, не завжди, коли хочеться, можна дивитися на море, — вони згадують про нього; але фантазія слаба, їй потрібна підтримка, нагадування — і, щоб оживити свої спогади про море, щоб ясніше змалювати його в своїй уяві, вони дивляться на картину, що зображує море. Ось єдина мета і значення дуже багатьох (більшої частини) утворів мистецтва: дати

можливість, хоч до деякої міри, познайомитися з прекрасним в дійсності тим людям, які не мали можливості втішатися ним насправді; бути нагадуванням, збуджувати і оживляти спогад про прекрасне в дійсності у тих людей, які знають його з досвіду і люблять згадувати про нього. (Залишаємо поки що вислів «прекрасне є істотний зміст мистецтва»; згодом ми підставимо замість терміна «прекрасне» інший, яким зміст мистецтва визначається, на нашу думку, точніше і повніше). Отже, перше значення мистецтва, що належить всім без винятку утворам його,— відтворення природи і життя. Відношення їх до відповідних сторін і явищ дійсності таке саме, як відношення гравюри до тієї картини, з якої вона знята, як відношення портрета до особи, яку він представляє. Гравюра знімається з картини не тому, що картина була нехороша, а саме тому, що картина дуже хороша; так дійсність відтворюється мистецтвом не для згладжування вад її, не тому, що сама по собі дійсність не досить хороша, а тому саме, що вона хороша. Гравюра [не краща від картини, з якої знята, вона далеко гірша від цієї картини]⁵⁷ в художньому відношенні; так і утвір мистецтва ніколи не досягає краси або величі дійсності, але картина одна, нею можуть милуватися тільки люди, що прийшли в галерею, яку вона прикрашає; гравюра розходить-ся в сотнях екземплярів по всьому світу, кожний може милуватися нею, коли йому завгодно, не виходячи з своєї кімнати, не встаючи з свого дивана, не скидаючи свого халата; так і предмет прекрасний в дійсності доступний не всякому і не завжди; відтворений (слабо, грубо, блідо — це правда, але все-таки відтворений) мистецтвом, він доступний всякому і завжди. Портрет знімається з людини, яка нам доро-

га і мила, не для того, щоб згладити вади її обличчя (яке нам діло до цих вад? вони для нас непомітні або милі), а для того, щоб дати нам можливість милуватися цим обличчям навіть і тоді, коли насправді воно не перед нашими очима; така сама мета і значення утворів мистецтва: вони не поправляють дійсності, не прикрашають її, а відтворюють, служать їй сурогом.

Отже, перша мета мистецтва — відтворення дійсності. Анітрохи не думаючи, щоб цими словами було сказане щось зовсім нове в історії естетичних поглядів, ми, однак, вважаємо, що псевдокласична «теорія наслідування природи», яка панувала в XVII—XVIII століттях, вимагала від мистецтва не того, в чому поставляється формальне начало його визначення, яке міститься в словах: «мистецтво є відтворення дійсності». Щоб за істотну відмінність нашого погляду на мистецтво від понять, які мала про нього теорія наслідування природи, ручились не наші тільки власні слова, наведемо тут критику цієї теорії, взяту з кращого курсу пануючої нині естетичної системи⁵⁸. Критика ця, з одного боку, покаже відмінність спростовуваних нею понять від нашого погляду, з другого боку, виявить, чого не вистачає в нашому першому визначенні мистецтва, як діяльності відтворюючої, і таким чином послужить переходом до якнайточнішого розвитку понять про мистецтво.

У визначенні мистецтва як наслідування природи показується тільки його формальна мета; [відповідно до цього визначення воно повинно] старатися по можливості повторювати те, що уже існує в зовнішньому світі. Таке повторення треба визнати зайвим, бо природа і життя вже дають нам те, що за цим поняттям повинно дати мистецтво. Цього мало: наслідувати

природу — марне зусилля, яке далеко не досягає своєї мети, тому що, наслідуючи природу, мистецтво, через обмеженість своїх засобів, дає тільки обман замість істини і замість дійсно живої істоти тільки мертву маску⁵⁹.

Тут насамперед зауважимо, що словами: «мистецтво є відтворення дійсності», як і фразою: «мистецтво є наслідування природи», визначається тільки формальне начало мистецтва; для визначення змісту мистецтва перший висновок, нами зроблений відносно його мети, треба доповнити, і ми займемося цим згодом. Друге заперечення анітрохи не стосується до погляду, нами висловленого: з попереднього розвитку видно, що відтворення або «повторення» предметів і явищ природи мистецтвом — справа зовсім не зайва, навпаки, необхідна. Переходячи до зауваження, що це повторення — марне зусилля, яке далеко не досягає своєї мети, треба сказати, що подібне заперечення має силу тільки в тому разі, коли припускається, ніби мистецтво хоче суперничати з дійсністю, а не просто бути її сурогатом. Але ми саме те і твердимо, що мистецтво не може витримати порівняння з живою дійсністю і зовсім не має тієї життєвості, як реальна дійсність; це ми визнаємо безсумнівним.

Отже, [вислів:]⁶⁰ «мистецтво є відтворення дійсності», треба доповнити для того, щоб він був всестороннім визначенням; не вичерпуючи в цьому вигляді весь зміст визначуваного поняття, [воно], однак, вірно, і заперечення проти нього поки що можуть ґрунтуватися тільки на прихованій вимозі, щоб мистецтво було за своїм визначенням вищим, довершеним від дійсності; об'єктивну безпідставність цього припущення ми старалися довести і потім ви-

явили його суб'єктивні підстави. Подивимося, чи стосуються до нашого погляду дальші заперечення проти теорії наслідування.

При неможливості повного успіху в наслідуванні природи лишалась би тільки самовдоволення втіха відносним успіхом цього фокус-покуса; але й ця втіха стає тим холоднішою, чим більшою буває зовнішня схожість копії з оригіналом, і навіть перетворюється в пересичення або огиду. Є портрети, схожі на оригінал, як кажуть, до огидності. Нам відразу ж стає нудним і огидним якнайчудовіше наслідування співу солов'я, як тільки ми довідуємось, що це не справжній спів солов'я, а наслідування його яким-небудь митцем, що виробляє солов'їні трелі; тому що від людини ми вправі вимагати не такої музики. Подібні фокуси якнаймайстернішого наслідування природи можна порівняти з мистецтвом того фокусника, який без промаху кидав сочевичні зерна через отвір величиною не більший від сочевичного зерна і якого Александр Великий нагородив медимном сочевиці⁶¹.

Ці зауваження цілком справедливі; але відносяться до некорисного і безглузлого копіювання [того, що негідне уваги, або до] змалювання пустої зовнішності, оголеної від змісту. (Скільки вихвалюваних утворів мистецтва зазнають цього гіркого, але заслуженого глузування!). Зміст, гідний уваги мислячої людини, один тільки спроможний звільнити мистецтво від докору, ніби воно — пуста забава, чим воно і дійсно буває надзвичайно часто; художня форма не врятує від зневаги або співчутливої посмішки утвір мистецтва, коли він важливістю своєї ідеї неспроможний дати відповіді на питання: «та чи варто трудитися над [цим]?» Некорисне не має права на повагу.

«Людина сама собі мета»; але діла людини повинні мати мету в потребах людини, а не в самих собі. Тим-то некорисне наслідування і збуджує тим більшу огиду, чим досконаліша зовнішня схожість: «Навіщо затрачено стільки часу і праці? — думаємо ми, дивлячись на нього: — І так шкода, що така неспроможність відносно змісту може поєднуватися з такою довершеністю в техніці!» Нудьга і огида, збуджувані фокусником, що наслідує солов'иний спів, пояснюються самими зауваженнями, що супроводжують в критиці вказівку на нього: жалюгідна людина, яка не розуміє, що повинна співати людську пісню, а не виробляти [трелі, що мають смисл тільки в співі солов'я і втрачають його при повторенні їх людиною]⁶². Щодо портретів, схожих до огидності, це треба розуміти так: всяка копія, для того, щоб бути вірною, має передавати істотні риси оригіналу; портрет, який не передає головних, найвиразніших рис обличчя, невірний; а коли дріб'язкові подробиці обличчя передані при цьому чітко, обличчя на портреті виходить спотвореним, безтямним, мертвим — як же йому не бути огидним? Часто повстають проти так званого «дагеротипного копіювання» дійсності, — чи не краще було б говорити тільки, що копіювання, так само як і всяке людське діло, потребує розуміння, здатності відрізнити істотні риси від неістотних? «Мертве копіювання» — ось звичайна фраза; але людина не може скопіювати правильно, якщо мертвеність механізму не спрямовується живим смислом; не можна зробити навіть вірного facsimile [з звичайного рукопису]⁶³, не розуміючи значення букв, що копіюються.

Перш, ніж перейдемо до визначення істотного змісту мистецтва, чим доповниться визначення, яке

ми приймаємо, його формального начала, вважаємо потрібним [зробити] кілька найближчих вказівок про відношення теорії «відтворення» до теорії так званого «наслідування». Погляд на мистецтво, який ми приймаємо, впливає з поглядів, які приймають новітні німецькі естетики, і виникає з них через діалектичний процес, напрям якого визначається загальними ідеями сучасної науки. Отже, безпосередньо він зв'язаний з двома системами ідей — початку нинішнього століття, з одного боку, останніх десятиріч — з другого. Всяке інше співвідношення — тільки проста схожість, що не має генетичного впливу. Але якщо поняття стародавніх і старовинних мислителів не можуть при даному розвитку науки мати вплив на сучасний напрям думок, то не можна не бачити, що в багатьох випадках сучасні поняття бувають схожі з поняттями попередніх століть. Особливо часто сходяться вони з поняттями грецьких мислителів. Такий є стан справ і в даному разі. Визначення формального начала мистецтва, яке ми приймаємо, схоже з поглядом, що панував у грецькому світі, який знаходимо у Платона, Арістотеля, що був, мабуть, висловлений у Демокріта. Їх $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ відповідає нашому терміну «відтворення». І якщо пізніше розуміли це слово як «наслідування» (Nachahmung), то переклад не був вдалий, обмежуючи коло понять і збуджуючи думку про підробку під зовнішню форму, а не про передачу внутрішнього змісту. Псевдокласична теорія дійсно розуміла мистецтво як підробку під дійсність, щоб обманути почуття, але це — зловживання, що належить тільки епохам зіпсованого смаку.

Тепер ми повинні доповнити виставлене нами вище визначення мистецтва і від розгляду формаль-

ного начала мистецтва перейти до визначення його змісту.

Звичайно кажуть, що зміст мистецтва є прекрасне; але цим надто обмежується сфера мистецтва. Якщо навіть погодитися, що піднесене і комічне — моменти прекрасного, то дуже багато утворів мистецтва не підійдуть за змістом під ці три рубрики: прекрасне, піднесене, комічне. В живопису не підходять під ці підрозділи картини домашнього життя, в яких нема жодного прекрасного або смішного обличчя, зображення старика або старухи, які не відзначаються особливою старечою красою, і т. д. В музиці ще важче провести звичайний поділ; якщо віднесемо марші, патетичні п'єси і т. д. до відділу величного; якщо п'єси, що дихають любов'ю або веселістю, залічимо до відділу прекрасного; якщо відшукаємо багато комічних пісень, то у нас ще лишиться величезна кількість п'єс, які за своїм змістом не можуть бути без натяжки залічені до жодного з цих родів: куди віднести журливі мотиви? невже до піднесеного, як страждання? або до прекрасного, як ніжні мрії? Але з усіх мистецтв найбільше противиться підведенню свого змісту під тісні рубрики прекрасного та його моментів поезія. Сфера її — вся сфера життя і природи; точки зору поета на життя в різноманітних його проявах так само різноманітні, як поняття мислителя про ці різнохарактерні явища; а мислитель знаходить в дійсності дуже багато чого, крім прекрасного, піднесеного і комічного. Не всяке горе доходить до трагізму; не всяка радість граціозна або комічна. **Що** зміст поезії не вичерпується трьома відомими елементами, зовнішньо бачимо з того, що її твори перестали вміщатися в рамки старих поділів. **Що** драматична поезія зображує не тільки трагічне

або комічне, доводиться тим, що, крім комедії і трагедії, повинна була з'явитися драма. Замість епосу, переважно високого, з'явився роман, з численними своїми [розрядами]. Для більшої частини нинішніх ліричних п'єс не відшукується в старих підрозділах заголовка, який міг би позначити характер змісту; недостатні сотні рубрик, тим менше можна сумніватися, що не можуть всього охопити три рубрики (ми говоримо про характер змісту, а не форму, яка завжди повинна бути прекрасна).

Найпростіше розв'язати цю запутаність, сказавши, що сфера мистецтва не обмежується самим прекрасним і його так званими моментами, а обіймає собою все, що в дійсності (в природі і в житті) цікавить людину — не як ученого, а просто як людину; загальноінтесне в житті — ось зміст мистецтва. Прекрасне, трагічне, комічне — тільки три найбільш виразні елементи з тисячі елементів, від яких залежить інтерес життя і перелічити які значило б перелічити всі почуття, всі прагнення, [що хвилюють] серце людини. Навряд чи треба вдаватися в докладніші докази [вірності] поняття, яке приймаємо ми, про зміст мистецтва; тому що коли в естетиці пропонується звичайно інше, більш тісне визначення змісту, то погляд, який ми приймаємо, панує насправді, тобто в самих художниках і поетах, постійно виявляється в літературі і в житті⁶⁴. Якщо вважають необхідністю визначати прекрасне як переважний і, висловлюючись точніше, як єдиний істотний зміст мистецтва, то істинна причина цього криється в неясному розрізнюванні прекрасного, як об'єкта мистецтва, від прекрасної форми, яка дійсно становить необхідну якість всякого утвору мистецтва⁶⁵. Але ця формальна краса або єдність ідеї і

образу, змісту і форми — не спеціальна особливість, яка відрізняла б мистецтво від інших галузей людської діяльності. Діяння людини завжди має мету, яка становить суть справи; в міру відповідності нашої справи до мети, яку ми хотіли здійснити нею, ціниться достоїнство самої справи; в міру довершеності виконання оцінюється всякий людський твір. Це загальний закон і для ремесел, і для промисловості, і для наукової діяльності і т. д. Він застосовується і до утворів мистецтва: художник (свідомо чи несвідомо, все одно) прагне відтворити перед нами певну сторону життя; само собою розуміється, що достоїнство його утвору залежатиме від того, як він виконав свою справу. «Утвір мистецтва прагне до гармонії ідеї з образом» не більш, не менш, як утвір шевського майстерства, ювелірного ремесла, каліграфії, інженерного мистецтва, моральної рішимості. «Всяка справа повинна бути добре виконана» — ось смисл фрази: «гармонія ідеї і образу». Отже, 1) прекрасне як єдність ідеї і образу зовсім не характеристична особливість мистецтва в тому розумінні, яке надається цьому слову естетикою; 2) «єдність ідеї і образу» визначає тільки формальну сторону мистецтва, нітрохи не стосуючись його змісту; вона говорить про те, як повинно бути виконане, а не про те, що виконується. Але ми вже зауважили, що в цій фразі важливе слово «образ», — воно говорить про те, що мистецтво виражає ідею не абстрактними поняттями, а живим індивідуальним фактом; кажучи «мистецтво є відтворення природи і життя», ми кажемо те ж саме: в природі і житті нема нічого абстрактно існуючого; в них усе конкретне; відтворення повинно в міру можливості зберігати суть відтворюваного; тому утвір мистецтва повинен прагну-

ти до того, щоб в ньому було якомога менше абстрактного, щоб в ньому усе було, в міру можливості, виражене конкретно, в живих картинах, в індивідуальних образах. (Зовсім інше питання: чи може мистецтво досягти цього цілком? Живопис, скульптура і музика досягають; поезія не завжди може і не завжди повинна надто дбати про пластичність подробиць: досить і того, коли взагалі, в цілому, утвір поезії пластичний; зайві турботи про пластичну обробку подробиць можуть пошкодити єдності цілого, надто рельєфно окресливши його частини, і, що ще важливіше, відвертатимуть увагу художника від найістотніших сторін його справи). Краса форми, що полягає в єдності ідеї і образу, загальна належність не тільки мистецтва (в естетичному розумінні слова), а й усякого людського діла, цілком відмінна від ідеї прекрасного, як об'єкта мистецтва, як предмета нашої радісної любові в дійсному світі. Змішування краси форми, як необхідної якості художнього утвору, і прекрасного, як одного з багатьох об'єктів мистецтва, було однією з причин сумних зловживань в мистецтві. «Предмет мистецтва — прекрасне», прекрасне що б то не стало, іншого змісту нема у мистецтва. Що ж прекрасніше за все на світі? В людському житті — краса і любов; в природі — важко і вирішити, що саме, — так багато в ній краси. Отже, треба до речі і не до речі наповнювати поетичні утвори описами природи: чим більше їх, тим більше прекрасного в нашому утворі. Але краса і любов ще прекрасніші — і ось (здебільшого зовсім не до речі) на першому плані драми, повісті, роману і т. д. з'являється любов. Недоречні багатослів'я про красоти природи ще не так шкодять художньому утвору: їх можна випускати, тому що

вони приклеюються зовнішньо; але що́ робити з любовною інтригою? її неможливо випустити з уваги, тому що до цієї основи все приплетено гордієвими вузлами, без неї все втрачає зв'язок і смисл. Не кажемо вже про те, що закохана пара, яка страждає або торжествує, надає цілим тисячам творів страшенної монотонності; не кажемо і про те, що ці любовні пригоди і описи краси забирають місце у істотних подробиць; цього мало: звичка зображувати любов, любов і вічно любов примушує поетів забувати, що життя має інші сторони, які далеко більше цікавлять людину взагалі; вся поезія і все зображуване в ній життя набирає якогось сентиментально-рожевого колориту; замість серйозного зображення людського життя [дуже багато які] утвори мистецтва представляють якийсь надто юний (щоб утриматися від більш точних епітетів) погляд на життя, і поет є звичайно молодим, дуже молодим юнаком, якого оповідання цікаві тільки для людей того ж морального або фізіологічного віку. Це, нарешті, принижує мистецтво в очах людей, які вже виійшли з щасливої пори ранньої юності; мистецтво здається їм забавою, нудотною для розвинутих людей і не зовсім безпечною для молоді. Ми зовсім не думаємо забороняти поетові описувати любов; але естетика повинна вимагати, щоб поет описував любов тільки тоді, коли хоче саме її описувати: навіщо виставляти на першому плані любов, коли справа йде, власне кажучи, зовсім не про неї, а про інші сторони життя? навіщо, наприклад, любов на першому плані в романах, які власне зображують побут певного народу в дану епоху або побут певних класів народу? В історії, в психології, в етнографічних творах також говориться про любов,— але тільки на

своєму місці, цілком так само, як і про все. Історичні романи Вальтера Скотта ґрунтуються на любовних пригодах — навіщо це? хіба любов була головним заняттям суспільства і головним рушієм подій в зображувані ним епохи? «Але романи Вальтера Скотта застаріли»; цілком так само до речі і не до речі наповнені любов'ю романи Діккенса і романи Жоржа-Занда з сільського побуту, в яких знову справа йде зовсім не про любов. «Пишіть про те, про що ви хочете писати», — правило, якого рідко наважуються додержувати поети. Любов до речі і не до речі — перша шкода, що впливає для мистецтва з поняття, що «зміст мистецтва — прекрасне»; друга, тісно з нею поєднана — штучність. В наш час глузують з Расіна і мадам Дезульєр; але навряд чи сучасне мистецтво далеко пішло від них щодо простоти і природності пружин дії і безпосередньої натуральності мови; поділ дійових осіб на героїв і лиходіїв досі може бути застосовуваний до утворів мистецтва в патетичному роді; як зв'язно, плавно, красномовно говорять ці особи! Монологи і розмови в сучасних романах не багато чим нижчі від монологів [псевдокласичної] трагедії: «в художньому творі все повинно бути повите красою»; [одна з умов краси — розвиток усіх подробиць з зав'язки сюжету];⁶⁶ і нам даються такі глибоко обдумані плани діяння [осіб роману або драми]⁶⁷, яких майже ніколи не складають люди в справжньому житті; а коли введена особа зробить як-небудь інстинктивний, непродуманий крок, автор вважає необхідним виправдувати його з суті характеру цієї особи, а критики лишаються невдоволені тим, що «дія не мотивована» — нібито вона мотивується завжди індивідуальним характером, а не обставинами і загальними якостями людського

серця. «Краса потребує закінченості характерів» — і замість осіб живих, різноманітних при всій своїй типовості, [драматург або романіст] дає непорушні статуї. «Краса художнього твору вимагає закінченості розмов» — і замість живої розмови ведуться штучні бесіди, в яких ті, що розмовляють, волею і неволею виявляють свій характер. Наслідком усього цього буває монотонність творів поезії: люди всі на один лад, події розвиваються за певними рецептами, з перших сторінок видно, що буде далі, і не тільки, що буде, але і як буде. Однак повернемося до питання про істотне значення мистецтва.

Перше і загальне значення всіх утворів мистецтва, сказали ми, — відтворення цікавих для людини явищ дійсного життя. Під дійсним життям, звичайно, розуміються не тільки відношення людини до предметів і істот об'єктивного світу, а й внутрішнє життя [ii]; іноді людина живе мріями, — тоді мрії мають для неї (до деякої міри і на деякий час) значення чогось об'єктивного; ще частіше людина живе в світі свого почуття; ці стани, якщо досягають цікавості, також відтворюються мистецтвом. Ми згадали про це, щоб показати, як нашим визначенням обіймається і фантастичний зміст мистецтва.

Але ми говорили вище, що, крім відтворення, мистецтво має ще інше значення — пояснення життя; до деякої міри це доступно всім мистецтвам: часто досить звернути увагу на предмет (що завжди й робить мистецтво), щоб пояснити його значення або примусити краще зрозуміти життя. В цьому розумінні мистецтво нічим не відрізняється від розповіді про предмет; відміна тільки в тому, що мистецтво вірніше досягає своєї мети, ніж проста розповідь, тим більше учена розповідь: під формою життя ми

далеко легше знайомимось з предметом, далеко швидше починаємо цікавитися ним, ніж тоді, коли знаходимо сухе вказання на предмет. Романи Купера більш, ніж етнографічні розповіді і міркування про важливість вивчення побуту дикунів, познайомили суспільство з їх життям. Але якщо всі мистецтва можуть вказувати нові цікаві предмети, то поезія завжди з необхідності вказує [різко і ясно] на істотні риси предмета. Живопис відтворює предмет з усіма подробицями, скульптура так само; поезія не може обійняти надто багато подробиць і, з необхідності випускаючи з своїх картин дуже багато чого, зосереджує нашу увагу на затриманих рисах. В цьому бачать перевагу поетичних картин перед дійсністю; але те ж саме робить і кожне окреме слово з своїм предметом: в слові (в понятті) також випущені всі випадкові і залишені тільки істотні риси предмета; може, для недосвідченого розуму слово ясніше від самого предмета; але це з'ясування є тільки ослаблення. Ми не заперечуємо відносної користі компендіумів; але не думаємо, щоб «Російська історія» Таппе, дуже корисна для дітей, була кращою від «Історії» Карамзіна, з якої вона видобута⁶⁸. Предмет або подія в поетичному творі може бути легкозрозуміліша, ніж у самій дійсності; але ми визнаємо за ним тільки достоїнство живого і ясного вказання на дійсність, а не самостійне значення, яке могло б суперничати з повнотою дійсного життя. Не можна не додати, що всяка прозаїчна розповідь робить те ж саме, що поезія. [Зосередження уваги на істотних рисах предмета] не є характеристична особливість поезії, а загальна властивість розумної мови.

Істотне значення мистецтва — відтворення того, чим цікавиться людина в дійсності⁶⁹. Але, цікавля-

чись явищами життя, людина не може, свідомо чи несвідомо, не висловлювати про них свого вироку; поет чи художник, не будучи спроможний перестати бути людиною взагалі, не може, коли б і хотів, відмовитись від висловлення свого вироку над зображуваними явищами; вирок цей виражається в його творі,— ось нове значення утворів мистецтва, за яким мистецтво стає в число моральних діяльностей людини. Бувають люди, у яких судження про явища життя полягає майже тільки в тому, що вони виявляють прихильність до певних сторін дійсності, уникають інших — це люди, у яких розумова діяльність слаба; коли така людина — поет або художник, її твори не мають іншого значення, крім [того, що відтворюють улюблені нею сторони] життя. Але якщо людина, в якій розумова діяльність сильно збуджена питаннями, породжуваними спостереженням життя, обдарована художницьким талантом, то в її творах, свідомо чи несвідомо, виявиться прагнення висловити живий вирок про явища, що цікавлять її (і її сучасників, тому що мисляча людина не може мислити над нікчемними питаннями, нікому крім неї не цікавими), [в її картинах або романах, поемах, драмах]⁷⁰ будуть порушені або розв'язані питання, які виникають з життя для мислячої людини; її твори будуть, щоб так висловитися, творами на теми, висунуті життям. Цей напрям може відбиватися в усіх мистецтвах (напр., в живопису можна вказати на [картини з побуту і на багато які історичні]⁷¹, але переважно розвивається він в поезії, яка дає цілковиту можливість висловити певну думку. Тоді художник стає мислителем, і увір мистецтва, лишаючись в сфері мистецтва, набирає значення наукове. Само собою розуміється, що в цьому відношенні твори мистецтва

не знаходять собі нічого відповідного в дійсності,— але тільки за формою, щодо змісту, до самих питань. що порушуються або розв'язуються мистецтвом, вони всі знайдуться в дійсному житті, тільки без навмисності, без *aggré-re-pensée* *. Припустімо, що в утворі мистецтва розвивається думка: «тимчасове відхилення від прямого шляху не згубить сильної натури», або: «одна крайність викликає іншу»; або зображується розлад людини з самою собою; або, якщо завгодно, боротьба пристрастей з вищими прагненнями (ми вказуємо різні основні ідеї, які бачили в «Фаусті»),— хіба не бувають в дійсному житті випадки, в яких розвивається те ж саме положення? Хіба з спостереження життя не виводиться висока мудрість? Хіба наука не є просте абстрагування життя, підведення життя під формули? Все, що виявляється наукою і мистецтвом, знайдеться в житті, і знайдеться в якнайповнішому, якнайдосконалішому вигляді, з усіма живими подробицями, в яких звичайно і лежить істинний смисл діла, які часто не розуміються наукою і мистецтвом, ще частіше не можуть бути ними осягнуті; в [подіях] дійсного життя все вірне. нема недоглядів, нема односторонньої вузькості погляду, на яку хвиє всякий людський утвір,— як повчання, як наука, життя повніше і правдивіше, навіть художніше від усіх творів учених і поетів. Але життя не думає пояснювати нам своїх явищ, не дбає про виведення аксіом; в творах науки і мистецтва це зроблено; правда, висновки неповні, думки односторонні в порівнянні з тим, що дає життя; але їх видобули для нас геніальні люди, без їхньої допомоги наші висновки були б ще односторонніші, ще

* Задньої думки.— *Ред.*

убогіші. Наука і мистецтво (поезія) — «Handbuch» для того, хто починає вивчати життя; їх значення — підготувати до читання джерел і потім час від часу служити для довідок. Наука не думає приховувати цього; не думають приховувати цього і поети у побіжних зауваженнях про суть своїх творів; тільки естетика продовжує твердити, що мистецтво вище від життя і дійсності.

З'єднуючи все сказане, матимемо такий погляд на мистецтво: істотне значення мистецтва — відтворення всього, що цікаве для людини в житті; дуже часто, особливо в утворах поезії, виступає також на перший план пояснення життя, вирок про явища його. Мистецтво відноситься до життя цілком так само, як історія; відмінність щодо змісту тільки в тому, що історія [розповідає про життя людства, дбаючи найбільше про фактичну правду, мистецтво дає про життя людей розповіді, в яких фактична правда замінюється вірністю психологічній і моральній істині]⁷². Перше завдання історії — відтворити життя; друге, здійснюване не всіма істориками, — пояснити його; не дбаючи про друге завдання, історик лишається простим літописцем, і його твір — тільки матеріал для справжнього історика або читання для задоволення цікавості; думаючи про друге завдання, історик стає мислителем, і його увір набирає через це наукового достоїнства. Цілком те ж саме треба сказати про мистецтво. Історія [не має претензії] суперничати з дійсним історичним життям, признається, що її картини бліді, неповні, більш-менш невірні або принаймні односторонні. Естетика повинна признатися, що мистецтво цілком так само і з тих же самих причин не повинне й думати зрівнятися з дійсністю, тим більше перевершити її красою.

Але де ж творча фантазія при такому погляді на мистецтво? Яка ж роль полишається їй? Не будемо говорити про те, звідки походить в мистецтві право фантазії видозмінювати бачене і чути поетом. Це ясно з мети поетичного утвору, від якого вимагається вірне відтворення певної сторони життя, а не якого-небудь окремого випадку; подивимосся тільки, в чому необхідність втручання фантазії, як здатності переробляти (за допомогою комбінації) сприйняте почуттями і створювати щось нове за формою. Припускаємо, що поет бере з досвіду власного життя подію, цілком йому відому (це трапляється не часто; звичайно багато які [істотно важливі] подробиці лишаються мало відомі, і для зв'язності [оповідання треба доповнювати] міркуванням); припускаємо також, що взята подія цілком закінчена в художньому відношенні, так що проста розповідь про неї була б цілком художнім твором, тобто беремо випадок, коли втручання комбінуючої фантазії здається найменш потрібним. Хоч би яка сильна була пам'ять, вона не може утримати всіх [тих] подробиць, особливо тих, які неважливі для суті справи; але багато з них потрібні для художньої повноти оповідання і повинні бути взяті з інших сцен, що лишилися в пам'яті поета (напр., ведення розмови, опис місцевості і т. д.); правда, що доповнення події цими подробицями ще не змінює її, і відмінність художнього оповідання від передаваної в ньому події обмежується поки що тільки формою. Але цим не вичерпується втручання фантазії. Подія в дійсності була переплутана з іншими подіями, що були з нею тільки у зовнішньому сплетенні, без істотного зв'язку; коли ми відокремлюватимемо обрану нами подію від інших пригод і від непотрібних епізодів, ми

побачимо, що це відокремлення залишить нові прогалини в життєвій повноті розповіді; поет знову повинен буде поповнювати їх. Цього мало: відокремлення не тільки відбирає життєву повноту у багатьох моментів події, але часто змінює їх характер,— і подія буде в оповіданні уже не такою, якою була в дійсності, або для збереження суті її, поет змушений буде змінювати багато подробиць, які мають істинний смисл в події тільки при її дійсній обстановці, яка відбирається ізольовуючою розповіддю. Як бачимо, коло діяльності творчих сил поета дуже мало обмежується нашими поняттями про сутність мистецтва. Але предмет нашого дослідження — мистецтво як об'єктивний утвір, а не суб'єктивна діяльність поета; тому було б недоречно вдаватися в перелік різних відношень поета до матеріалів його твору: ми показали одно з цих відношень, яке найменш сприяє самостійності поета, і знайшли, що при нашому погляді на сутність мистецтва художник і в цьому становищі не втрачає істотного характеру, який належить не поетові або художникові зокрема, а взагалі людині в усій її діяльності,— того найістотнішого людського права і якості, щоб дивитись на об'єктивну дійсність тільки як на [поле своєї діяльності]⁷³. Це ширше коло втручання комбінуючої фантазії при інших обставинах: коли, наприклад, поетові не цілком відомі подробиці події, коли він знає про неї (і дійових осіб) тільки з чужих розповідей, завжди односторонніх, невірних або неповних в художньому відношенні, принаймні з особистої точки зору поета. Але необхідність комбінувати і видозмінювати впливає не з того, щоб дійсне життя не давало тих явищ, які хоче зобразити поет або художник [, і не давало їх у вигляді, далеко повнішому, ніж який мо-

жуть вони мати в утворі мистецтва] ⁷⁴, а з того, що картина дійсного життя належить не тій сфері буття, як дійсне життя, відмінність народжується від того, що поет не має тих засобів, які має дійсне життя. При перекладенні опери для фортепіано втрачається більша і краща частина подробиць і ефектів; багато чого абсолютно не може бути з людського голосу або з повного оркестру перекладено на жалюгідний, бідний, мертвий інструмент, який повинен в міру можливості відтворити оперу; тому при аранжуванні багато що треба переробляти, багато що доповнювати — не з тією надією, що в аранжуванні опера вийде краща, ніж в первісному своєму вигляді, а для того, щоб хоч трохи винагородити необхідне псування опери при аранжуванні; не тому, щоб аранжировник виправляв помилки композитора, а просто тому, що він не має тих засобів, якими володіє композитор. Ще більша відмінність в засобах дійсного життя і поета. Перекладач поетичного твору з однієї мови на іншу до деякої міри повинен переробляти твір, що перекладається; як же не виникати необхідності переробки при перекладі події з мови життя на убогу, бліду і мертву мову поезії?

* * *

Апологія дійсності порівняно з фантазією, прагнення довести, що утвори мистецтва абсолютно не можуть витримати порівняння з живою дійсністю, — ось суть цієї розвідки. Говорити про мистецтво так, як говорить автор, чи не значить принижувати мистецтво? — Так, якщо показувати, що мистецтво *нижче* від дійсного життя щодо художньої довершеності своїх утворів, значить принижувати мистецтво; але повставати проти панегіриків не значить ще бути

огудником. Наука не думає бути вищою від дійсності; це не сором для неї. Мистецтво так само не повинно бути вищим від дійсності; це не принизливо для нього. Наука не соромиться говорити, що мета її — збагнути і пояснити дійсність, потім застосувати на благо людини свої пояснення; нехай і мистецтво не соромиться признатися, що мета його: для винагороди людини в разі відсутності цілковитої естетичної втіхи, що її дає дійсність, відтворити, в міру сил, цю дорогоцінну дійсність і на благо людини пояснити її.

Нехай мистецтво задовольняється своїм високим, прекрасним призначенням: в разі відсутності дійсності бути деякою заміною її і бути для людини підручником життя.

Дійсність вища від мрії, і істотне значення вище від фантастичних домагань

* * *

Завданням автора було дослідити питання про естетичні відношення утворів мистецтва до явищ життя, розглянути справедливність пануючої думки, ніби істинно прекрасне, яке вважається істотним змістом утворів мистецтва, не існує в об'єктивній дійсності і здійснюється тільки мистецтвом. З цим питанням нерозривно зв'язані питання про сутність прекрасного і про зміст мистецтва. Дослідження питання про сутність прекрасного привело автора до переконання, що прекрасне є — життя. Після такого вирішення треба було дослідити поняття піднесеного і трагічного, які, за звичайним визначенням прекрасного, підходять під нього, як моменти, і треба було визнати, що піднесене і прекрасне — не підпорядковані один одному предмети мистецтва. Це вже було

важливим посібником для розв'язання питання про зміст мистецтва. Але якщо прекрасне є життя, то само собою розв'язується питання про естетичне відношення прекрасного в мистецтві до прекрасного в дійсності. Прийшовши до висновку, що мистецтво не може бути зобов'язане своїм походженням невдоволенню людини прекрасним в дійсності, ми повинні були відшукувати, внаслідок яких потреб виникає мистецтво, і дослідити його істинне значення. Ось найголовніші з висновків, до яких привело це дослідження:

1) Визначення прекрасного: «прекрасне є цілковитий прояв загальної ідеї в індивідуальному явищі» — не витримує критики; воно надто широке, будучи визначенням формального прагнення всякої людської діяльності.

2) Істинне визначення прекрасного таке: «прекрасне є життя»; прекрасною істотою здається людині та істота, в якій людина бачить життя, як вона його розуміє; прекрасний предмет — той предмет, який нагадує їй про життя.

3) Це об'єктивне прекрасне, або прекрасне за своєю суттю, треба відрізнити від довершеності форми, яка полягає в єдності ідеї і форми, або в тому, що предмет цілком задовольняє своєму призначенню⁷⁵.

4) Піднесене впливає на людину зовсім не тим, що пробуджує ідею абсолютного; воно майже ніколи не пробуджує її.

5) Піднесеним здається людині те, що далеко більше від предметів або далеко сильніше від явищ, з якими порівнюється людиною.

6) Трагічне не має істотного зв'язку з ідеєю долі або необхідності. В дійсному житті трагічне здебільшого випадкове, не впливає з сутності попередніх

моментів. Форма необхідності, в яку прибирається воно мистецтвом,— наслідок звичайного принципу утворів мистецтва: «розв'язка повинна впливати з зав'язки», або недоречне підпорядкування поета поняттям про долю.

7) Трагічне, за поняттями нової європейської освіти, є «жахливе в житті людини».

8) Піднесене (і момент його, трагічне) не є видозмінення прекрасного; ідеї піднесеного і прекрасного зовсім різні між собою; між ними нема ні внутрішнього зв'язку, ні внутрішньої протилежності.

9) Дійсність не тільки живіша, але й довершеніша від фантазії. Образи фантазії — тільки бліда і майже завжди невдала переробка дійсності.

10) Прекрасне в об'єктивній дійсності цілком прекрасне.

11) Прекрасне в об'єктивній дійсності цілком задовольняє людину.

12) Мистецтво народжується зовсім не від потреби людини поповнити вади прекрасного в дійсності.

13) Утвори мистецтва нижче від прекрасного в дійсності не тільки тому, що враження, яке справляє дійсність, живіше від враження, яке справляють утвори мистецтва: утвори мистецтва нижчі від прекрасного (цілком так само, як нижчі від високого, трагічного, комічного) в дійсності і з естетичної точки зору.

14) Сфера мистецтва не обмежується сферою прекрасного в естетичному розумінні слова, прекрасного за живою сутністю своєю, а не тільки за довершеністю форми: мистецтво відтворює все, що є цікавого для людини в житті.

15) Довершеність форми (єдність ідеї і форми)

не становить характеристичної риси мистецтва в естетичному розумінні слова (красних мистецтв); прекрасне як єдність ідеї і образу, або як цілковите здійснення ідеї, є мета прагнення мистецтва в якнайширшому розумінні слова або «уміння», мета всякої практичної діяльності людини.

16) Потреба, що народжує мистецтво, в естетичному розумінні слова (красні мистецтва), є та ж сама, яка дуже ясно виявляється в портретному живопису. Портрет пишеться не тому, щоб риси живої людини не задовольняли нас, а для того, щоб допомогти нашому спогадові про живу людину, коли її нема перед нашими очима, і дати про неї деякі поняття тим людям, які не мали нагоди її бачити. Мистецтво тільки нагадує нам своїм відтворенням про те, що цікаве для нас в житті, і старається до деякої міри познайомити нас з тими цікавими сторонами життя, яких не мали ми нагоди зазнати або спостерігати в дійсності.

17) Відтворення життя — загальна характеристична ознака мистецтва, яка становить суть його; часто утвори мистецтва мають і інше значення — пояснення життя; часто мають вони і значення вироку про явища життя.

ЕСТЕТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МИСТЕЦТВА ДО ДІЙСНОСТІ

ТВІР М. ЧЕРНИШЕВСЬКОГО.
СПБ 1855

(Авторецензія)

Системи понять, з яких розвинулись пануючі досі естетичні ідеї, поступились нині місцем перед іншими поглядами на світ і людське життя, може, менш привабливими для фантазії, але більш відповідними до висновків, які дає строге, не упереджене дослідження фактів за даного розвитку природничих, історичних і моральних наук. Автор розглядуваної нами книги думає, що при тісній залежності естетики від загальних наших понять про природу і людину, з зміною цих понять повинна зазнати перетворення і теорія мистецтва. Ми не беремося вирішити, до якої міри справедлива його власна теорія, що пропонується на заміну старої,— це вирішить час, і сам п. Чернишевський признається, що «в його викладі може бути неповнота, недостатність або односторонність»; але дійсно, треба погодитися, що пануючі естетичні переконання, позбавлені сучасним аналізом метафізичних основ, на яких так самовпевнено піднесли наприкінці минулого і початку теперішнього століття, повинні шукати собі інших підпор або поступитись місцем перед іншими поняттями, якщо не будуть знову підтверджені строгим аналізом. Автор

абсолютно певний, що теорія мистецтва повинна набрати нового вигляду,— ми готові црипустити, що це так і повинно бути, тому що важко встояти окремії частині загальної філософської будови, коли вона вся перебудовується. В якому ж дусі повинна змінитися теорія мистецтва? «Повага до дійсного життя, недовірливість до апріоричних, хоча б і приємних для фантазії, гіпотез — ось характер напряду, що панує нині в науці», говорить він, і йому здається що «необхідно привести до цього знаменника і наші естетичні переконання». Щоб досягти цієї мети, спочатку він піддає аналізу старі поняття про сутність прекрасного, піднесеного, трагічного, про відношення фантазії до дійсності, про перевагу мистецтва над дійсністю, про зміст і суттєве значення мистецтва, або про потребу, з якої походить прагнення людини до створення утворів мистецтва. Розкривши, як йому здається, що ці поняття не витримують критики, він з аналізу фактів старається добути нове поняття, яке, на його думку, більш відповідає загальному характеру ідей, що їх приймає наука в наш час. Ми сказали вже, що не беремося вирішувати, до якої міри справедливі або несправедливі думки автора, і обмежимося тільки викладенням їх, помічаючи вади, які особливо вразили нас. Література і поезія мають для нас, росіян, таке величезне значення, якого, можна сказати напевно, не мають ніде¹, і тому питання, які зачіпає автор, заслуговують, здається нам, уваги читачів.

Але чи дійсно заслуговують? — це дуже дозволено взяти під сумнів, тому що і сам автор, мабуть, не зовсім в тому певний. Він вважає потрібним виправдуватися у виборі предмета для свого дослідження:

«Нині вік монографій,— говорить він в передмові,— і мій твір може зазнати докору в несучасності. Навіщо автор обрав таке загальне, таке широке питання, як естетичні відношення мистецтва до дійсності, предметом свого дослідження? Чому не обрав він яке-небудь спеціальне питання, як це нині здебільшого робиться?» «Авторові здається,— відповідає він у своє виправдання,— що даремно говорити про основні питання науки тільки тоді, коли не можна сказати про них нічого нового і ґрунтовного. Але коли вироблені матеріали для нового погляду на основні питання нашої спеціальної науки, і можна, і треба висловити ці основні ідеї, *якщо ще варто говорити про естетику*».

А нам здається, що автор або не зовсім ясно розуміє стан справи, або дуже скритний. Нам здається, що даремно не наслідував він одного письменника, який до своїх творів написав такого роду передмову²:

«Мої твори — застарілий мотлох, тому що нині зовсім не слід говорити про предмети, сутність яких я викриваю; але через те що багато хто не знаходить для свого розуму живішого заняття, то для них буде корисне почате мною видання».

Коли б п. Чернишевський наважився наслідувати цю зразкову відвертість, то він міг би сказати в передмові так: «Признаюсь, що нема особливої необхідності докладно говорити про естетичні питання в наш час, коли вони стоять в науці на другому плані; але через те що багато хто пише про предмети, які мають ще значно менше внутрішнього змісту, то і я мав цілковите право писати про естетику, яка безперечно має для думки хоч деякий інтерес». Він міг би також сказати: «Звичайно, є науки більш цікаві,

ніж естетика; але мені про них не вдалося написати нічого; не пишуть про них і інші; але через те що «за браком кращого людина задовольняється і гіршим» («Естетичні відношення мистецтва до дійсності», стор. 86), то і ви, люб'язні читачі, задовольняйтесь «Естетичними відношеннями мистецтва до дійсності». Така передмова була б відверта і прекрасна.

Дійсно, естетика може мати деякий інтерес для думки, тому що розв'язання завдань її залежить від розв'язання інших, цікавіших питань, і ми сподіваємось, що з цим погодиться кожний, обізнаний з хорошими творами з цієї науки. Але п. Чернишевський надто побіжно проходить пункти, в яких естетика стикається з загальною системою понять про природу і життя. Викладаючи пануючу теорію мистецтва, він майже не говорить про те, на яких загальних основах вона побудована, і розглядає по листочку тільки ту галузку «мисленого дерева» (ідучи за прикладом деяких доморощених мислителів, вживемо вислів «Слова о полку Ігоревім»), яка спеціально його займає, не пояснюючи нам, що це за дерево, яке породило таку галузку, хоч відомо, що подібні замовчування нітрохи не вигідні для ясності. Цілком так само, викладаючи власні естетичні поняття, він підтверджує їх тільки фактами, запозиченими з сфери естетики, не викладаючи загальних начал, від застосування яких до естетичних питань утворилась його теорія мистецтва, хоч, за власним висловом, тільки «приводить естетичні питання до того знаменника, який дається сучасними поняттями науки про життя і світ». Це, на нашу думку, важлива вада, і вона причиною того, що внутрішній смисл теорії, яку приймає автор, може для багатьох здатися темним, а думки, що їх розвиває автор,— властивими

особисто авторові,— на що він, на нашу думку, не може мати ані найменшої претензії: він сам говорить, що коли стара теорія мистецтва, яку він заперечує, зберігається досі в курсах естетики, то «погляд, який він приймає, завжди виявляється в літературі і в житті» (стор. 92). Він сам говорить: «Погляд на мистецтво, який ми приймаємо, впливає з поглядів, що їх приймають новітні німецькі естетики (і заперечує автор), і виникає з них через діалектичний процес, напрям якого визначається загальними ідеями сучасної науки. Отже, безпосередньо зв'язаний він з двома системами ідей — початку цього століття, з одного боку, останніх (двох,— *додамо від себе*) десятиріч — з другого» (стор. 90). Як же після цього, питаємо ми, не викласти, наскільки те потрібно, цих двох систем загального погляду на світ? Помилка, цілком не зрозуміла для кожного, крім, може, самого автора, і в усякому разі надзвичайно відчутна.

Взявши на себе роль простого переказувача теорії, що її пропонує автор, рецензент повинен виконати те, що повинен був би зробити, але не зробив він сам для пояснення своїх думок.

Останнім часом досить часто розрізняються «дійсні, серйозні, істинні» бажання, прагнення, потреби людини від «мнимих, фантастичних, дозвільних, що не мають дійсного значення в очах самої людини, яка їх висловлює або удає, що має їх». Як на приклад людини, у якої дуже розвинуті мнимі, фантастичні прагнення, насправді зовсім їй чужі, можна вказати чудову особу Грушницького в «Герої нашого часу». Цей забавний Грушницький з усіх сил клопочеться щоб відчувати те, чого зовсім не відчуває, досягти того, чого йому по суті зовсім не треба. Він хоче бути

пораненим, він хоче бути простим солдатом, хоче бути нещасливим в коханні, впадати у відчай і т. д.,— він не може жити, не маючи цих спокусливих для нього якостей і благ. Але якою гіркотою вразила б його доля, коли б здумала виконати його бажання! Він відмовився б назавжди від кохання, коли б думав, що яка б то не було дівчина може не закохатися в нього. Він потай мучиться тим, що він ще не офіцер, не пам'ятає себе від захвату, коли одержує повідомлення про бажане підвищення, і з зневагою кидає свій колишній костюм, яким на словах так пишався. В кожній людині є частка Грушницького. Взагалі у людини при фальшивій обстановці буває багато фальшивих бажань. Раніше не звертали уваги на цю важливу обставину, і як тільки помічали, що людина має нахил мріяти будь про що, відразу ж проголошували всяку примху хворобливої або дозвільної уяви корінною і невід'ємною потребою людської природи, що неодмінно вимагає собі задоволення. І яких невід'ємних потреб не знаходили в людині! Всі бажання і прагнення людини оголошені були безмежними, невиситимими. Тепер це робиться з більшою обачністю. Тепер розглядають, при яких обставинах розвиваються певні бажання, при яких обставинах вони затихають. В результаті виявився дуже скромний, але разом з тим і дуже втішний факт: по суті потреби людської природи дуже помірні; вони досягають фантастичного величезного розвитку тільки внаслідок крайності, тільки при хворобливому роздратуванні людини несприятливими обставинами, при цілковитій відсутності скільки-небудь порядного задоволення. Навіть самі пристрасті людини «вирують бурхливим потоком» тільки тоді, коли зустрічають надто багато перешкод; а коли

людина поставлена в сприятливі обставини, пристрасі її перестають вирувати і, зберігаючи свою силу, втрачають безладність, всепожираючу жадібність і руйнівність. Здорова людина зовсім не вибаглива. У п. Чернишевського наведено — випадково і в різних місцях його дослідження — кілька подібних прикладів. Думка, ніби «бажання людські безмежні», говорить він, хибна в тому сенсі, в якому звичайно розуміється, в сенсі, що «ніяка дійсність не може задовольнити їх»; навпаки, людина задовольняється не тільки «найкращим, що може бути в дійсності», але й досить посередньою дійсністю. Треба розрізнити те, що відчувається насправді, від того, що тільки говориться. Бажання збуджуються мрійно до гарячкового напруження тільки при цілковитій відсутності здорової, хоча б і досить простої їжі. Цей факт, доведений всією історією людства і випробуваний на собі кожним, хто жив і спостерігав себе. Він становить окремий випадок загального закону людського життя, що пристрасі досягають непомірного розвитку тільки внаслідок ненормального становища людини, яка віддається їм, і тільки в тому разі, коли природна і по суті досить спокійна потреба, з якої виникає та чи інша пристрась, надто довго не знаходила собі відповідного задоволення, спокійного і далеко не титанічного. Безсумнівно те, що організм людини не потребує і не може зносити надто бурхливих і надто напружених задовольень; безсумнівне й те, що в здоровій людині прагнення розмірні з силами організму. Треба тільки зауважити, що під «здоров'ям» людини тут розуміється і моральне здоров'я. Гарячка, жар буває внаслідок простуди; пристрась, моральна гарячка, така сама хвороба і так само оволодіває людиною, коли вона зазнає руй-

нівного впливу несприятливих обставин. За прикладами ходити недалеко: пристрасть; переважно, «любов», яка описується в сотнях тріскучих романів, втрачає свою романтичну бурливість, як тільки перешкоди усунені і закохана пара вступила в шлюб; чи значить це, що чоловік і дружина люблять одне одного менш сильно, ніж любили в бурхливий період, коли їх з'єднанню заважали перешкоди? Зовсім ні; кожному відомо, що коли чоловік і дружина живуть у згоді і щасливо, то взаємна приязнь їх посилюється з кожним роком і, нарешті, досягає такого розвитку, що вони буквально «не можуть жити одне без одного», і якщо одному з них доведеться померти, то для другого життя навіки втрачає свою принадність, втрачає в буквальному розумінні слова, а не тільки на словах. А тим часом ця надзвичайно сильна любов дійсно не являє собою нічого бурхливого. Чому? Тому тільки, що їй не заважають перешкоди. Фантастично непомірні мрії оволодівають нами тільки тоді, коли ми надто убогі в дійсності. Лежачи на голих дошках, людина може мріяти про пуховик з гагачого пуху (продовжує п. Чернишевський); здорова людина, у якої є хоч не розкішна, але досить м'яка і зручна постіль, не знаходить ні приводу, ні потягу мріяти про гагачі пуховики. Якщо людині довелося жити серед сибірських тундр, вона може мріяти про чарівні сади з не баченими на землі деревами, у яких коралові гілки, ізумрудне листя, рубінові плоди; але, переселившись не далі як у Курську або Київську губернію, доставши цілковиту можливість гуляти вдосталь по небагатому, але порядному саду з яблунами, вишнями, грушами, мрійник напевно забуде не тільки про сади «Тисячі і однієї ночі», але й про лимонні гаї Іспанії. Уява

будує свої надхмарні замки тоді, коли нема на ділі не тільки хорошого дому, навіть стерпної хатини. Вона розпалюється тоді, коли не зайняті почуття: відсутність задовільної обстановки в дійсності — джерело життя в фантазії. Але як тільки дійсність стає стерпною, нудні й бліді здаються нам перед нею всі мрії уяви. Цей безперечний факт, що найрозкішніші, і найблискучіші, видимо, мрії ми забуваємо і кидаємо, як незадовільні, як тільки оточують нас явища дійсного життя, служить безперечним свідченням того, що мрії уяви далеко поступаються своєю красою і привабливістю перед тим, що дає нам дійсність. В цьому понятті полягає одна з найістотніших відмінностей між застарілим світоглядом, під впливом якого виникали трансцендентальні системи науки, і нинішнім поглядом науки на природу і життя. Нині наука визнає високу перевагу дійсності перед мрією, пізнавши блідість і незадовільність життя, зануреного в мрії фантазії; раніше, без строгого дослідження, приймали, що мрії уяви насправді вищі і привабливіші від явищ дійсного життя. В літературній сфері ця колишня перевага мрійного життя виявилась романтизмом.

Але, як ми говорили, раніше не звертали уваги на відмінність між фантастичними мріями і справжніми прагненнями людської природи, між потребами, задоволення яких дійсно вимагають розум і серце людини, і надхмарними замками, в яких людина не захотіла б жити, коли б вони існували, тому що в них знайшла б вона тільки порожнечу, холод і голод. Мрії дозвільної фантазії дуже, мабуть, блискучі; бажання здорової голови і здорового серця дуже помірні; тому, поки аналіз не показав, які бліді і жалюгідні мрії фантазії, що розгулялася на порожньому просторі, мислителі обманювались їх мнимо блиску-

чими барвами і ставили їх вище від дійсних предметів і явищ, які зустрічає людина в житті. Але чи дійсно сили нашої фантазії такі слабкі, що не можуть підвестись вище від предметів і явищ, які ми знаємо з досвіду? В цьому дуже легко переконатися. Нехай кожен спробує уявити собі, наприклад, красуню, риси обличчя якої були б кращі, ніж риси прекрасних облич, які бачив він в дійсності,— кожний, якщо тільки уважно розглядатиме образи, створити які силкується його уява, помітить, що ці образи анітрохи не кращі від облич, які міг він бачити своїми очима, що можна тільки думати: «я хочу уявити собі людське обличчя прекрасніше від живих облич, які я бачив», але насправді змалювати собі в уяві що-небудь прекрасніше від цих облич він не може. Уява, якщо захоче підвестись над дійсністю, змальовуватиме тільки надзвичайно неясні, невиразні обриси, в яких ми нічого певного і дійсно привабливого не можемо вловити. Те ж саме повторюється і в усіх інших випадках. Я не можу ясно і виразно уявити собі, наприклад, страву, яка була б смачніша від тих страв, які мені доводилось їсти в дійсності; світла яскравішого від того, яке бачив я в дійсності (так ми, жителі Півночі, за загальним відзивом усіх мандрівників, не можемо мати ані найменшого поняття про сліпуче світло, яке проймає атмосферу тропічних країн); не можемо уявити нічого кращого від тієї краси, яку бачили, нічого вищого від тих втіх, яких зазнали в дійсному житті. У п. Чернишевського ми знаходимо і цю думку, але вона знову висловлена тільки випадково і побіжно, без належного розвитку: сили творчої фантазії, говорить він, дуже обмежені; вона може тільки складати предмети з різнорідних частин (напр., уявити коня з пташиними крилами) або

збільшити предмет в обсягу (напр., уявити орла завбільшки з слона); але інтенсивніше (тобто прекрасніше щодо краси, яскравіше, живіше, принагідніше і т. д.) від того, що ми бачили або зазнали в дійсному житті, ми нічого не можемо уявити. Я можу уявити собі сонце значно більшим щодо величини, ніж яким воно здається в дійсності, але яскравішим від того, як його я бачив в дійсності, я не можу його уявити. Цілком так само я можу уявити собі людину вищу на зріст, товстішу і т. д., ніж ті люди, яких я бачив; але обличчя, прекраснішого від тих облич, які доводилось мені бачити в дійсності, я не можу уявити. А проте говорити можна все, що захочеться; можна сказати: залізне золото, тепла крига, солодка гіркота і т. д.— правда, уява наша не може собі змалювати теплої криги, залізного золота, і тому фрази ці лишаються для нас зовсім пустими, що не дають для фантазії ніякого смислу; але якщо не вникнути в ту обставину, що подібні дозвільні фрази лишаються незбагненними для фантазії, яка даремно силкується уявити предмети, про які вони говорять, то, змішавши пусті слова з доступними для фантазії уявленнями, можна подумати, ніби «мрії фантазії значно багатші, повніші, розкішніші від дійсності».

Саме через цю помилку доходили до думки, що фантастичні (безглузді, і тому темні для самої фантазії) мрії треба вважати істинними потребами людини. Всі пишномовні, але по суті такі, що не мають смислу, сполучення слів, які придумуються дозвільною уявою, були проголошені в найвищій мірі привабливими для людини, хоч насправді вона просто бавиться ними знічев'я і не уявляє собі під ними нічого, що має ясний смисл. Було навіть проголошено, що дійсність пуста і нікчемна перед цими мріями.

Насправді, яка жалюгідна річ дійсне яблуко в порівнянні з алмазними і рубіновими плодами аладдінових садів, які жалюгідні речі дійсне золото і дійсне залізо в порівнянні з золотим залізом, цим дивним металом, який блискучий і не ржавіє, як золото, дешевий і твердий, як залізо! Яка жалюгідна краса живих людей, наших рідних і знайомих в порівнянні з красою дивних істот надхмарного світу, цих невимовно, неуявно прекрасних сильфід, гурій, пері та їм подібних! Як же не сказати, що дійсність нікчемна перед тим, до чого прагне фантазія? Але при цьому випущено з уваги одно: ми абсолютно не можемо собі уявити цих гурій, пері та сильфід інакше, як з дуже звичайними рисами дійсних людей, і хоч би скільки ми говорили своїй уяві: «змалюй мені щось прекрасніше від людини!» — вона все-таки змалює нам людину, і тільки людину, хоч і говорить хвастовито, що уявляє не людину, а якусь прекраснішу істоту; або, якщо силкується створити що-небудь самостійне, яке не має собі відповідності в дійсності, в безсиллі падає, даючи нам такий туманний, блідий і невиразний фантом, в якому нічого ніяк не можна розглядіти. Це помітила наука останнім часом і визнала основним фактом і в науці і в усіх інших сферах людської діяльності, що людина не може уявити собі нічого вищого і кращого від того, що зустрічається їй в дійсності. А чого не знаєш, про що не маєш ані найменшого поняття, того не можна і бажати.

Поки не був визнаний цей важливий факт, фантастичним мріям вірили, в буквальному розумінні, «на слово», не досліджуючи, чи мають ці слова який-небудь смисл, чи дають вони що-небудь схоже на певний образ, чи лишаються пустими словами.

Їх пишномовність вважали запорукою за вищість цих пустих фраз над дійсністю і всі людські потреби і прагнення пояснювали прагненнями до туманних і позбавлених всякого суттєвого значення фантомів. То була пора ідеалізму в якнайширшому розумінні слова.

До числа привидів, внесених в науку таким способом, належав привид фантастичної довершеності: «людина задовольняється тільки абсолютним, вона вимагає безумовної довершеності». У. п. Чернишевського знову зустрічаємо в кількох місцях стислі і побіжні зауваження про це. Думка, ніби людині неодмінно потрібна «довершеність»,— говорить він (стор. 39),— думка фантастична, якщо під «довершеністю» розуміти (як і розуміють) такий вид предмета, який би поєднував усі можливі достоїнства і був позбавлений всіх вад, яких знічев'я може шукати в ньому дозвольна фантазія людини з холодним або пересиченим серцем. Ні,— продовжує він в іншому місці (стор. 48),— практичне життя людини переконує нас, що вона шукає тільки приблизної довершеності, яка, строго кажучи, і не повинна називатися довершеністю. Людина шукає тільки «хорошого», а не «довершеного». Довершеності вимагає тільки чиста математика; навіть прикладна математика задовольняється приблизними обчисленнями. Вимагати довершеності в будь-якій сфері життя — справа абстрактної, хворобливої або дозвільної фантазії. Ми хочемо дихати чистим повітрям; але чи помічаємо ми, що абсолютно чисте повітря не буває ніде і ніколи? адже в ньому завжди є домішка отруйної вуглекислоти та інших шкідливих газів; але їх так мало, що вони не впливають на наш організм, і тому вони анітрохи не заважають нам. Ми хочемо пити

чисту воду; але у воді річок, струмків, джерел завжди є мінеральні домішки,— якщо їх мало (як завжди і буває в хорошій воді), вони зовсім не заважають нашому втішанню при заспокоєнні спраги водою. А цілком чиста (дистильована) вода навіть неприємна на смак. Ці приклади надто матеріальні? Наведемо інші. Хіба кому спадала думка називати неученою, невігласом людину, якій не *все* в світі відоме? ні, ми і не шукаємо людину, якій було б відомо *все*; ми вимагаємо від ученого тільки, щоб йому було відоме *все істотне* і, крім того, *багато* які (хоча б далеко не *всі*) подробиці. Хіба ми невдоволені, напр., історичною книгою, в якій не всі абсолютно питання пояснені, не всі абсолютно подробиці наведені, не всі до одного погляди і слова автора абсолютно справедливі? ні, ми задоволені, і надзвичайно задоволені книгою, коли в ній розв'язано *головні* питання, наведені якнайпотрібніші подробиці, коли *головні* думки автора справедливі і в книзі його *дуже* мало невірних або невдалих пояснень. Одним словом, потребам людської природи задовольняє «порядне», а фантастичної довершеності шукає тільки дозвільна фантазія. Почуття наші, наш розум і серце нічого про неї не знають, та й фантазія тільки твердить про неї пусті фрази, а живої, виразної уяви про неї також немає.

Отже, наука останнім часом дійшла до необхідності строго розрізняти істинні потреби людської природи, які шукають і мають право знаходити собі задоволення в дійсному житті, від мнимих, уявних потреб, які лишаються і повинні лишатися дозвільними мріями. У п. Чернишевського кілька разів зустрічаємо побіжні натяки на цю необхідність, а одного разу він дає цій думці навіть деякий розвиток

«Штучно розвинута людина (тобто зіпсована своїм протиприродним становищем серед інших людей) має багато штучних, спотворених до хибності, до фантастичності вимог, яким не можна цілком задовольняти, тому що вони по суті не вимоги природи людини, а мрії зіпсованої уяви, яким майже неможливо і догоджати, не зазнаючи глузувань і зневаги від самої тієї людини, якій стараємося догодити, тому що вона сама інстинктивно відчуває, що її вимога не варта задоволення» (стор. 82).

Але якщо так важко розрізнати мнимі, уявні прагнення, доля яких — лишатися невиразними мареннями дозвільної або хворобливо роздратованої фантазії, від дійсних і законних потреб людської натури, які необхідно вимагають задоволення, то де ж ознака, за якою безпомилково могли б ми робити це розрізнювання? Хто буде суддею в цьому такому важливому випадку? — Вирок дає сама людина своїм життям; «практика», цей незаперечний пробний камінь всякої теорії, повинна бути керівницею нашою і тут. Ми бачимо, що одні з наших бажань радо прагнуть назустріч задоволенню, напружують всі сили людини, щоб реалізуватися в дійсному житті, — це істинні потреби нашої природи. Інші бажання, навпаки, бояться стикатися з дійсним життям, несміливо стараються ховатися від нього в абстрактному царстві мрій — це мнимі, фальшиві бажання, яким не потрібне здійснення, які і спокусливі тільки під тією умовою, щоб не зустрічати задоволення собі, тому що, виходячи на «білий світ» життя, вони показали б свою пустоту і непридатність для того, щоб насправді відповідати потребам людської природи і умовам її втішання життям. «Діло є істина думки». Так, наприклад, на ділі пізнається, чи справедливо людина

думає і говорить про себе, що вона хоробра, благородна, правдива. Життя людини вирішує, яка її натура, воно ж вирішує, які її прагнення і бажання. Ви говорите, що проголодалися? — подивимось, чи будете ви вередувати за столом. Якщо ви відмовитесь від звичайних страв і чекатимете, поки приготують індицину з трюфелями, у вас голод не в шлунку, а тільки на язиці. Ви говорите, що ви любите науку, — це вирішується тим, чи займаєтесь ви нею. Ви думаєте, що ви любите мистецтво? Це вирішується тим, чи часто ви читаете Пушкіна, чи його твори лежать на вашому столі тільки для виду; чи часто ви буваєте в своїй картинній галереї, — буваєте наодинці сам з собою, а не тільки разом з гостями, — чи ви зібрали її тільки для хвастання перед іншими і самим собою любов'ю до мистецтва. Практика — велика викривальська обманів і спокус не тільки в практичних справах, але також у справах почуття і думки. Тим-то в науці нині прийнята вона істотним критерієм для спірних пунктів. «Що підлягає спору в теорії, начистоту вирішується практикою дійсного життя».

Але поняття ці лишилися б для багатьох невиразними, коли б ми не згадали тут про те, який смисл мають в сучасній науці слова «дійсність» і «практика»³. Дійсність обіймає собою не тільки мертву природу, а й людське життя, не тільки сучасне, а й минуле, наскільки воно виявилось ділом, і майбутнє, наскільки воно підготовляється сучасним. Діла Петра Великого належать дійсності; оди Ломоносова належать їй не менш, ніж його мозаїчні картини. Не належать їй тільки дозвільні слова людей, які кажуть: «я хочу бути живописцем» — і не вивчають живопису, «я хочу бути поетом» — і не вивчають людину і природу. Не думка протилежна дійсності, — тому що

думка породжується дійсністю і прагне до здійснення, тому становить невід'ємну частину дійсності,— а дозвільна мрія, яка народилась від дозвілля і лишається забавою людині, яка любить сидіти, склавши руки і зажмуривши очі. Цілком так само і «практичне життя» обіймає собою не тільки матеріальну, а й розумову і моральну діяльність людини.

Тепер може бути ясна відмінність між колишніми, трансцендентальними системами, які, довіряючи фантастичним мріям, говорили, що людина шукає повсюди абсолютного і, не знаходячи його в дійсному житті, відкидає його як незадовільне, які цінили дійсність на підставі туманних марень фантазії, і між новими поглядами, які, визнавши безсилля фантазії, що відривається від дійсності, у своїх вироках про суттєву цінність для людини різних її бажань керуються фактами, які дає дійсне життя і діяльність людини.

П. Чернишевський цілком приймає справедливості сучасного напряму науки і, бачачи, з одного боку, неспроможність старих метафізичних систем, з другого боку, нерозривний зв'язок їх з пануючою теорією естетики, виводить з цього, що пануюча теорія мистецтва повинна бути замінена іншою, більш відповідною до нових поглядів науки на природу і людське життя. Але спершу, ніж займемося ми викладом його понять, що становлять тільки застосування загальних поглядів нового часу до естетичних питань, ми повинні пояснити відношення, які зв'язують нові погляди з старими в науці взагалі. Часто ми бачимо, що продовжувачі наукової праці повстають проти своїх попередників, праці яких були вихідною точкою для їхніх власних праць. Так Арістотель ворує дивився на Платона, так Сократ безмежно припинював софістів, продовжувачем яких був. В новий

час цьому також знайдеться багато прикладів. Але бувають іноді відрадні випадки, що засновники нової системи розуміють ясно зв'язок своїх думок з думками, які є у їхніх попередників, і скромно називають себе їх учнями; що, виявляючи недостатність понять своїх попередників, вони разом з тим ясно висловлюють, як багато сприяли ці поняття розвитку їх власної думки. Таким було, наприклад, ставлення Спінози до Декарта. На честь засновників сучасної науки треба сказати, що вони з повагою і майже синівською любов'ю дивляться на своїх попередників, цілком визнають велич їх генія і благородний характер їх учення, в якому показують зародки власних поглядів. П. Чернишевський розуміє це і наслідує приклад людей, думки яких застосовує до естетичних питань. Його ставлення до естетичної системи, недостатність якої він старається довести, зовсім не вороже; він визнає, що в ній є зародки і тієї теорії, яку старається побудувати він сам, що він тільки розвиває істотно важливі моменти, які мали місце і в старій теорії, але в суперечності з іншими поняттями, яким вона приписувала більш важливості і які здаються йому такими, що не витримують критики. Він завжди старається показати тісне споріднення своєї системи з старою системою, хоч не приховує, що є між ними і істотна відмінність. Це об'єктивно висловлює він в кількох місцях, з яких наведемо одно: «Прийняте мною поняття піднесеного (говорить він на стор. 21) цілком так само відноситься до колишнього поняття, яке я заперечую, як пропоноване мною визначення прекрасного до колишнього погляду, який я спростовую: в обох випадках підноситься на ступінь загального і істотного начала те, що раніше вважалось частковою і дру-

горядною ознакою, було закрите від уваги іншими поняттями, які я відкидаю, як побічні».

Викладаючи естетичну теорію п. Чернишевського, рецензент не буде висловлювати остаточного судження про справедливість або несправедливість думок автора в чисто естетичному відношенні. Рецензент займався естетикою тільки як частиною філософії, тому полишає судження про особисті думки п. Чернишевського людям, які можуть ґрунтовно судити про них з точки зору спеціально естетичної, чужої рецензентові. Але йому здається, що істотне значення естетична теорія автора має саме як застосування загальних поглядів до питань окремої науки, тому він думає, що стоятиме саме в центрі справи, розглядаючи, до якої міри вірно зробив автор це застосування. І для читачів, на думку рецензента, буде цікавіша ця критика з загальної точки зору, тому що сама естетика має для неспеціалістів інтерес тільки як частина загальної системи поглядів на природу і життя. Може, деяким читачам вся стаття здається надто абстрактною, але рецензент просить їх не судити з самої тільки зовнішності. Абстрактність буває різна: іноді вона суха і безплідна, іноді, навпаки, досить тільки звернути увагу на думки, викладені в абстрактній формі, щоб вони набули безлічі живих застосувань; і рецензент абсолютно певний, що думки, ним викладені вище, відносяться до останнього роду,— він говорить це прямо, тому що вони належать науці, а не окремо рецензенту, який тільки за своїх їх, отже, може вихвалити їх, як дослідник певної школи може хвалити прийняту ним систему, не примішуючи в цю справу свого особистого самолюбства.

Але викладаючи теорію п. Чернишевського, ми

повинні будемо змінити порядок, якого додержувався автор; він за прикладом естетичних курсів спростовуваної ним школи, розглядає спочатку ідею прекрасного, потім ідеї піднесеного і трагічного, потім займається критикою відношень мистецтва до дійсності, згодом говорить про істотний зміст мистецтва і, нарешті, про потребу, з якої воно виникає, або про цілі, які здійснює художник своїми утворами. В пануючій естетичній теорії такий порядок цілком природний, тому що поняття про сутність прекрасного — основне поняття всієї теорії. Не так в теорії п. Чернишевського. Основне поняття його теорії — відношення мистецтва до дійсності, тому з нього і слід було починати авторові. Ідучи за порядком, прийнятим у інших і чужим його системі, він зробив, на нашу думку, важливу помилку і зруйнував логічну стрункість свого викладу: йому довелося спочатку говорити про кілька поодиноких елементів з числа багатьох елементів, що становлять, на його думку, зміст мистецтва, потім про відношення мистецтва до дійсності і згодом знову про зміст мистецтва взагалі, потім про істотне значення мистецтва, яке впливає з його відношень до дійсності, — таким чином однорідні питання розрізнені іншими, сторонніми для їх розв'язання питаннями. Ми дозволяємо собі виправити цю помилку і будемо викладати думки автора в тому порядку, який більш відповідає вимогам систематичної стрункості.

Пануюча теорія, поставляючи метою людських бажань абсолютне і ставлячи бажання людини, що не знаходять собі задоволення в дійсності, вище від тих скромних бажань, які можуть задовольнятися предметами і явищами дійсного світу, застосовує цей загальний погляд, яким пояснюється в ній походжен-

ня всіх розумових і моральних діяльностей людини, і до походження мистецтва, змістом якого вона вважає «прекрасне». Прекрасне, що його зустрічає людина в дійсності, говорить вона, має важливі вади, які знищують красу його; а наше естетичне почуття шукає довершеності; тому для задоволення вимоги естетичного почуття, яке не задовольняється дійсністю, фантазія наша збуджується до створення нового прекрасного, яке не мало б вад, спотворюючих красу прекрасного в природі і в житті. Ці утвори творчої фантазії здійснюються творами мистецтва, які вільні від вад, що гублять красу дійсності, і тому, власне кажучи, тільки твори мистецтва істинно прекрасні, тим часом як явища природи і дійсного життя мають тільки привид краси. Отже, прекрасне, створюване мистецтвом, далеко вище від того, що здається (тільки здається) прекрасним в дійсності.

Це положення підтверджується різкою критикою прекрасного, що його дає дійсність, і критика ця старається виявити в ньому силу-силенну вад, спотворюючих його красу.

П. Чернишевський, який вважає дійсність вищою від марень фантазії, не може поділяти думки, ніби прекрасне, створюване фантазією, вище щодо краси своєї, ніж явища дійсності. В цьому разі він, застосовуючи до даного питання свої основні переконання, матиме на своїй стороні всіх, хто поділяє ці переконання, і проти себе всіх, які тримаються старих поглядів про те, що фантазія може підноситися вище від дійсності. Рецензент, погоджуючись у загальних наукових переконаннях з п. Чернишевським, повинен також визнати справедливність його особистого висновку, що дійсність красою своєю вища від утворів фантазії, здійснюваних мистецтвом.

Але треба довести це,— і п. Чернишевський для виконання цього обов'язку спочатку переглядає докори, які робляться прекрасному живої дійсності, і старається довести, що вади, які ставляться йому у вину пануючою теорією, не завжди в ньому є, а коли і є, то зовсім не в такому спотворюючому розмірі, як вважає ця теорія. Потім він розглядає, чи вільні від цих вад утвори мистецтва, і старається показати, що всі докори, які робляться прекрасному живої дійсності, стосуються також утворів мистецтва, і майже всі ці вади бувають в них більш грубі і сильні, ніж які є вони в прекрасному, яке дається нам живою дійсністю. Від критики мистецтва взагалі він переходить до аналізу окремих мистецтв і також доводить, що жодне мистецтво — ні скульптура, ні живопис, ні музика, ні поезія, не можуть давати нам утворів, які являли б собою щось таке прекрасне, якому не знайшлося б в дійсності відповідних прекрасних явищ і жодне мистецтво не може дати утворів, рівних красою цим відповідним явищам дійсності. Але ми повинні і тут зауважити, що автор знову робить дуже важливий недогляд, перелічуючи і спростовуючи докори прекрасному в дійсності тільки в тому вигляді, як викладені вони Фішером, і не поповнюючи цих докорів тими, які висловлені Гегелем. Правда, у Фішера критика прекрасного живої дійсності далеко повніша і докладніша, ніж у Гегеля; але у Гегеля, при всій його стислості, ми зустрічаємо два докори, які забув Фішер і які надзвичайно глибокі,— *Ungeistigkeit* і *Unfreiheit* (недуховність, несвідомість, або безтямність, і несвобода) всього прекрасного в природі. Треба додати, однак, що ця неповнота у викладі, становлячи вину автора, не шкодить суті поглядів, які він захищає, тому що забуті

автором докори можуть бути легко усунуті від прекрасного в дійсності і повернуті на прекрасне в мистецтві тим же самим способом і майже тими самими фактами, які знаходимо у п. Чернишевського з приводу докорів у ненавмисності. Таке ж важливе друге упущення: в огляді окремих мистецтв автор забув міміку, танці і сценічне мистецтво — він повинен був розглянути їх, хоча б і вважав, подібно до інших естетиків, галуззю пластичного мистецтва (*die Bildnerkunst*), тому що утвори цих мистецтв зовсім відмінні характером від статуй.

Але якщо утвори мистецтва нижчі від дійсності, то з яких же підстав виникла думка про високу перевагу мистецтва над явищами природи і життя. Автор відшукує ці підстави в тому, що предмет ціниться людиною не тільки за його внутрішнім достоїнством, а також за рідкістю і трудністю його здобування. Прекрасне в природі і в житті з'являється без особливих турбот з нашого боку, і його дуже багато; прекрасних утворів мистецтва дуже мало, і вони виробляються не без праці, іноді надзвичайно напруженої; крім того, людина ними пишається, як ділом подібної собі людини, — як для француза французька поезія (по суті дуже слаба) здається найкращою в світі, так для людини мистецтво взагалі набуває особливої любові тому, що воно — діло людини, на його користь говорить пристрасть до свого, рідного; крім того, мистецтво, підкоряючись, разом з художниками, дріб'язковим примхам людини, на які не звертають уваги природа і життя, і тим самим принижуючись, спотворюючись, набуває як всякий підлесник, любові дуже багатьох; нарешті, утворами мистецтва ми втішаємося, коли хочемо, тобто, коли схильні вникати в їх красоти і втішатися

ними, а прекрасні явища природи і життя дуже часто проходять мимо нас в такий час, коли наша увага і симпатія звернені на інші предмети; крім того, автор налічує ще кілька підстав надто високої думки про достоїнство мистецтва. Ці пояснення не зовсім повні,— автор забув дуже важливу обставину: думка про вищість мистецтва над дійсністю — думка учених, думка філософської школи, а не судження людини взагалі, позбавленої систематичних переконань; маса людей, правда, ставить мистецтво дуже високо, може, вище, ніж давало б йому на те право саме внутрішнє достоїнство, і ця пристрасть задовільно пояснюється вказаннями автора; але маса людей зовсім не ставить мистецтво вище від дійсності, навпаки, вона і не думає порівнювати їх по достоїнству, а якщо повинна буде дати ясну відповідь, то скаже, що природа і життя прекрасніші від мистецтва. Самі тільки естетики, та й то не всіх шкіл, ставлять мистецтво вище від дійсності, і така думка, що склалася внаслідок особливих, їм тільки властивих поглядів, повинна бути пояснювана цими поглядами. Саме, естетики псевдокласичної школи віддавали перевагу мистецтву перед дійсністю тому, що взагалі хворіли на недугу свого віку і товариства — штучність всіх звичок і понять: вони не тільки в самому мистецтві, а й в усіх сферах життя боялись і цурались природи, як вона є, любили тільки прикрашену, «умиту» природу. А мислителі пануючої нині школи ставлять мистецтво, як щось ідеальне, вище від природи і життя, які реальні, тому що взагалі не встигли ще звільнитися від ідеалізму, незважаючи на геніальні пориви до реалізму, і ідеальне життя ставлять взагалі вище від реального.

Повертаємося до теорії п. Чернишевського. Якщо

мистецтво не може зрівнятися з дійсністю щодо краси своїх утворів, то воно не може завдячувати своє походження невдоволенню нашому красою дійсності і прагненню створити щось краще,— в такому разі людина давно кинула б мистецтво, як щось таке, що зовсім не досягає своєї мети, і марне,— говорить він. Тому потреба, що викликає мистецтво, повинна бути не та, як вважає пануюча теорія. Досі всі, хто поділяв з п. Чернишевським основні поняття про людське життя і природу, напевно, скажуть, що висновки його послідовні. Але ми не хочемо вирішувати, чи цілком вірно винайдене ним пояснення потреби, що породжує мистецтво; подаємо його власними словами цей висновок, щоб дати читачам цілковиту можливість судити про його несправедливість або справедливість.

Море цілком прекрасне; дивлячись на нього, ми не думаємо бути ним невдоволені в естетичному відношенні. Але не всі люди живуть біля моря; багатом не вдається ні разу в житті поглянути на нього, а їм також хотілося б помилуватися морем,— і для них є картини, що зображують море. Звичайно, далеко краще дивитися на саме море, ніж на його зображення; але за браком кращого, людина задовольняється і гіршим, за браком речі — її сурогатом. І тим людям, які можуть милуватися морем в дійсності, не завжди, коли хочеться, можна дивитися на море.— вони згадують про нього; але фантазія слаба, їй потрібна підтримка, нагадування,— і, щоб оживити свої спогади про море, щоб ясніше змалювати його в своїй уяві, вони дивляться на картину, що зображує море. Ось єдина мета і значення дуже багатьох (більшої частини) утворів мистецтва: дати можливість, хоч до деякої міри, познайомитися з пре-

красним в дійсності тим людям, які не мали можливості втішатися ним насправді; бути нагадуванням, збуджувати і оживляти спогади про прекрасне в дійсності у тих людей, які знають його з досвіду і люблять згадувати про нього. (Залишаємо поки що вислів: «прекрасне є істотний зміст мистецтва»; згодом ми підставимо замість терміна «прекрасне» інший, яким зміст мистецтва визначається, на нашу думку, точніше і повніше). Отже, перше значення мистецтва, що належить всім без винятку утворам його,— відтворення природи і життя. Відношення їх до відповідних сторін і явищ дійсного життя таке саме, як відношення гравюри до тієї картини, з якої вона знята, як відношення портрета до особи, яку він зображує. Гравюра знімається з картини не тому, що картина була нехороша, а саме тому, що картина дуже хороша; так дійсність відтворюється мистецтвом не для згладжування вад її, не тому, що сама по собі дійсність не досить хороша, а тому саме, що вона хороша. Гравюра не думає бути кращою від картини,— вона далеко гірша від неї в художньому відношенні; так і утвір мистецтва ніколи не досягає краси або величі дійсності; але картина одна, нею можуть милуватися тільки люди, що прийшли в галерею, яку вона прикрашує; гравюра розходитьсЯ в сотнях екземплярів по всьому світу, кожний може милуватися нею, коли йому завгодно, не виходячи з своєї кімнати, не встаючи з свого дивана, не скидаючи свого халата; так і предмет, прекрасний в дійсності, доступний не всякому і не завжди; відтворений (слабо, грубо, блідо — це правда, але все-таки відтворений) мистецтвом, він доступний завжди і всякому. Портрет людини робиться не для того, щоб згладити вади її обличчя (яке нам діло до цих вад?

вони для нас непомітні або милі), а для того, щоб дати нам можливість милуватися цим обличчям навіть і тоді, коли воно насправді не перед нашими очима; така сама мета і значення утворів мистецтва взагалі: вони не поправляють дійсності, не прикрашують її, а відтворюють, служать їй сурогатом.

Автор визнає, що теорія відтворення, яку він пропонує, не є щось нове: подібний погляд на мистецтво панував у грецькому світі; але разом з тим він твердить, що його теорія істотно відмінна від псевдокласичної теорії наслідування природи, і доводить цю відмінність, наводячи критику псевдокласичних понять з Гегелевої естетики: жодне із заперечень Гегеля, цілком справедливих відносно теорії наслідування природи, не застосовується до теорії відтворення; тому і дух цих двох поглядів, очевидно, істотно відмінний. Справді, відтворення має на меті допомогти уяві, а не обманювати почуття, як того хоче наслідування, і не є пуста забава, як наслідування, а діло, що має реальну мету.

Нема сумніву, що теорія відтворення, якщо заслужить уваги, збудить сильні вихватки з боку прихильників теорії творчості. Говоритимуть, що вона веде до дагеротипного копіювання дійсності, проти якого так часто озброюються; застерігаючи від думки про рабське копіювання, п. Чернишевський доводить, що і в мистецтві людина не може відмовитися від свого — не кажемо, права, це мало, — від свого обов'язку користуватися всіма своїми моральними і розумовими силами, в тому числі і уявною, якщо хоче навіть не більш як вірно скопіювати предмет. Замість того, щоб повставати проти «дагеротипного копіювання», — додає він, — чи не краще було б говорити тільки, що і копіювання, як і всяке інше

людське діло, потребує розуміння, потребує здатності відрізнити істотні риси від неважливих? «Мертве копіювання» — кажуть звичайно; але людина не може скопіювати вірно, якщо механізм її руки не спрямовується живим смислом: не можна зробити навіть вірного facsimile, не розуміючи значення букв, що копіюються.

Але словами: «мистецтво є відтворення явищ природи і життя», визначається тільки спосіб, яким створюються твори мистецтва; лишається ще питання про те, які ж явища відтворюються мистецтвом; визначивши формальне начало мистецтва, треба, для повноти поняття, визначити і реальне начало або зміст мистецтва. Звичайно кажуть, що змістом мистецтва є тільки прекрасне і його підпорядковані поняття — високе і комічне. Автор вважає таке поняття надто вузьким і твердить, що сфера мистецтва — все цікаве для людини в житті й природі. Доведення цього положення мало розвинуте і становить найбільш незадовільну частину у викладі п. Чернишевського, який, здається, вважав цей пункт надто ясним і таким, що майже не потребує доказів. Ми не заперчуємо самого висновку, який приймається автором, а невдоволені тільки його викладом. Він повинен був навести значно більше прикладів, які підтверджували б його думку, що «зміст мистецтва не обмежується тісними рамками прекрасного, піднесеного і комічного», — легко було знайти тисячі фактів, які доводять цю справедливу думку, і тим більше винний автор, що мало подбав про те.

Але якщо дуже багато які твори мистецтва мають тільки один смисл — відтворення цікавих для людини явищ життя, то дуже багато які набувають крім цього основного значення інше, вище — служити

поясненням відтворюваних явищ; особливо треба сказати це про поезію, яка не в силах охопити всі подробиці, тому, з необхідності випускаючи з своїх картин дуже багато дрібниць, тим самим зосереджує нашу увагу на небагатьох утриманих рисах,— якщо втримані, як і слід, риси істотні, то цим самим для недосвідченого ока полегшується огляд сутності предмета. В цьому дехто бачить перевагу поетичних картин перед дійсністю, але опускання всіх неістотних подробиць і передача тільки головних рис — не особлива якість поезії, а загальна властивість розумної мови,— і в прозаїчному оповіданні буває те ж саме.

Нарешті, якщо художник — людина мисляча, то він не може не мати свого судження про відтворювані явища, воно, волею чи неволею, явно чи таємно, свідомо чи несвідомо, відіб'ється на утворі, який таким чином набирає ще третє значення — виразу думки про відтворювані явища. Це значення частіше, ніж в інших мистецтвах, ми знаходимо в поезії.

З'єднуючи все сказане,— робить висновок п. Чернишевський,— ми матимемо такий погляд на мистецтво: істотне значення мистецтва — відтворення всього, що цікаве для людини в житті; дуже часто, особливо в поезії, виступає на перший план також пояснення життя, вирок про явища його. Мистецтво відноситься до дійсності цілком так само, як історія⁴; відмінність щодо змісту тільки в тому, що історія говорить про життя суспільне, мистецтво — про життя індивідуальне, історія — про життя людства, мистецтво — про життя людини (картини природи мають тільки значення обстановки для явищ людського життя або натяку, передчуття про ці явища. Щодо відмінності за формою, автор визначає її так: історія, як і всяка наука, дбає тільки про ясність,

зрозумілість своїх картин; мистецтво — про життєву повноту подробиць). Перше завдання історії — передати минуле; друге — виконувати не всіма істориками, — пояснити його, висловити про нього вирок; не дбаючи про друге завдання, історик лишається простим літописцем, і його твір тільки матеріал для справжнього історика або читання для задоволення цікавості; виконуючи друге завдання, історик стає мислителем, і його твір набуває наукового достоїнства. Цілком те ж саме треба сказати про мистецтво. Обмежуючись відтворенням явищ життя, художник задовольняє нашу цікавість або дає посібник нашим спогадам про життя. Але якщо він при тому пояснює і судить відтворювані явища, він стає мислителем, і його твір до художнього свого достоїнства приєднує ще вище значення — значення наукове.

Від загального визначення змісту мистецтва натуральним є перехід до окремих елементів, що входять до складу цього змісту, і ми тут викладемо погляди автора на прекрасне і піднесене, у визначенні сутності яких він не згодний з пануючою теорією, тому що вона в цих випадках перестала відповідати теперішньому розвитку науки. Аналізувати ці поняття він змушений був тому, що у звичайному їх визначенні є безпосереднє джерело думки про вищість мистецтва над дійсністю: вони служать в пануючій теорії зв'язком між загальними ідеалістичними началами і окремими естетичними думками. Автор повинен був очистити ці важливі поняття від трансцендентальної домішки, щоб привести їх у відповідність з духом своєї теорії.

Пануюча теорія має дві формули для вираження свого поняття про прекрасне: «прекрасне є єдність ідеї і образу» і «прекрасне є цілковитий прояв ідеї

в окремому предметі»; автор вважає, що остання формула говорить про істотну ознаку не ідеї прекрасного, а того, що зветься майстерним утвором мистецтва або всякої взагалі людської діяльності, а перша формула надто широка: вона говорить, що прекрасні предмети ті, які кращі від інших в своєму роді; але є багато родів предметів, які не досягають краси. Тому він визнає обидва пануючі вираження не зовсім задовільними і змушений шукати точнішого визначення, яке, як йому здається, знаходить у формулі: «прекрасне є життя; прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким воно повинно бути за нашими поняттями; прекрасний той предмет, який виявляє в собі життя або нагадує нам про життя». Подамо тут істотну частину аналізу, на якому спирається цей висновок,— розгляд приналежностей людської краси, як її розуміють різні класи народу.

Хороше життя, життя, як воно повинно бути, у простого народу полягає в тому, щоб ситно їсти, жити в хорошій хаті, спати вдосталь; але разом з цим у селянина в понятті «життя» завжди міститься поняття про роботу: жити без роботи не можна, та й скучно було б. Наслідком життя в достатках при великій роботі, яка, проте, не доходить до виснаження сил, у сільської дівчини буде надзвичайно свіжий колір обличчя і рум'янець на всю щоку — перша умова краси за протонародними поняттями. Працюючи багато, тому будучи міцна будовою тіла, сільська дівчина при ситній їжі буде досить кремезна — це також необхідна умова сільської краси: світська «напівефірна» красуня здається селянинові дуже «непоказною», навіть справляє на нього неприємне враження, бо він звик вважати «худобу» наслідком

хворобливості або «гіркої долі». Але праця не дає розжиріти: якщо сільська дівчина товста, це рід хворобливості, знак «пухкої» будови тіла, і народ вважає повноту вадою. У сільської красуні не може бути маленьких ручок і ніжок, тому що вона багато працює,— про ці приналежності краси і не згадується в наших піснях. Одним словом, в описах красуні в народних піснях не знайдеться жодної ознаки краси, яка не була б вираженням квітучого здоров'я і рівноваги сил в організмі, повсякчасного наслідку життя в достатках при постійній і немалій, але не надмірній роботі. Зовсім інша річ світська красуня: уже кілька поколінь предки її жили, не працюючи руками; при бездіяльному житті крові ллється в кінцівки мало; з кожним новим поколінням мускули рук і ніг слабшають, кістки стають тоншими; неминучим наслідком усього цього повинні бути маленькі ручки і ніжки — вони ознака такого життя, яке одне тільки й здається життям для вищих класів суспільства,— життя без фізичної праці; якщо у світської жінки великі руки і ноги, це ознака або того, що вона має погану будову тіла, або того, що вона з старовинного хорошого роду. Через це ж саме у світської красуні повинні бути маленькі вухка. Мігрень, як відомо, цікава хвороба — і не без причини: від бездіяльності кров лишається вся в середніх органах, припливає до мозку, нервова система і без того вже дратлива від загального розслаблення в організмі; неминучий наслідок усього цього — тривалий головний біль і різного роду нервові розлади; що робити? і хвороба цікава, майже заздрісна, коли вона наслідок того способу життя, який нам подобається. Здоров'я, правда, ніколи не може втратити своєї цінності в очах людини, тому що і в достатках, і в розкошах

погано жити без здоров'я,— внаслідок того рум'янець на щоках і квітуча здоров'ям свіжість залишаються бути привабливими і для світських людей; але хворобливість, слабість, кволість, млоєність так само мають в очах їх достоїнство краси, як тільки здаються наслідком розкішно бездіяльного способу життя. Блідість, млоєність, хворобливість мають ще інше значення для світських людей: якщо селянин шукає відпочинку, спокою, то люди освіченого громадянства, у яких матеріальної нужди і фізичної втоми не буває, але яким зате часто буває нудно від бездіяльності і відсутності матеріальних турбот, шукають «сильних відчуттів, хвилювань, пристрастей», якими надається барвистості, різноманітності, привабливості світському життю, без того монотонного і безбарвного. А від сильних відчуттів, від палких пристрастей людина скоро зношується: як же не зачаруватися млоєністю, блідістю красуні, якщо млоєність і блідість її є ознакою, що вона багато жила?

Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

Але якщо захоплення блідістю, хворобливою красою — ознака штучної зіпсованості смаку, то всяка дійсно освічена людина відчуває, що справжнє життя — життя розуму і серця. Воно залишає відбиток у виразі обличчя, найясніше в очах — тому вираз обличчя, про який так мало говориться в народних піснях, набирає величезного значення в поняттях про красу, що панують між освіченими людьми; і часто буває, що людина здається нам прекрасною тільки тому, що у неї прекрасні, виразні очі... Поглянемо на про-

тилежний бік предмета, розглянемо, через що людина буває некрасива. Причину некрасивості загальної фігури людини всякий вкаже в тому, що людина, яка має погану фігуру, — «має погану будову тіла». Виродливість — наслідок хвороби або згубних випадків, від яких особливо легко калічиться людина в перший час розвитку. Якщо життя і його прояви — краса, дуже природно, що хвороба та її наслідки — потворність. Але людина з поганою будовою тіла — також потвора, тільки в меншій мірі, і причини «поганої будови тіла» ті ж самі, які викликають потворність, тільки слабші від них. Горбатість — наслідок нещасних обставин, при яких відбувався розвиток людини; але сутулість — та сама горбатість, тільки в меншій мірі, і повинна походити від тих же самих причин. Взагалі людина з поганою будовою тіла — до деякої міри спотворена людина: її фігура говорить нам не про життя, не про щасливий розвиток, а про тяжкі сторони розвитку, про несприятливі обставини. Від загального обрису фігури переходимо до обличчя. Риси його бувають негарні або самі по собі, або за своїм виразом. В обличчі не подобається нам «злий», «неприємний» вираз, тому що злість — отрута, яка псує наше життя. Але далеко частіше обличчя «некрасиве» не за виразом, а самими рисами; вони бувають некрасиві в тому разі, коли лицьові кістки погано організовані, коли хрящі і мускули в своєму розвитку більш або менш мають відбиток потворності, тобто коли перший розвиток людини відбувався у несприятливих обставинах.

Пануюча теорія визнає, що краса в царстві природи — те, що нагадує нам про людину та її красу; тому ясно, що коли в людині краса є життя, то і про красу природи треба сказати те ж саме.

Аналізу, яким п. Чернишевський підтверджує своє поняття про істотне значення прекрасного, ми закинемо те, що вислови, вживані автором, можуть спричинитися до непорозуміння,— інстинктивно чи свідомо людина помічає зв'язок краси з життям. Само собою розуміється, що здебільшого це буває інстинктивно. Даремно автор не подбав вказати цю важливу обставину.

Відмінність між поглядами на прекрасне, які автор приймає і заперечує, дуже важлива. Якщо прекрасне є «цілковитий прояв ідеї в окремій істоті», то прекрасного в дійсних предметах нема, тому що ідея цілком проявляється тільки цілою світобудовою, а в окремому предметі цілком здійснитися не може; з цього випливатиме, що прекрасне в дійсність вноситься тільки нашою фантазією, що тому істинна сфера прекрасного—сфера фантазії, а тому мистецтво, що здійснює ідеали фантазії, стоїть вище від дійсності і має своїм джерелом прагнення людини створити прекрасне, якого не знаходить вона в дійсності. Навпаки, з поняття, пропонованого автором: «прекрасне є життя», випливає, що істинна краса є краса дійсності, що мистецтво (як і вважає автор) не може створювати нічого рівного щодо краси явищам дійсного світу, і походження мистецтва легко тоді пояснюється за теорією автора, яку ми виклали вище.

Підаючи критиці вираження, якими визначається в пануючій естетичній системі поняття піднесеного,— «піднесене є переважання ідеї над формою» і «піднесене є те, що пробуджує в нас ідею безконачного»,— автор приходить до висновку, що і ці визначення невірні,— він вважає, що предмет справляє враження піднесеного, зовсім не збуджуючи ідеї без-

конечного. Тому автор знову повинен шукати іншого визначення, і йому здається, що всі явища, які відносяться до сфери піднесеного, обіймає і пояснює така формула: «Піднесене є те, що далеко більше від усього, з чим порівнюється нами». Так, наприклад, говорить він, Казбек — велична гора (хоч зовсім не уявляється чимсь безмежним або безконечним), тому що значно вищий від пагорків, які ми звикли бачити; так, Волга — велична ріка, тому що значно ширша від маленьких річок; любов — піднесена пристрасть, тому що далеко сильніша від щоденних дріб'язкових розрахунків та інтриг; Юлій Цезар, Отелло, Дездемона — піднесені особистості, тому що Юлій Цезар значно геніальніший від звичайних людей, Отелло любить і ревнує, Дездемона любить значно сильніше, ніж звичайні люди.

З пануючих визначень, заперечуваних п. Чернишевським, випливає, що прекрасне і піднесене в строгому розумінні не зустрічаються в дійсності і вносяться в неї тільки нашою фантазією; з понять, пропонованих п. Чернишевським, випливає, навпаки, що прекрасне і піднесене дійсно існують в природі і людському житті. Але разом з тим випливає, що втішання тими чи іншими предметами, які мають в собі ці якості, безпосередньо залежить від понять людини, що втішається; прекрасне те, в чому ми бачимо життя, відповідне до наших понять про життя, піднесене те, що далеко більше від предметів, з якими порівнюємо його ми. Таким чином, об'єктивне існування прекрасного і піднесеного в дійсності приміряється з суб'єктивними поглядами людини.

Поняттю трагічного, яке становить найважливішу галузь високого, автор також дає нове визначення, щоб очистити його від трансцендентальної домішки.

якою обплутане воно в пануючій теорії, що зв'язує його з поняттям долі, внутрішня порожнеча якого доведена тепер наукою. Вилучаючи, відповідно до вимоги науки, з визначення трагічного всяку думку про долю або необхідність, неминучість, автор розуміє трагічне просто як «жахливе в житті людини».

Поняття комічного (порожнеча, безглуздість форми, що позбавлена змісту або має претензію на зміст, невідповідний до її нікчемності) пануючою теорією розвинуте так, що відповідає характеру сучасної науки, тому автор не має потреби змінювати його,— воно вже і в звичайному своєму вираженні цілком гармонує з духом його теорії. Таким чином, завдання, яке поставив собі автор,— привести основні естетичні поняття у відповідність до теперішнього розвитку науки, виконане, наскільки те було доступне силам автора, і він закінчує своє дослідження так:

Апологія дійсності порівняно з фантазією, прагнення довести, що твори мистецтва абсолютно не можуть витримати порівняння з живою дійсністю,— ось суть мого трактату. Говорити про мистецтво так, як говорить автор, чи не значить принижувати мистецтво? — Так, якщо показувати, що мистецтво нижче від дійсного життя щодо художньої довершеності своїх утворів, значить принижувати мистецтво; але повставати проти панегіриків не значить ще бути огудником. Наука не думає бути вищою від дійсності; це не сором для неї. Мистецтво так само не повинно думати бути вищим від дійсності: це не принизливо для нього. Наука не соромиться говорити, що мета її — збагнути і пояснити дійсність, потім застосувати на благо людини свої пояснення; нехай і мистецтво не соромиться признатися, що мета його: для винагороди людини в разі відсутності

цілковитої естетичної втіхи, що її дає дійсність, відтворити, в міру сил, ту дорожочинну дійсність і на благо людини пояснити її.

Висновок, на нашу думку, не досить розвинутий. Він залишає ще для багатьох привід припускати, ніби значення мистецтва насправді зменшується, коли відкидаються безмежні панегірики безумовному достоїнству його утворів і коли, замість незмірно високих трансцендентальних джерел і цілей, джерелом і метою мистецтва поставляються потреби людини. Навпаки, саме цим і підноситься реальне значення мистецтва, тому що таким поясненням дається йому незаперечне і почесне місце серед діяльностей, які служать на благо людині, а бути на благо людині — значить мати повне право на високу повагу з боку людини. Людина схиляється перед тим, що служить їй на благо. Вона називає хліб — «хліб-батенько» за те, що живиться ним; вона називає землю — «матінка-земля» за те, що вона годує її. Батько і мати! Всі панегірики ніщо перед цими священними іменами, всі пишномовні похвали — пустота і нікчемність перед почуттям синівської любові і вдячності. Так і наука гідна цього почуття, тому що служить на благо людини, так і мистецтво гідне його, коли служить на благо людині. А воно багато, багато блага приносить їй; тому що твір художника, особливо поета, гідного цього імені,— «підручник життя», за справедливим висловом автора, і такий підручник, яким з насолодою користуються всі люди, навіть і ті, які не знають або не люблять інших підручників. Цим високим, прекрасним, благодійним значенням своїм для людини повинно пишатися мистецтво.

П. Чернишевський зробив, на нашу думку, дуже прикру помилку, не розвинувши докладніше думки

про практичне значення мистецтва, про його благотворний вплив на життя і освіченість. Звичайно, він цим епізодом переступав би межі свого предмета; але іноді такі порушення систематично необхідні для пояснення предмета. Тепер, незважаючи на те, що твір п. Чернишевського весь пройнятий повагою до мистецтва за його велике значення для життя, можуть знайтись люди, які не захочуть бачити цього почуття, тому що ніде не присвячено йому кількох окремих сторінок; можуть подумати, що він не цінить по достоїнству благотворного впливу мистецтва на життя або схиляється перед усім, що дає дійсність. Як думає про це п. Чернишевський, або як будуть в цьому разі думати про нього інші, нам однаково: він залишив невисловленими до кінця свої думки і повинен відповідати за таке упушення. Але ми повинні пояснити те, що забув пояснити він, щоб характеризувати відношення сучасної науки до дійсності.

Дійсність, що нас оточує, не є щось однорідне і однохарактерне по відношеннях своїх незліченних явищ до потреб людини. Поняття це ми зустрічаємо і у п. Чернишевського: «Природа,— говорить він,— не знає про людину і її справи, про її щастя і загибель; вона байдужа до людини, вона не друг і не ворог їй» (стор. 28); «часто людина страждає і гине без усякої вини з свого боку» (стор. 30); природа не завжди відповідає її потребам; тому людина для спокою і щастя свого життя повинна багато в чому змінювати об'єктивну дійсність (стор. 99), щоб пристосувати її до потреб свого практичного життя (стор. 59). Дійсно, серед явищ, якими оточена людина, дуже багато таких, які неприємні або шкідливі їй; почасти інстинкт, ще більше наука (знання, міркування, досвідченість) дають їй засоби зрозуміти, які явища

дійсності хороші і сприятливі для неї, тому треба їх підтримувати і розвивати її сприянням, які явища дійсності, навпаки, тяжкі і шкідливі для неї, тому треба їх знищувати або принаймні ослаблювати для щастя людського життя; наука дає їй і засоби для здійснення цієї мети. Надзвичайно могутню допомогу в цьому подає науці мистецтво, надзвичайно здатне поширювати у величезній масі людей поняття, добуті наукою, тому що знайомитися з утворами мистецтва значно легше і привабливіше для людини, ніж з формулами і суворим аналізом науки. В цьому відношенні значення мистецтва для людського життя незмірно величезне. Не кажемо про втіху, яку дають людині його твори, тому що говорити про високу ціну естетичної втіхи для людини — річ зовсім зайва: про це значення мистецтва і без того говорять уже надто багато, забуваючи інше, істотніше значення мистецтва, яке займає тепер нас.

Нарешті, п. Чернишевський, нам здається, зробив також дуже важливу помилку, не пояснивши відношення сучасного позитивного або практичного світогляду до так званих «ідеальних» прагнень людини,— і тут також часто виникає необхідність повставати проти непорозумінь. Позитивність, яку приймає наука, не має нічого спільного з тією пошлою позитивністю, яка панує в сухих людях і яка протилежна ідеальним, але здоровим прагненням. Ми бачили, що сучасний світогляд вважає науку і мистецтво такими ж насущними потребами людини, як їжу і дихання. Цілком так само воно сприятливо всім іншим вищим прагненням людини, які мають підставу в голові або серці людини. Голова і серце так само необхідні для істинно людського життя, як шлунок. Якщо голова не може жити без шлунка, то

і шлунок помре з голоду, коли голова не буде шукати йому живлення. Цього мало. Людина не слимак, вона не може жити виключно тільки для наповнення шлунка. Життя розумове і моральне (що розвивається належним чином тоді, коли здоровий організм, тобто матеріальна сторона людського життя іде задовільно)— ось істинно пристойне для людини і найбільш привабливе для неї життя. Сучасна наука не розриває людини на частини, не спотворює її прекрасного організму хірургічними ампутаціями, визнає однаково безглуздими і згубними застарілі прагнення обмежувати людське життя самою головою або самим шлунком. Обидва ці органи однаково необхідно належать людині, і однаково істотне для людини життя і того і другого органу. Тим-то благородні прагнення до всього високого і прекрасного визнає наука в людині такими ж істотними, як потребу їсти і пити. Вона так само любить,— тому що наука не абстрактна і не холодна: вона любить і обурюється, переслідує і покровительствує,— вона так само любить благородних людей, які піклуються про моральні потреби людини або тужать, бачачи, як часто вони не задовольняються, як любить і тих людей, які піклуються про матеріальні потреби своїх братів.

Ми виклали думки, висловлені автором, виставляючи на вид і виправляючи помічені нами помилки його. Тепер лишається нам сказати свою думку про його книгу. Ми повинні сказати, що автор виявляє деяку здатність розуміти ці загальні начала і деяке вміння застосовувати їх до даних питань; у нього також помітна здатність розрізнявати в даних поняттях елементи, відповідні до загальних поглядів сучасної науки, і інші елементи, не відповідні до них.

Тому його теорія має внутрішню єдність характеру. До якої міри вона справедлива, це вирішить час. Але, охоче визнаючи, що думки, викладені автором, заслуговують уваги, ми разом з тим повинні сказати, що йому майже завжди належить тільки виклад і застосування цих думок, які вже дані йому наукою. Перейдемо ж до оцінки його викладу. Численні помилки і випущення, нами помічені, доводять, що п. Чернишевський писав своє дослідження в той час, коли в ньому самому ще відбувався процес розвитку думок, які він виводить, коли вони ще не досягли повної, всесторонньої, сталої систематичності. Коли б він почекав видавати свій твір, він міг би мати більше наукового достоїнства, якщо не по суті, то принаймні у викладі. Він сам, здається, відчував це, кажучи: «Якщо естетичні поняття, які я виводжу з пануючих нині поглядів на відношення людської думки до живої дійсності, ще лишились в моєму викладі неповні, односторонні або хисткі, то це, я сподіваюсь, ваді не самих понять, а тільки мого викладу» (стор. 8). Треба сказати що-небудь і про форму твору. Ми нею зовсім невдоволені, тому що вона здається нам не відповідною до мети автора — збудити увагу до думок, на яких він старається побудувати теорію мистецтва. Досягти цієї мети він міг, надавши своїм загальним думкам живого інтересу застосуванням їх до поточних питань нашої літератури. Він міг показати численними прикладами живий зв'язок загальних начал науки з інтересами дня, які так займають багатьох.

ЕСТЕТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МИСТЕЦТВА ДО ДІЙСНОСТІ

(Передмова до третього видання)

В сорокових роках більшість освічених людей в Росії живо цікавилась німецькою філософією; кращі наші публіцисти передавали російській публіці, наскільки те було можливе, ідеї, що панували тоді в ній. Це були ідеї Гегеля та його учнів.

Тепер в самій Німеччині лишається мало послідовників Гегеля, тим менше лишається їх у нас. Але наприкінці сорокових і на початку п'ятдесятих років його філософія панувала в нашій літературі. Майже всі люди освіченого напрямку думок співчували їй, наскільки знали її з неповних викладів її нашими публіцистами. Дехто, що мав звичку читати філософські книги німецькою мовою, були в своїх гуртках пояснювачами того, про що не висловлювалось повністю в друкованих російських викладах її; цих коментаторів слухали жадібно, вони користувались глибокою повагою своїх допитливих знайомих. За життя Гегеля єдність напрямку думок підтримувалась між його учнями особистим його авторитетом. Але вже і при ньому з'являлись в німецькій філософській літературі дослідження, в яких викладалися висновки з основних його ідей, які або замовчувались, або в разі крайньої потреби навіть засуджувались ним. Найважливішим з таких досліджень був анонімний

твір «Думки про смерть і безсмертя» (Gedanken über Tod und Unsterblichkeit). Він був надрукований у 1830 році, за рік до смерті Гегеля. Коли помер авторитетний учитель, однаковість думок у маси його послідовників стала слабшати, і в 1835 році, з приводу видання трактату Штрауса «Життя Ісуса» («Das Leben Jesu»), школа Гегеля розпалась на три відділи: дехто лишився вірним системі обережного лібералізму свого учителя; найважливішими з них були Мішелет і Розенкранц; вони утворили відділ, який дістав назву центра; досить багато які стали відкрито висловлювати думки рішуче прогресивні; найсильнішим представником цього напрямку був Штраус; він і філософи, які йшли разом з ним, утворили ліву сторону гегелівської школи; дуже багато які учні Гегеля були шокірувані різкістю їх думок, особливо висновками екзегетики Штрауса, і в полеміці з лівою стороною відкинули всі ті прогресивні елементи, які були з'єднані з консервативними в системі Гегеля; ця численна група склала праву сторону. Центральна партія старалась пом'якшити полеміку правої сторони з лівою, але це було неможливо; вони, ідучи кожна своїм напрямом, відходили все далі й далі одна від одної, і перед тим часом, коли політичні події 1848 року дали масі німецької публіки інтереси, перед якими втратили важливість філософські спори, розрив між лівою і правою сторонами гегельянців дав той результат, що більшість філософів правої сторони уже трималась тільки термінології Гегеля, викладаючи за допомогою неї ідеї XVIII століття, а більшість мислителів лівої сторони вклала в рамки гегелівської діалектики зміст, більш або менш схожий з так званою філософією енциклопедистів.

Автор «Думок про смерть і безсмертя», Людвіг Фейєрбах, займався кілька років працями з історії нової філософії. Мабуть, вони сприяли тому, що поняття його набули широти, яка далеко переходила звичайне коло ідей німецької філософії, що розвинулася після Канта. Ліва сторона гегелівської школи вважала його своїм. Він зберігав частину гегелівської термінології. Але в 1845 році, в передмові до Зібрання своїх творів, він уже говорив, що філософія віджила свій вік, що її місце повинно бути зайняте природознавством. Роблячи огляд тих фазисів розвитку, які проходила його думка, і показуючи при кожному з них, чому вона не спинилась на ньому, визнала його застарілим і перейшла до дальшого, він, виклавши основні ідеї останніх своїх праць, говорить: «Але і ця точка зору чи не застаріла?» і відповідає: «На жаль, так, так!» *Leider, leider!* Ця заява, що він вважає застарілими і такі свої праці, як «Сутність релігії» («*Das Wesen der Religion*»), ґрунтувалась на сподіванні, що скоро з'являться натуралісти, здатні замінити філософів у справі роз'яснення тих широких питань, дослідження яких було до того часу спеціальним заняттям мислителів, що називалися філософами.

Чи справдилось сподівання Фейєрбаха хоч тепер, більш ніж через 40 років після того, як було висловлене? — питання, якого я не розглядатиму. Моя відповідь на нього була б сумна.

Автор брошури, до третього видання якої пишу я передмову, дістав можливість користуватися хорошими бібліотеками і витратити частину грошей на купівлю книг у 1846 році. До того часу він читав тільки такі книги, які можна діставати в провінціальних містах, де нема порядних бібліотек. Він був

обізнаний з російськими викладами системи Гегеля, дуже неповними. Коли з'явилась у нього можливість ознайомитися з Гегелем в оригіналі, він став читати ці трактати. В оригіналі Гегель сподобався йому значно менше, ніж сподівався він того у російських викладах. Причина полягала в тому, що російські послідовники Гегеля викладали його систему в дусі лівої сторони гегелівської школи. В оригіналі Гегель був більше схожий на філософів XVII століття і навіть на схоластиків, ніж на того Гегеля, яким був він у російських викладах його системи. Читання було стомливе через свою явну некорисність для формування наукового напрямку думок. В цей час випадково попався юнакові, що бажав сформувати собі такий напрям думок, один з головних творів Фейєрбаха. Він став послідовником цього мислителя; і до того часу, коли життєві потреби відвернули його від наукових занять, він старанно перечитував і перечитував твори Фейєрбаха.

Років через шість після початку його знайомства з Фейєрбахом випала йому життєвська потреба написати науковий трактат. Йому здавалось, що він може застосовувати основні ідеї Фейєрбаха до розв'язання деяких питань в галузях знань, які не входили в коло досліджень його учителя¹.

Предметом трактату, який треба було йому написати, повинно було бути що-небудь таке, що відноситься до літератури. Він вирішив задовольнити цій умові викладом тих понять про мистецтво, і зокрема про поезію, які здавались йому висновками з ідей Фейєрбаха. Таким чином брошура, передмову до якої пишу я,— спроба застосувати ідеї Фейєрбаха до розв'язання основних питань естетики.

Автор не мав ані найменших претензій сказати

що-небудь нове, що належить особисто йому. Він хотів тільки бути тлумачем ідей Фейєрбаха в застосуванні до естетики.

Дивну невідповідність до цього становить та обставина, що у всьому його трактаті ні разу не згадується ім'я Фейєрбаха. Справа пояснюється тим, що це ім'я тоді не можна було вживати в російській книзі. У автора нема і імені Гегеля, хоч він завжди полемізує проти естетичної теорії Гегеля, що продовжувала панувати тоді в російській літературі, але викладалась уже без згадувань про Гегеля. Це ім'я теж було незручне тоді для вживання російською мовою.

З трактатів з естетики кращою вважалася тоді обширна і дуже наукова праця Фішера «Естетика, або наука прекрасного» («Aesthetik, oder Wissenschaft der Schönen»). Фішер був гегельянець лівой сторони, але ім'я його не належало до числа незручних, тому автор називає його, коли має необхідність сказати, проти кого ж полемізує він; і коли треба наводити точно слова якого-небудь захисника спростовуваних автором естетичних понять, він робить виписки з «Естетики» Фішера. «Естетика» самого Гегеля в той час була застарілою через фактичні подробиці; в цьому полягала причина переваги, яка віддавалась тоді «Естетиці» Фішера, праці в той час ще новій, свіжій. Фішер — мислитель досить сильний, але порівняно з Гегелем він пігмей. Всі його відступи від основних ідей «Естетики» Гегеля — псування їх. А проте, ті місця, які наводить автор, викладають ідеї Гегеля без всяких змін.

Застосовуючи основні ідеї Фейєрбаха до розв'язання естетичних питань, автор приходить до системи понять, що перебувають в цілковитій суперечності

з естетичною теорією, якої тримається Фішер, гегельянець лівої сторони. Це відповідає відношенню філософії Фейєрбаха до філософії Гегеля навіть у тому її вигляді, якого набрала вона у мислителів лівої сторони школи Гегеля. Вона щось зовсім інше, ніж метафізичні системи, найкращою з яких в науковому відношенні була гегелівська. Спорідненість змісту зникла, лишилось тільки вживання деяких термінів, спільних усім німецьким системам філософії з Канта до Гегеля. Мислителі лівої сторони школи Гегеля бачили у Фейєрбаха, по досягненні ним самостійності, такі бажання відносно суспільного побуту, які були і у них самих, як і у величезної більшості освічених людей того часу; тому вони вважали його своїм. До 1848 року не була помічена ними корінна різниця його напрямку думок від їх понять. Вона виявилася відмінністю погляду на події весни 1848 року в Німеччині. Переворот, що відбувся наприкінці лютого у Франції, підбадьорив партію реформи в Німеччині; їй здалось, що маса німецького народу співчуває її прагненням, і в перших числах березня вона при схваленні маси городян захопила владу в Бадені, Вюртембергу, в дрібних державах Західної Німеччини; кількома днями пізніше відбувся переворот в Австрії: Угорщина дістала незалежність від віденського уряду. Через тиждень після перевороту у Відні відбувся переворот в Берліні. Партія реформи дістала впевненість, що не тільки уряди другорядних і дрібних німецьких держав, сформовані з її місцевих вождів, допомагатимуть здійсненню її бажань, а й австрійський і прусський уряди, складені тепер з людей більш або менш ліберального напрямку думок і патріотичного напрямку почуттів, або будуть допомагати їй, або, принаймні, підкорятися її вимогам.

Наприкінці березня зібрався у Франкфурті, столиці колишньої німецької імперії, численний з'їзд представників ліберальної партії. Вони оголосили свої збори (форпарламент, попередній парламент) такими, що мають владу і обов'язок зробити розпорядження про скликання німецького парламенту («національних зборів»), контролювати дії німецького сейму, що засідав у Франкфурті і складався за старим устроєм з уповноважених від німецьких урядів, і вживати заходів, необхідних для того, щоб усі німецькі уряди, в тому числі і прусський і австрійський, підкорялись цьому сейму, що ухвалює рішення, які диктує форпарламент. Дійсно, всі уряди корились, навіть і прусський і австрійський корились форпарламентові і німецькому сейму, над яким владарював він. По всій території встановленої у 1815 році федерації держав, що звалася Німецьким союзом, були проведені вибори депутатів до німецького парламенту, який збереться у Франкфурті і встановить новий державний устрій Німеччини, перетворить її з федерації держав, Staatenbund в «федеративну державу», Bundesstaat. Національні збори (як звався цей німецький парламент) відкрили 18 травня свої засідання у Франкфурті; всі уряди визнали їх владу. Вони 14 червня обрали тимчасовим правителем Німеччини ерцгерцога Іоанна, дядька австрійського імператора, який передав йому тимчасове управління Австрією. Він привів до ладу австрійські справи, приїхав у Франкфурт і 12 липня прийняв на себе управління Німецьким союзом. Не тільки австрійський, а й прусський уряд визнали його владу. Німецькі національні збори займались складанням конституції німецької союзної держави. Очевидно, здійснювались надії німецької партії реформ.

Вся ліва сторона гегелівської школи діяльно брала участь в подіях, що мали своїм результатом скликання німецьких національних зборів, підкорення німецьких урядів їм, встановлення тимчасового центрального уряду і підкорення всіх окремих німецьких урядів йому.

Фейєрбах не взяв ніякої участі ні в агітації, яка привела до цих успіхів, ні на нарадах німецьких національних зборів. Цим він накликав на себе осуд. Коли справа кінчилась падінням всіх надій партії реформ, він сказав, що з самого початку передбачав цілковиту невдачу, тому й не міг брати участі в справі, яку вважав з самого початку такою, що не має ніяких шансів успіху. Програма партії реформ була, на його думку, непослідовна, сили партії реформ були недостатні для перетворення Німеччини, надії її на успіх фантастичні. Коли він висловив цю думку, вона вже здавалась справедливою величезній більшості освічених людей в Німеччині. Коли б він став виправдуватися раніше, то до несправедливого осуду долучився б справедливий, що проголошенням своєї думки він ослабив партію реформ. Тому він мовчки зносив докір у відсутності сміливості, в холодності до блага нації. Тепер справа партії реформи була остаточно програна, і виправданням своїх дій він уже не міг пошкодити їй.

Відмінність його погляду на політичні події весни 1848 року від погляду лівої сторони гегелівської школи відповідала відмінності його системи філософських переконань від тих думок, яких додержувалась вона. Філософський напрям думок учнів Гегеля, які становили по його смерті ліву сторону гегельянства, був недостатньо послідовний, зберігав надто багато фантастичних понять, які або належали спеціально

системі Гегеля, або були спільні їй з усіма метафізичними системами німецької філософії, починаючи з Канта, який, повстаючи проти метафізики, сам занурювався в неї глибше, ніж німецькі філософи школи Вольфа, які передували йому і яких спростовув він². Разом з тим філософи лівої сторони гегелівської школи були недостатньо розбірливі у засвоєнні собі тих поглядів спеціалістів з природознавства і з суспільних наук, які здавались прогресивними; разом з науковою істиною вони брали з цих спеціальних трактатів багато хибних теорій. Ці слабкі сторони напряму думок філософів лівої сторони гегельянства з найбільшою різкістю проявляються в працях Бруно Бауера, того з її діячів, який був розумом сильніший від усіх інших, крім Штрауса. Він кілька раз переходив від однієї крайності до іншої, і, наприклад, почавши осудження екзегетичної критики Штрауса за її руйнівність, сам через деякий час написав екзегетичний трактат, порівняно з яким екзегетика Штрауса була консервативною (теорію міфу, якої додержувався Штраус, Бруно Бауер замінив теорією особистої авторської сваволі); тому його праці, які свідчать про дуже велику силу розуму, не набули такого впливу на думки розсудливих людей, як праці Штрауса, що завжди лишався людиною розсудливою.

Постійно працюючи над поліпшенням своїх понять, Штраус привів їх, нарешті, в систему, яку виклав у трактаті «Стара віра і нова віра» («Der alte und der neue Glaube»). Ця книга вийшла в 1872 році. Очевидно, Штраус припускав тоді, що зовсім очистив свої поняття від метафізичних елементів. Так здалось і більшості освічених людей в Німеччині. Насправді, він, приймаючи всі висновки природознавства, зберігає в своїх думках досить багато метафі-

зичних елементів; а теорії натуралістів приймає надто нерозбірливо, не маючи сили розрізнити в них непорозуміння від наукової істини.

Фейєрбах був не такий; його система має суто науковий характер.

Але скоро після того як він виробив її, хвороба ослабила його діяльність. Він був ще не старик, але вже почував, що у нього не вистачить часу викласти відповідно до основних наукових ідей ті спеціальні науки, які лишались тоді і лишаються досі науковою власністю так званих філософів, через непідготовленість спеціалістів до розробки широких понять, на яких ґрунтується розв'язання корінних питань цих галузей знання. (Якщо називати ці науки старими їх іменами, то головні з них: логіка, естетика, моральна філософія, суспільна філософія, філософія історії). Тим-то в передмові до зібрання своїх творів у 1845 році він уже говорив, що його праці повинні бути замінені іншими, але що у нього вже нема сил зробити цю заміну. Цим почуттям пояснюється його сумна відповідь на питання, яке він ставить собі: «Чи не застаріла і нинішня твоя точка зору? На жаль, так, так!» *Leider, leider!* Чи дійсно застаріла вона? Звичайно, так, в тому розумінні, що центр досліджень про найбільш широкі питання науки повинен бути перенесений з сфери спеціальних досліджень про теоретичні переконання народних мас і про наукові системи, побудовані на підставі цих протонародних понять, в сферу природознавства. Але цього не зроблено до цього часу. Ті натуралісти, які уявляють себе будівниками всеосяжних теорій, насправді лишаются учнями, і звичайно слабими учнями, старовинних мислителів, які створили метафізичні системи, і звичайно мислителів, системи яких уже були зруйновані

почасти Шеллінгом і остаточно Гегелем. Досить нагадати, що більшість натуралістів, які намагаються будувати широкі теорії законів діяльності людської думки, повторюють метафізичну теорію Канта про суб'єктивність нашого знання, говорять зі слів Канта, що форми нашого чуттєвого сприйняття не мають схожості з формами дійсного існування предметів³, що через те предмети, які дійсно існують, і дійсні якості їх, дійсні відношення їх між собою не пізнаванні для нас, і коли б були пізнаванні, то не могли б бути предметом нашого мислення, яке вкладає весь матеріал знань у форми, цілком відмінні від форм дійсного існування, що і самі закони мислення мають лише суб'єктивне значення, що в дійсності нема нічого такого, що уявляється нам зв'язком причини з дією, тому що нема ні попереднього, ні подальшого, нема ні цілого, ні частин, і так далі, і так далі. Коли натуралісти перестануть говорити цю і тому подібну метафізичну нісенітницю, вони стануть здатними виробляти і, напевно, вироблять, на підставі природознавства, систему понять більш точних і повних, ніж ті, які викладені Фейєрбахом. А поки що кращим викладом наукових понять про так звані основні питання людської допитливості лишається той, який зробив Фейєрбах.

Автор брошури, що виходить тепер новим виданням, висловлював у ній, наскільки міг, що надає ваги тільки тим думкам, які взяв з трактатів свого вчителя,— що ці сторінки його брошури становлять все достоїнство, яке можна знайти в ній; ті висновки, які він робив з думок Фейєрбаха для розв'язання спеціальних естетичних питань, здавались йому в той час правильними; але він і тоді не вважав їх особливо важливими. Він був вдоволений своєю невеликою

працею тільки в тому відношенні, що йому вдалося передати російською мовою деякі з ідей Фейєрбаха в тих формах, які давала тоді для подібних робіт необхідність зважати на умови російської літератури.

Зробивши аналіз поняття про прекрасне, автор говорить, що визначення цього поняття, яке здається йому справедливим, становить, на його думку, «висновок з таких загальних поглядів на відношення дійсного світу до уявного, які зовсім відмінні від тих, що панували раніше в науці». Це треба розуміти так: він робить висновок з тієї думки Фейєрбаха, що уявний світ тільки переробка наших знань про дійсний світ, яку робить наша фантазія на догоду нашим бажанням; що ця переробка бліда щодо інтенсивності і убога змістом порівняно з враженнями, які справляють на наші думки предмети дійсного світу.

Взагалі авторові належать тільки ті окремі думки, які стосуються спеціальних питань естетики. Всі думки ширшого обсягу в його брошурі належать Фейєрбаху. Він передавав їх вірно і, наскільки допускав стан російської літератури, близько до викладу їх у Фейєрбаха.

Переглядаючи його брошуру, ми зробили кілька поправок в тексті. Вони стосуються виключно дрібниць. Ми не хотіли переробляти брошуру, яку ми передруковуємо. В старості не годиться переробляти те, що написано в молодості.

1888 р.

КРИТИЧНИЙ ПОГЛЯД НА СУЧАСНІ ЕСТЕТИЧНІ ПОНЯТТЯ

Не будучи задоволені естетичними поняттями, ми змушені, все ж таки, викладати їх у досить докладній зв'язності в своїх критичних статтях, мета яких — заперечення багатьох з пануючих тепер в естетиці понять і замінення їх новими; ми мусимо викладати їх, перш ніж будемо піддавати критиці, бо більшість нашої публіки мало ще з ними обізнана, і в своєму викладі ми маємо подвійну мету: по-перше, дати основу нашій критиці, яка без того не була б ясна для більшості читачів; по-друге, поширити обізнаність з сучасними естетичними поняттями в російській публіці: при всій своїй односторонності, вони варті того, щоб з ними ближче познайомитися, бо в них дуже багато вірного, і, повстаючи проти багатьох з них, ми не думаємо повставати проти всіх; а захопленню тими, які, на нашу думку, є односторонні або фальшиві, ми постараємося запобігти нашою критикою, яка завжди йтиме за їх викладом.

Само собою зрозуміло, що ми викладатимемо естетичні поняття, розвинені переважно німецькими естетиками, бо тільки німецька естетика заслуговує назви естетики.

Але ми будемо старатися в міру можливості скидати з них схоластичну мантию, в яку вони звичайно

закутуються. Нам здається це необхідним з багатьох міркувань, з яких два можемо тепер же й подати: нам здається, що, розкриті від схоластики, розглядані окремо від принципів і гіпотез тієї філософії, яка досі ще зберігає в Німеччині панування над естетикою (гегелівська філософія), естетичні поняття багато виграють в міцності, бо Гегелева філософія давно вже зруйнована людьми, що проголосили новий, простіший погляд на речі, про які так хитромудро говорили Гегель і його попередники; тому, спираючись на гегелівську філософію, всі нинішні естетичні поняття повинні були б упасти разом з нею, тимчасом як дуже багато що в них нам треба зберегти і після заперечення філософії Гегеля. Крім того, звільнені від гегелівської термінології і незручного методу розвитку, естетичні поняття будуть багато яснішими, зрозумілішими, цікавішими для широкого загалу читачів, не обізнаних з філософією Гегеля, її неприродними, тепер уже відкинутими припущеннями, які видавала вона за наріжні камені будови науки і які тільки перешкоджали науці бути широкою, і взагалі наші статті будуть легшими в читанні для людей, які не звикли до стомливо педантичного викладу Гегелевої школи.

* * *

Назва естетики з'являється вперше у Баумгартена¹, одного з послідовників Вольфової філософії, що панувала в Німеччині до Канта і була колись поширена в Росії підручником Баумейстера, по якому викладалась філософія в багатьох наших навчальних закладах. У Вольфа першою частиною філософії була гносеологія²— наука про пізнавальні сили і закони правильного їх діяння. Баумгартен бачив дуже важ-

ливу прогалину у викладі цієї підготовної частини філософії у Вольфа: поділяючи пізнання на сенситивні (здобувані через почуття) і інтелектуальні (що належать нашому розумові, який обробляє пізнання, здобуті почуттями), Вольф говорив тільки про закони інтелектуального пізнання. На думку Баумгартена, треба дослідити суть і закони чуттєвого пізнання, і першою частиною гносеології повинно бути вчення про чуттєве пізнання, яке називає він естетикою (в перекладі з грецької це означатиме «наука про почуття»). Але з самого ж початку в його естетиці замість простого чуттєвого пізнання трактується про пізнання прекрасного, корінь якого, правда, в чуттєвому пізнанні, але яке, проте, істотно відрізняється від чуттєвого пізнання. Ось як доходить він до змішування цих двох різних предметів: «мета естетики (слова Баумгартена) — довершеність чуттєвого пізнання; довершеність чуттєвого пізнання є прекрасне (або краса, *pulchritudo*)»; тому що «прекрасне полягає в гармонії образів», (а гармонія образів — необхідна умова довершеності чуттєвого пізнання). В такому ж значенні (наука про прекрасне) почав вживати слово «естетика» Кант, і його твір: «Критика естетичної сили судження» (*Kritik der asthetischen Urtheilskraft*) — ввів слово «естегика» в загальний вжиток.

ЗВИЧАЙНЕ ПОНЯТТЯ ПРО ПРЕКРАСНЕ (DAS SCHÖNE) І ЙОГО КРИТИКА

Найпростіше і найкраще з визначень естетики — «естетика є наука про прекрасне», і тому предмет її — дослідження ідеї прекрасного, різних сторін її і того, як вона здійснюється.

Що ж таке прекрасне взагалі? На це питання тепер звичайно дають таку відповідь:

Все існуюче в світі є вираження, здійснення божественної мислі (ідеї); загальна ідея всього існуючого не може проявитися (здійснитися) повністю, цілком, виключно в якому б то не було окремому предметі; вона повністю проявляється тільки в цілості всього існуючого у всесвіті; тільки увесь всесвіт в усьому своєму житті від самого початку світу до самого кінця буде повним її вираженням. Загальна ідея всього існуючого, проявляючись у світі, розгалужується на цілий ряд часткових ідей, які, в свою чергу, знову розгалужуються на ідеї, ще більш часткові. Так, загальна ідея чуттєвої істоти, проявляючись у світі, розгалужується в різні світи природи (світ природи неорганічної, рослинний світ, тваринний світ); кожний світ природи розгалужується на різні класи (наприклад, світ тварин на класи риб, птахів, ссавців і т. д.); класи в свою чергу поділяються на роди, роди на породи і т. д. Кожна з цих повних (часткових) ідей, напр., ідея ссавця, теж не проявляється повністю в одному якому-небудь окремому предметі, вона повністю здійснюється тільки всією безліччю і всім життям усіх істот, що під неї підходять. Це повне здійснення часткової ідеї, яке ніколи не може проявитися в окремій істоті, може досягнути тільки наша думка; почуття наші, які мають перед собою тільки деяку частину всесвіту, тільки окремі предмети, можуть помічати тільки ті сторони ідеї, які відбилися в даному предметі, і тільки в тій мірі, до якої вони відбилися в ньому. Візьмемо як приклад ідею ссавця: ми бачимо чуттями не ссавця взагалі, а окремих тварин певної породи: слона, тигра, кішку, коня. Кінь здається досить повним здійсненням ідеї ссавця;

але не всі сторони ідеї ссавця відбилися в коневі (напр., в ньому дуже мало перейнятливості, яка дуже сильна у мавпі), і ті, які відбилися, відбилися далеко не повністю; сила, напр., теж необхідна сторона ідеї ссавця, багато повніше відбивається в тигрі, у леві; кінь дуже легкий на бігу; але все-таки його біг дуже тяжкий порівняно з бігом сарни чи навіть собаки; і сама сарна проявляє не всі сторони поняття легкості бігу: вона не може плигати з легкістю і невимушеністю тигра або кішки; зате тигр і кішка не здатні до такого рівного, тривалого бігу, як сарна чи собака. Таким чином жодна тварина не може бути повним проявом ідеї ссавця; але жодна окрема тварина не може бути повним проявом навіть ідеї своєї породи; так, скаковий кінь представляє майже виключно тільки одну сторону коня — взагалі швидкість бігу; сили в ньому дуже мало; сила виражається в ломовому коневі, не здатному до такого швидкого бігу, як кінь скаковий. Продовживши це дроблення, ми побачимо, що найбільш часткова ідея не виражається ніколи повністю в окремій істоті, і переконаємося, що почуттями ніколи ми не можемо бачити повного здійснення ідеї.

Але розумові сили людини, яка ще не розвинулася, настільки слабкі, що не можуть помітити різницю між ідеєю і проявом її в окремому предметі; людині чимало треба пожити, чимало бачити, багато передумати, щоб зрозуміти, як далеко не може окремий предмет виразити всю ідею, що до деякої міри проявляється в ньому; загальний характер дитинства полягає в тому, що окремий предмет здається цілком досконалим, що здається, ніби нічого іншого, може, багато кращого, і немає в цьому роді. Нам усім здавалося, що в цій граматиці, по якій почали ми

вчитися, міститься вся граматична премудрість, що нема й наук на світі, крім тієї граматики, якої почали ми вчитися: наш перший учитель здавався нам найбільшим мудрецем на світі, він був для нас «сама вченість». Так буває у всіх галузях розумової діяльності: людина спочатку не розуміє загального поняття окремо від часткового предмета, який у неї перед очима, вона не знає, що яка-небудь Клязьма або Тверця, на якій стоїть рідне місто, не єдина, не найкраща ріка в світі, що є ріки і більші і кращі за неї, що, нарешті, і всі ріки в світі містять у собі тільки дуже малу частинку всієї маси води в світі. Змішування загального поняття (ідеї) з окремим предметом — спільний характер всякої розумової діяльності на першому ступені її розвитку. В науці це називається *безпосередністю*.

Отже, ідея насамперед з'являється духові під формою безпосередності, здається сповна втіленою в окремому чуттєвому предметі; духові здається, що в окремому предметі, спостережуваному почуттями, відбилися сповна всі сторони часткової ідеї, так само йому здається, що в цій частковій ідеї цілком виразилася вся загальна ідея всього існуючого. Це тільки здається (*ist ein Schein*), бо ідея цілком ніколи не виражається в окремій істоті; але деяка частина її справді в ній здійснилася, а тому під цим «здається», під цим приви́дом криється справжній прояв (*Erscheinung*). Цей прояв ідеї в окремій чуттєвій істоті є *прекрасне* (*das Schöne*); інакше сказати, прекрасне є окрема чуттєва істота, яка є повним і чистим вираженням ідеї, так що в ідеї не лишається нічого, що не проявилось б чуттєво в цій окремій істоті, що не було б чистим вираженням ідеї.

Таким чином, у прекрасному три окремі сторони,

або, висловлюючись філософським терміном, три моменти: 1) ідея, 2) чуттєвий прояв її, окремий предмет і 3) єдність ідеї з предметом, що її проявляє, з'єднання їх в одно ціле.

Ідея на філософській мові значить зовсім не те, що просте абстрактне поняття. Складаючи собі абстрактне поняття про предмет, ми відкидаємо всі певні, живі подробиці, з якими предмет є в дійсності, і залишаємо тільки його загальні істотні риси; у дійсно існуючої людини є певний зріст, певний колір волосся, певний колір обличчя, але зріст в однієї людини великий, у іншої малий, в однієї людини колір обличчя блідий, у іншої рум'яний, у однієї білий, у другої смуглявий, у третьої, як у негра, зовсім чорний,— всі ці різноманітні подробиці не визначаються загальним поняттям, викидаються з нього. Тому в дійсній людині завжди є багато більше ознак і якостей, ніж скільки їх є в абстрактному понятті людини взагалі. В абстрактному понятті лишається тільки сутність предмета, але сутність мертва, непорушна, не визначена життєвими подробицями; такого предмета, яким лишається він в абстрактному понятті, не може існувати в дійсності. Навпаки, ідеєю предмета називається сутність його у такому вигляді, в якому вона проявляється в дійсності; ідеєю предмет визначається до найменших подробиць, тому що без цілком певних подробиць не існує предмет у дійсності. Тому світ ідей і, отже, світ прекрасного починається тільки із сферою життя.

Коли ми дивимося на живу істоту тільки з боку її корисності для нас, не звертаючи уваги на її внутрішні почуття і потреби, ми дивимося на неї як на мертвий предмет; так, кінь для візника нічим не відрізняється від воза, що везе кінь: він береже коня.

але він також береже й воза, він годує коня, але також він мастить і воза; тому тільки, що немає-ним возом не повезеш великої кладі, що негодованим конем не повезеш багато кладі. Коли м'ясник відгодує корову на заріз, він дивиться на неї тими самими очима, якими городник дивиться на свою капусту. Живе, що розглядається тільки з боку його корисності для людини, перестає бути живим для нас; тому воно перестає бути і прекрасним у наших очах. Таким чином, тварин і природу треба розглядати в їх самотійності, незалежно від вигід людини, для того, щоб у них було видно ідею прекрасного, інакше ми побачимо в них тільки істоти корисні або шкідливі, але не істоти прекрасні. Як приклад того, як у сфері прекрасного треба розглядати навіть свійських тварин які, очевидно, існують тільки для вигоди людини, наведемо опис з книги Іова:

«Копытом копая, на поли играет и исходит на поле с крепостию; сретая стрелы посмеивается, и не отвратится от железа... Трубе же вострубившей глаголет: «благо же», издавеча же обоняет рать со скаканием и ржанием» — тут змальовується кінь бойовий, слуга воїна, але змальовується як самотійна істота, з своїми власними відчуттями, з своїм захватом при відчуванні битви.

Ми сказали, що, переходячи в дійсність, загальна ідея всього існуючого розгалужується на часткові ідеї, які проявляються в дійсності як різні *роди* істот, так що кожний рід істот слід розглядати як здійснення особливої часткової ідеї. Одні з часткових ідей проявляють у собі загальну ідею всього існуючого в світі не так повно, інші повніше і тому вище стоять серед часткових ідей. Так, ідеї тварин вищі від ідеї рослини, ідеї ссавця вищі від ідеї птаха. Але всі

разом часткові ідеї становлять один нерозривний ланцюг. Чим вище в цьому ланцюгу стоїть яка-небудь окрема ідея, тим вищим, тим повнішим і прекраснішим є прекрасне предмета, в якому вона проявляється; так що при однаковій мірі досконалості той твір мистецтва буде вищий, який міститиме в собі вищу ідею, і, напр., картина, яка зображує людину, при однаковій якості обробки буде прекраснішою від картини, яка зображує тварину. Проте в найнижчих ідеях є істотна умова краси; тому що і в них до деякої міри відбивається повнота і багатство загальної ідеї життя. Так, навіть дерево, якщо тільки ідея дерева добре виразилася в ньому, містить у собі принаймні, як натяк на вищі ступені розвитку природи, з якими нерозривно зв'язане це життя, всю повноту життя природи, яка, звичайно, ясніше виражається, напр., у коневі.

У всьому чуттєвому світі людина — найвища істота; тому людська особа є найвища краса в світі, доступному нашим чуттям, і всі інші ступені існуючого в ньому мають значення прекрасного тільки в тій мірі, в якій натякають на людину і нагадують про людину. Окремі люди об'єднуються в одне ціле — в суспільство; і тому найвища сфера прекрасного — людське суспільство.

Кожна часткова ідея, розглядувана сама по собі, незалежно від усіх зовнішніх відносин істот, в яких вона проявляється, містить у собі багато різних сторін; і чим вища, значніша ідея, тим багатше і певніше розвиваються її різноманітні сторони і тим живіше, міцніше проймаються вони єдністю, яка зв'язує їх в одне ціле. Так, навіть у неорганічних предметах ми помічаємо дуже багато різних сторін, і в них є свого роду життя, звичайно, слабше порівняно з

життям органічної природи. Так, з другого боку, у тварині повторюються всі процеси рослинного життя (тварина живиться і розмножується, як рослина); але до них прилучаються у тварині нові процеси, нові сторони життя (рух і відчуття), від яких самі процеси рослинного життя у тварині набувають іншого вигляду, набирають нового, глибшого значення.

Найвище прекрасне,— сказали ми,— є в людському суспільстві, в об'єднанні окремих осіб для досягнення спільними силами моральних цілей, добра (*das Gute*). Тому прекрасне, своїм змістом, тотожне з добрим. Навіть неживу природу можна розглядати, як прояв доброго; тим-то й були обожовані стародавніми людьми сили природи, як символи доброго начала. Якщо під істинним (*das Wahre*) розуміти те, що ідея осягається нами так, як проявляється в дійсності, що ми бачимо в предметах дійсно те, що в них є, що ми не маємо хибних понять про предмети, то істинне також збігається з прекрасним у тому значенні, в якому досі ми його розглядали, і його треба прийняти аксіомою: *все прекрасне є істинне*; тому що і почуття прекрасного і почуття істинного однаково бачать у предметах ту ідею, яка в них проявляється.

Ми говорили досі про одну сторону (або, як будемо висловлюватися тепер завжди, про один момент) прекрасного, ідею; ідеєю воно тотожне з добрим і прекрасним, але таке злиття зникне, коли ми звернемо увагу на інший момент прекрасного — окремий предмет, в якому проявляється ідея, або на образ, користуючись технічним висловом.

У прекрасному ідея повинна нам з'являтися цілком втілено в окремій чуттєвій істоті; ця істота, як повний прояв ідеї, називається *образом* (*das Bild*).

Загальна ідея проявляється в часткових ідеях; часткова ідея для свого здійснення потребує безлічі предметів, які її відбивають, її слід уявити собі як силу, що завжди і всюди прагне створювати предмети, які б здійснювали її; але коли і де виникне такий предмет, залежить уже не від самої ідеї; це залежить від сторонніх обставин, які сприяють виявленню ідеї, роблячи можливим виникнення предмета, який її відбиває. Так, напр., ідея (або, як можна її назвати в даному разі, сила) рослинного життя прагне проявитися на всіх точках земної кулі; але не скрізь є всі ті різноманітні умови, яких вона потребує для того, щоб справді проявитися; інакше сказати, не скрізь знайдуться ті умови і трапляться ті обставини, при яких може розвиватися і жити рослина. В степах Сахари, на крижинах полюсів немає цих умов,—нема і рослин; у нас на час зими зникають ці умови,—і припиняється рослинність; вони знову появляються з весною,—і починається знову рослинне життя. Отже, не від самої сили рослинності залежить, що на деяких місцях земної кулі є рослинність, що вона появляється з часом там, де її раніше не було, а від зовнішніх умов або, інакше сказати, від сприяння інших сил природи силі рослинності. І ми вправі сказати, що виникнення і життя окремого предмета, в якому проявляється певна ідея, або сила, залежить від випадкового збігу обставин: філософською мовою це виразиться так: «окреми́й предмет є випадковий».

Прекрасне є прояв ідеї в одному окремому предметі: тому випадковість — необхідна властивість прекрасного. Так, ідея «передсмертні мрії люблячого,—думки про те, що його мила тепер інстинктивно відчуває свою втрату, що тяжко і їй тепер», повинна

набути, переходячи в сферу прекрасного, наприклад, такої форми:

В полдневный зной, в долине Дагестана,
С свинцом в груди лежал недвижим я;
В моей груди, дымясь, чернела рана;
По капле кровь точилась моя.
Лежал один я на песке долины;
Уступы скал чернелися кругом;
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня, но спал я мертвым сном.
И снился мне блистающий огнями
Веселый пир в далекой стороне;
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.
Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в смутный сон ее душа младая
Была бог знает чем погружена;
И снилась ей долина Дагестана...
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь текла хладеющей струей³.

Тут усе, від початку до кінця, прибране в форму випадковості: і становище обох осіб, і час, і місце, і всі деталі. Прекрасне завжди з являється в такому вигляді.

Безліч умов потрібно для виникнення окремого предмета, вони сприяють виникненню його, мають деякий вплив на його вигляд; при безлічі і нескінченній різноманітності цих впливів щоразу новий предмет повинен з'являтися не зовсім однаковим з іншими предметами того самого роду; а тому саме нема двох листочків на одному дереві, які були б цілком схожі. Різноманітні предмети одного роду, що

виникли таким чином, на всьому протязі свого існування знову лишаються під впливом умов і обставин, чужих загальній родовій їх ідеї, і ще більше різноманітяться внаслідок цих впливів; так, два брати, в дитинстві дуже схожі один на одного, стають, малопомалу, зовсім несхожими характером і вчинками внаслідок того, що обставини життя одного не були схожі на обставини життя другого. Усі ці безмежно різноманітні обставини походження і життя стають причиною, що кожна окрема істота не буває ніколи чистим виявом тільки саме своєї родової ідеї, що завжди в окремій істоті родова ідея відбивається не в усій своїй чистоті, а з домішкою багато дечого, їй власне чужого.

Така випадкова різноманітність, така випадковість, далека від усякої математичної необхідності,— необхідна умова прекрасного і в природі і в мистецтві. Так, напр., породю собаки, звичайно, визначається, як вона лягає: випроставшись чи зігнувшись, чи кладе передні ноги одну на одну та ін.; але випадкові умови місця, де вона лягає, тепла або холоду, більшої чи меншої втоми різноманітять положення, що його приймає собака внаслідок родової звички; і живописець, який не зуміє передати цієї випадковості положення в своїй лежачій собаці, починає механічну картину, яка буде вірною, але не буде прекрасною. Випадковість — необхідний закон прекрасного предмета, бо без неї предмет не відповідав би законові здійснення ідеї в дійсності, згідно з яким вона, здійснюючись, зазнає сторонніх впливів, які вносять щоразу в її прояв випадкову різноманітність; предмет без цієї сторонньої домішки не здавався б живим, дійсним предметом, ідея не здавалася б здійсненою, тому що вона здійснюється тільки в живому,

дійсному предметі. Де нема життя — нема ідеї; де нема нескінченної різноманітності — нема життя.

Якщо образ, в якому проявляється ідея, є такий нескінченно різноманітний і випадковий, то ясно, що не можна знайти ніяких певних ознак або якостей, які могли б правити за мірило краси, про які б можна було сказати: «де є вони, там є краса; де нема їх, нема краси». Проте було багато спроб виставити такі ознаки прекрасного. Живописці (між іншим Пуссен) пробували навіть визначити пропорцію різних частин людського тіла, від додержання якої залежить нібито краса його; вони визначали довжину носа, величину очей, розмір рота, висоту лоба, яку мусить мати людська фігура, щоб бути прекрасною. Всі спроби виставити таку пропорцію показують, проте, тільки одне — неможливість виміряти красу вершками і лініями. Платонові і Арістотелеві не можна закинути бажання визначити красу з міркою в руках; вони шукали внутрішніх, духовних ознак прекрасного і думали, що його спеціальна якість є «гармонія деталей, єдність у різноманітності». Але є багато родів такої єдності в різноманітності, які не мають нічого спільного з прекрасним: є єдність математична, єдність філософська і т. д.; у чому ж полягає відмінність від них єдності краси? «Єдність у різноманітності» є визначення ідеї взагалі, а не прекрасного зокрема. В іншу крайність впадали англійські сенсуалісти минулого століття, з яких найвидатніший — Берк (Burke)⁴. Він повстає проти думки визначити красу вимірюванням частин прекрасного. Предмети одного роду, — говорить він, — можуть бути однаково прекрасні при цілковитій відмінності у пропорції своїх частин; образ, складений строго пропорціонально, може бути зовсім не прекрасний, образ, що багато

відступає від пропорціональності, прекрасний; «не розмір і не пропорція між частинами, а якість предмета є причина, що створює його красу». Але потім він впадає в грубий сенсуалізм; він бере за основу почуття прекрасного і піднесеного прагнення до самозбереження і до товариськості: прекрасне дає вітиху почуттю товариськості, піднесене вражає почуття самозбереження. Потім, випускаючи з уваги і цю психологічну сторону, він говорить, що прекрасне і піднесене впливають на душу «механічно» через нерви, і впадає в суто-фізіологічне пояснення, яке, правда, має своє місце в естетиці, але не в такому грубому вигляді, як у Берка, який розуміє прекрасне і високе прямо за якості самих тіл, що справляють на нас такі враження; якості ці нібито впливають на нерви: від піднесеного добре вражаються нерви, від прекрасного приходять у стан приємного розслаблення, знемоги. Далі говорить він, що треба, щоб прекрасні предмети були невеликі обсягом, мали гладку поверхню, були ніжні, м'які, делікатні; далі, переходячи до їх барв,— вимагає чистоти і м'якості відтінків, легких переливів і переходів; без усякого зв'язку кидається до фізіогноміки, вимагаючи ніжного вияву душі; кидаючи фізіогноміку, знаходить красу навіть для почуття дотику, якому, крім ніжної різноманітності обрисів, потрібні м'якість і тепло; піднесене, само собою зрозуміло, вимагає протилежних якостей. Нарешті, доходить він до поезії; слово, на його думку, діє не тим, що ставить перед нашою уявою предмет як естетичний образ, а просто тому, що з певними словами звикли ми зв'язувати певні відчуття. І, таким чином, до поняття прекрасного в його цілості Берк не доходить, заплутавшись у випадкових і зовнішніх сторонах його прояву.

Ознака прекрасного тільки одна — суть його, те, що в прекрасному ідея уявляється нам такою, яка цілком проявилася в одному певному предметі; те, що родова ідея і окремий предмет з усіма випадковими рисами уявляються цілком злитими в одно нероздільне ціле. Можливість знайти інші необхідні ознаки, по яких можна було б пізнавати прекрасне, знищується тим, що родові ідеї, прояв яких у предметі є прекрасне, нескінченно численні й різноманітні; що може бути необхідною якістю прекрасного, як прояв однієї ідеї, того зовсім може не бути в прекрасному, коли воно буде проявом іншої ідеї. Так, людська краса не має нічого спільного з красою будинку. Ще більш протистоїть спробам відшукати загальні ознаки прекрасного зумовлена сторонніми впливами нескінченна різноманітність окремих предметів, за допомогою яких проявляється ідея. Остання перешкода, очевидно, може бути усунена тим, що всі різноманітні сторони предмета зв'язуються єдністю ідеї, яка в ньому проявляється. Але в нижчих ступенях розвитку життя єдність ця занадто незначна для того, щоб бути достатньою ознакою прекрасного; так, напр., гора не має майже ніякої єдності; ця єдність занадто мало проявляється і в дереві; а на вищих ступенях життя, де ця єдність міцніша й різкіша, різноманітність у характері істот досягає надзвичайно високого розвитку, так що істоти, які належать до одного роду і однаково прекрасні, часто зовсім не схожі між собою: що може бути спільного, якщо говорити про тілесну красу, між красою європейської жінки і негритянки? Спільного у цих двох типів людської краси так мало, що для незвичного ока європейця всі негри здаються однаково потворними; як мало спільного навіть між красою російського і

італійського типу! Ще більше різноманітності у прекрасному духовному.

Тепер легко розв'язати питання, про яке дуже багато сперечалися з часів Вінкельмана, який сказав у своїй «Історії мистецтва», що найвища краса є безхарактерна; він говорить, що єдність високої краси вимагає образу, який не був би виявом якого-небудь певного стану духу або якої-небудь пристрасті, тому що через це вносяться в ідею краси риси, які є чужі їй і порушують єдність. Зовсім протилежної думки Кант, який говорить, що цілком правильне обличчя не може мати нічого характеристичного, але що воно зовсім не буде первообразом краси, а тільки матиме шкільну правильність; «цілком правильне обличчя,— додає він,— нічого не відбиває, і досвід показує, що такі обличчя належать тільки звичайним людям». Як розв'язати цю суперечку? Якщо характеристичність полягає в тому, що родове поняття здійснюється під впливом особливих випадкових обставин, особливим способом у даному предметі, який через це стає відмінним від інших предметів того ж роду, то характеристичність взагалі необхідна в прекрасному. Більша чи менша міра характеристичності в даному разі залежить від більшої чи меншої міри випадкових відтінків; переважання в прекрасному загальної родової ідеї або випадкових особливостей залежить, по-перше, від різного характеру самого прекрасного (піднесено-прекрасне, звичайно, допускає менше випадкової різноманітності, ніж комічно-прекрасне); по-друге, від відмінності мистецтв та їх галузей; і часткові відповіді на питання: до якої міри характеристичним, оригінальним повинно бути прекрасне, будуть подані далі.

Отже, між родовою ідеєю і окремою істотою, як

її образом, стоїть випадковість, від якої буває, що здійснення ідеї в окремому предметі завжди має риси, чужі самій ідеї. А тим часом у прекрасному значення окремої істоти від того і залежить, що вона служить здійсненням для ідеї. Але ті випадковості, про які ми досі говорили, ще не заважають ідеї відбитися в окремому предметі, бо вони ще не вносять в окрему істоту нічого такого, що суперечить основним рисам ідеї. В неорганічній рослинній природі надзвичайна різноманітність предметів одного роду не має міцного, істотного значення, бо на цих ступенях життя самі окремі предмети мало мають самостійного значення: не тільки не відхилилися вони далеко від родової ідеї, вони навіть мало відокремлюються від усїєї цілості природи. В естетиці дуже ясно виявляється це в тому, що, напр., ніколи не зображається на картині хмара, обрис землі (гора або долина) окремо від усього, з чим зв'язані місцевими відношеннями (хмара — без пейзажу, над яким носиться; гора або долина — без атмосфери, без клаптя неба, без рослинності або снігового шару, що лежить на ній, та інших аксесуарів); ніколи не змалює живописець і дерева без атмосфери, без клаптя землі, на якому росте воно, без ландшафту, частиною якого воно є, без тварини або людської фігури. А тим часом людину можна намалювати зовсім окремо, без усіх подібних аксесуарів; можна так намалювати навіть тварину, бо й тварина вже досить різко виділяється з усього навколишнього, як окрема, самостійна істота. Так мало оригінальності у окремих предметів на нижчих ступенях життя: чи можуть вони, незважаючи на всю видиму різноманітність, відхилитися від своєї родової ідеї, чи може бути різка різниця між окремим деревом і загальним поняттям дерева, коли

немає ще різкої межі між окремим деревом і всією іншою природою? Зате надзвичайно сильно розвивається самостійна оригінальність окремих істот на вищому ступені розвитку життя — в людському роді. Але така оригінальність тільки свідчить про те, що в цій особі, яка впадає в око, багато сили: якщо людина різко відрізняється від інших людей, то, значить, дуже сильні були сторонні впливи, випадкові обставини, залежно від яких розвинулась її особистість; але ці сторонні впливи не заглушили її, не зробили її істотою безбарвною, безхарактерною, яка завжди гнеться в той бік, куди хилить її яка-небудь випадковість, значить, — ще сильнішими були в ній загальнолюдські якості, які виявилися в твердих рисах її характеру; і тому така особа набуває загального значення, стає представницею людини — взагалі, саме своєю оригінальністю, яка свідчить про багатство і повноту сил, у ній втілених. У цьому розумінні незвичайна особистість — найкращий вияв людини і людської природи взагалі. Герой — не потвора між людьми; навпаки, в ньому ясніше, різкіше виявилось що в кожній, найбільш боязкій людині є своя частка мужності; поетична особа — не потворність між людьми, бо в найбільш прозаїчній людині є своя частка поезії. Бенвенуто Челліні — надзвичайно оригінальна особа; але саме своєю оригінальністю він є представник свого віку, свого народу, «може навіть людини взагалі. Такі особи можуть вважатися фланговими серед людей; вони сильними жестами виявляють те, що, хоч часто слабими, ледве помітними рисами, виявляється в кожній людині» (слова Гете). Суворов — надзвичайно оригінальна особа, Крилов — надзвичайно оригінальна особа, а хіба вони не представники російської людини взагалі? Хлестаков над-

звичайно оригінальний, але як мало людей, в яких нема хлестаковщини! Оригіналами називають звичайно людей, в яких своєрідність дійшла до якоїсь хворобливості; але ми визнаємо, що і в них відбивається, тільки різкіше, ніж в інших, яка-небудь істотна риса народного характеру, отже і такі оригінали — представники загального характеру свого народу. Це вже давно помітили щодо англійських ексцентриків, прекрасних представників всього англійського життя і всього англійського народу. Люди безбарвні, які не виділяються нічим особливим, не мають оригінальності, майже ніколи не бувають людьми в справжньому розумінні слова: вони животіють, а не живуть; велика людина, незвичайна людина — людина сповна; геніальна людина — справжня людина, і тільки геніальний полководець, геніальний учений заслуговують назви полководця, ученого.

Досі ми говорили про сторонні обставини, які не перешкоджають, а сприяють прояву родової ідеї в окремому предметі, надають різноманітності проявам її, але різноманітності, яка не закриває від нас ідеї з її основними якостями. Але сила (або ідея), яка втілюється в предметі, може зустрітися з обставинами, ворожими її суті, і предмет внаслідок такого зіткнення часто з'являється не таким, яким мусить бути відповідно до свого родового поняття; тоді він суперечитиме своїй суті, буде недоладний, потворний. Настає весна; дерева розпускаються, розцвітають квітки; але — пізній мороз, і все гине, не розпустившись, не зацвівши, як слід: навіщо ж розпускалися дерева, цвіли квітки? Смысл весни втрачений, не треба було й наставати їй. Воїн-герой вступає в битву і гине від руки сильнішої; тут нема суперечності мужності його: мужність виявилася, вона була в ньому не марною;

але він посковзнувся, і жалюгідний, кволий боягуз убиває його: до чого прислужилася його мужність? Чи не однаково, коли б він був і сам жалюгідним боягузом? Така недоладна випадковість, яка перешкоджає прояву ідеї, суперечить ідеї прекрасного, і ми побачимо в трактаті про комічне умову, при якій вона допускається в сферу прекрасного.

Як би то не було, але родова ідея цілком і у всій чистоті здійснюється тільки в цілому ряді окремих предметів, що під неї підходять, а не в одному предметі. Тим часом прекрасне потребує, щоб здавалося, що вона цілком здійснилась в одному окремому предметі. Для цього треба, щоб здавалося, що все багатство ідеї зосередилося з усієї безлічі предметів одного роду в одному предметі і щоб у цьому предметі здавалася знищеною всяка випадковість. Це здійснюється за допомогою фантазії. Випадковість у предметі походить від впливу зовнішніх обставин — фантазія показує нам його поза всіма відношеннями, поза всяким зв'язком з навколишнім світом, вплив якого є причиною відмінності між родовою ідеєю і проявом її. Таким чином фантазія змінює зовнішні відношення предмета, а не його внутрішнє життя. І тому в прекрасному маємо справу ми з поверхнею (*die Oberfläche*), а не з внутрішніми частинами і внутрішньою будовою предмета; нам потрібна тільки його оболонка, на якій відбивається його життя. Вплив фантазії робить у предметі зміну, зазнавши якої він перестає бути неповним виявом ідеї і, разом з тим, стаючи прекрасним предметом, перестає бути таким, яким існує він насправді у зовнішній дійсності; прекрасне не предмет, як він існує в дійсності, а витвір фантазії з двох причин: по-перше, в ньому діє на нас не матерія предмета, як це буває при дійсному предметі, а сама

тільки поверхня предмета, звільнена від предмета. Так, наприклад, зображення людини наша фантазія показує нам людиною, але на картині взято тільки поверхню, зовнішній вигляд людського тіла, а не саме людське тіло, не яку-небудь сполуку, що схожа була б на матерію людського тіла; ми захоплюємося прекрасною спорудою,— нам байдуже, з чого вона збудована; ми звертаємо увагу тільки на її план, тобто на її обриси; якщо вона збудована з мармуру, вона буде розкішнішою, але прекраснішою не буде. По-друге, фантазія змінює предмет, показуючи нам його звільненим від усіх сторонніх, випадкових домішок, які завжди є в дійсному предметі. Обидві ці зміни технічно формулюються так: «фантазія робить предмет суто-формальною істотою» (*Formwesen*), прекрасне є суто-формальна істота.

Поняття про те, що в прекрасному форма відокремлюється від матерії, розвинули Гете і Шіллер. Але під матерією тут розуміють не ідею, що проявляється в предметі: ідея становить не матерію, а зміст предмета; саме для того якраз і звільняється в прекрасному форма від матерії, щоб зміст, ідея тим ясніше світилася через очищений таким чином до прозорості образ. А тим часом часто розуміли перетворення прекрасного в суто-формальну істоту так, що ідея, зміст не має в прекрасному ніякої ваги, аби тільки форма була гарна. Навпаки, через знищення в прекрасному матеріальної сторони ідея тільки зливається цілком з формою, і форма набуває в прекрасному свого значення тільки від ідеї, яка в ній відбивається; як і навпаки, якщо ідея не відбилася цілком через форму, то не матиме значення в сфері прекрасного. Говорять ще: «форма може бути гарна, ідея погана». У відповідь на це скажемо тільки, що

аморальна ідея сама викриває свою неправдивість, якщо ясно відіб'ється у формі (а без ясного виявлення ідеї твір не може бути прекрасним), і в такому разі твір буде неправдивий і щодо форми: гинучи сама від своєї неправдивості, аморальна ідея знищить з собою і форму. Ідея може бути «нехороша» ще в іншому розумінні: вона може бути несучасна; але справжній художник в основу своїх творів завжди бере ідеї сучасні. А втім, все це буде докладніше розвинуто на своєму місці.

Тепер видно, чим, зокрема, прекрасне відрізняється від доброго: прагнення до доброго дбає тільки про суть, зовнішність не має значення для нього; прекрасне цінить внутрішній зміст тільки на підставі його прояву у зовнішній формі; прагнення до доброго незадоволене дійсним світом, воно веде боротьбу з його недоліками; прагнення до прекрасного заспокоюється, задовольняється своїм предметом.

Нарешті, треба сказати, що почуття прекрасного є цілком вільне від усякого особистого інтересу, всяких розрахунків на те, що прекрасний предмет служить чому-небудь або корисний для чого-небудь.

* * *

Ми виклали звичайні поняття про прекрасне і його суть. Постараємося тепер викласти наші власні думки про те, в чому полягає суть прекрасного. Нам здається, що можна багато простіше пояснити, чому деякі предмети в природі і деякі твори в мистецтві викликають у людині те особливе почуття, схоже на безкорисливу радість і на захоплення, яке називають почуттям прекрасного, або естетичною насолодою.

Почнемо з прикладів, які не будуть ще стосуватися безпосередньо почуття прекрасного, а тільки на-

ведуть на точку зору, з якої, на нашу думку, слід його пояснити.

Припустімо, що в мене (будемо користуватися цим займенником, щоб <уникнути> нудного повторення слова людина) є друг, якого я дуже люблю. Я зустрічаю серед людей особу, дуже схожу обличчям на мого друга,— мене радує ця зустріч, я здивляюсь на цю особу, я люблюся нею. Причина дуже проста: мені з необхідності мусить подобатися все те, що схоже на предмети, на істоти, які люблю я. Припустімо, що цей мій друг, якого я гаряче люблю, далеко і надовго виїхав; прощаючись, він подарував мені дуже нудну книгу, припустімо, хоч який-небудь курс естетики, читати який було для мене колись справжньою карою; але мій приятель студіював естетику, і всі поля подарованої мені книги списані його зауваженнями — тому саме й подарував він мені її. Для мене стає дорогою ця книга; я часто беру її в руки; читати, правда, не читаю,— нудно, але все-таки дивлюсь у неї, розбираю зауваження свого приятеля; хоч, по совісті сказати, думки, подані в цих зауваженнях, теж самі по собі нецікаві для мене. Чому ж я полюбив цю книгу? Чому я беру її в руки з якимсь приємним почуттям? Відповідь знову дуже проста: тому дорога, мила мені ця книга, що нагадує мені мого друга, нагадує мені про милу, дорогу для мене істоту. І походить це від причини знову дуже простої: все, що нагадує нам про те, що є для нас милим і дорогим, саме стає для нас милим.

Що ж наймиліше для людини? Життя; тому що з ним тільки зв'язані всі наші радощі, все наше щастя, всі наші події; для живого природним є страх смерті, відраза від усього мертвого, огида до всього, що є згубним для життя. І все, що ми вважаємо таким,

яке нагадує про життя, тим більше все, в чому бачимо ми прояв життя, захоплює нас, викликає той радісний, сповнений безкорисливої насолоди стан духу, який називається естетичною насолодою.

Найближчим і наймилішим для людини — людина і людське життя. Поглянемо тепер на те, що називається «прекрасним», «красою» в людині, і ми побачимо, що прекрасним ми визнаємо в людині все те, в чому виявляється радісне, повне, розкішне життя.

Поняття про красу у простого народу несхожі багато в чому з поняттями освічених класів суспільства. Чому це? Нам скажуть, що ступінь морального розвитку взагалі і естетичного розвитку особливо у простої людини не той, як у освіченої людини. Згодні; але таке пояснення занадто ще неповне. Якби справа полягала тільки в тому, що у простої людини естетичне почуття не так дуже розвинене, як у людини освіченої, наслідком було б тільки те, що проста людина захоплювалася б прекрасним не так сильно, як людина освічена, а не те, що буває насправді, а саме, що, захоплена красою не менше від освічених людей, проста людина ставить красу людську не зовсім у тих якостях, які вважає необхідними її умовами людина освіченого класу. Адже розуміють красу природи вони обоє однаково, і неможливо відшукати пейзаж, який, подобаючись людині освіченій, не здавався б гарним і простій людині. Відмінність між ними тільки в розумінні людської краси; і вона цілком пояснюється тим, що простолюдин і член вищих класів суспільства розуміють життя і щастя життя неоднаково; тому неоднаково розуміють вони і красу людську, вияв у зовнішності повноти, достатку, привілля життя. Думаючи про щасливе, повне життя, яке тільки й варте назви життя, проста людина (селянин)

думає майже тільки про матеріальний достаток; життя його буде добре, коли він зможе ситно їсти, жити в міцній, теплій хаті і не буде надміру обтяжений занадто важкою роботою,— працюватиме багато, але не до виснаження сил; але без роботи жити і не думає він; тоді він і дякує богові, коли багато роботи, аби тільки робота була йому на користь, а не пропадала марно від посухи, граду і подібних до них нещасть; він говорить: «без роботи з нудьги загинеш». Які ж будуть дівчата, що вирости в таких умовах життя? Дівчата, які багато працюють, їдять і сплять вдоволь. Вони будуть, що народ називає «кров з молоком», наслідком життя в достатку у селянської дівчини буде надзвичайне здоров'я, незвичайна свіжість, рум'янець на всю щоку; дівчина багато працює, тому не може бути жирна, гладка; від роботи кров рівно розливається і по кінцівках, а не залишається в центральних частинах: тому руки і ноги (*les mains et pieds*) у селянської дівчини дуже розвинені, і маленькі ніжки, маленькі ручки, якими так дуже захоплюються молоді люди вищого польоту в світських красунях, здалися б простій людині чимсь схожим на вродливість, коли б вона звернула на них увагу, але в наших народних піснях немає і згадки про ніжки красуні; в них говориться і про руки її тільки те, що вони «білі» — і справді така є сила здоров'я, що в здорової людини шкіра не так загоряє, як загоріла б у іншого при тих самих обставинах; крім того, «білі ручки» показують, що красуня живе настільки багато, що може дбати про свій туалет, може, вставши раненько, умиватися шуйським милом біленько, що вона не наймичка, якій ніколи, не те що про руки, а й про волосся подумати. Змальовуючи красуню, російські пісні так само не говорять і про маленькі

вушка, необхідну належність світської красуні; зате говорять вони про розкішне волосся, про довгу густу косу — яка є ознакою здорової, міцної організації, — тому природно захоплюватися нею селянинові, ідеал якого життя, що проявляється квітучим здоров'ям. Одним словом, в красуні, за поняттями простої російської людини, ми не знайдемо жодної риси, яка не була б виявом квітучого здоров'я і його причини — життя в помірному достатку при роботі, яка не доходить до виснажливості. Життя купця і торговця вже не схоже матеріально на життя селянина: він сам не працює, він тільки промишляє; і дружина його, доньки його вже не мають потреби займатися матеріальними роботами: у них є слуги; дружина тільки наглядає за господарством, доньки його не роблять і цього: вони просто нічого не роблять, ні про що не думають, турботи в них ніякої: дівчатам у корінному російському купецькому побуті лишається тільки наїдатися досита, спати вволю і вночі і вдень, як душі заманеться, та сидіти склавши ручки, коли вже не спиться й не їсться, забавляючись з нудьги ласощами. Які ж бувають купецькі красуні? Гладкі; більше й сказати про них нічого не можна — і, проте, у цих гладких до потворності дівчат закохуються люди, для яких ідеал є таке життя, якого необхідним наслідком буває опасистість. Колір обличчя у них від бездіяльності нездоровий і тому неприємний; вони закривають його білилами, від яких чорніють зуби; чорнота зубів не є хиба в очах шанувальників виряджених і набілених красунь, бо вона тільки наслідок дбання про туалет: а як же не дбати про туалет, коли гроші є, а діла ніякого нема? Тепер нам лишається тільки переглянути речі краси світських красунь; сходячи в цю високу сферу, ми пере-

носимося від спеціально російських понять про красу до загальноєвропейських, бо життя вищих верств суспільства майже однакове у головних європейських народів. У вищих класів нема власне так званих матеріальних нестатків і незручностей життя; власне кажучи, і дбає людина з цих класів не про матеріальні, а про моральні потреби, які накладаються не власне тілесними імпульсами, а душевними бажаннями; напр., честолюбністю, бажанням жити не гірше від інших, не відстати від моди, зробити собі кар'єру; і в якого-небудь французького *gentier*, людини, що живе з своїх доходів, є багато турботи про їжу; може, іноді, майже стільки само, скільки в селянина; та невже він справді боїться бути голодним? Ні, він боїться тільки, що в нього не буде такого доброго столу, який би йому хотілось мати, до якого звик він; такі самі турботи його про житло і т. д. Люди вищого класу позбавлені своїм становищем від матеріальної роботи. Але зате в них розвиваються інші потреби і інше життя — розумове і сердечне життя. Селянин стомлений роботою; він шукає відпочинку; пропр'єтера гнітить бездіяльність, він шукає діяльності, хвилювань, відчуттів. Це внутрішнє життя, при цілковитій відсутності фізичної праці, абсолютно необхідної людині для підтримання квітучого в повному розумінні слова здоров'я, має наслідком своїм порушення рівноваги життєвих сил в людині: м'язи, яким роботи мало, слабіють, залишаючись нерозвненими; нервова система, на якій безпосередньо спирається розумове й сердечне життя, розвивається, витончується, стає вразливішою, ніжнішою, подразливішою; при кволості м'язової системи цей розвиток нервової системи часто може доходити до хворобливості. Руки й ноги мало працюють, мало до них при-

пливає і крові, як і взагалі до всіх кінцівок; вся кров лишається в центральних органах і припливає до нервової системи. І, таким чином, крім одного типу краси — краси квітучого здоров'я, у людей з вищих класів суспільства з'являється інший тип краси — краси, яка є виявом багатства розумового або сердечного життя. Правда, що ідеал життя і для вищих класів — життя в квітучому здоров'ї; тому й вони визнають красу свіжості кольору обличчя, рум'яних щік; але для морально і розумово розвиненої людини мало цієї тільки сторони життя: вона хоче ще життя думки і почуття. Тому вона вимагає, щоб у красуні відбивалася і ця сторона життя; вона відбивається переважно в очах і виразності фізіономії, і тому очі — дуже важлива справа для Дон-Жуанів вищого польоту; сільському молодцеві треба тільки, щоб колір очей у його красуні був гарний; юнакові світського товариства цього мало; він вимагає, щоб очі його красуні були виразні, щоб в них світився розвинений, діяльний, проникливий розум, щоб вони палили полум'ям почуття, щоб в них горіла готовність до палкої, безмежної любові, щоб в них відбивалася незламна сила характеру. Того самого шукає він у виразі обличчя красуні, тимчасом як сільський молодець майже не знає про те, виразне чи не виразне обличчя в його красуні. Нарешті, і цього мало, якщо наш Дон-Жуан — справді Дон-Жуан, він хоче аристократичного життя; і красунею він не може захопитися, якщо на ній не відбилося аристократичне життя, нема того, що Печорін, якщо не помиляємося, називає «породою» в жінці. Ознаки породи, по-перше, маленькі ручки й ніжки; коли немає ніякої матеріальної роботи, кров залишається в центральних органах, дуже мало приливаючи до кінцівок; від цього кін-

цівки мало розвиваються і, нарешті, через кілька поколінь, стають багато менші, ніж у поколінь того самого народу, які займаються фізичною роботою. Що, власне, гарного саме в тому, що руки і ноги малі? Здається, нічого; але це ознака, що наша красуня не жала, не прала білизни, не куховарила; що й мати її жила таким самим життям; що й батько її не з чорноробів; тому, люблячи життя без фізичної роботи, ми любимо маленькі ручки й ніжки, його наслідок. Те саме слід сказати й про маленькі вушка. Тонка талія теж захоплює світських людей. Звичайно, у жінки, що має гарну будову тіла, завжди буде й талія досить тонка, але не буде ще вона тонка до такої міри, щоб очаровувати світських цінителів краси. Вона досягає цієї довершеності, по-перше, від тієї ж причини, яка витворює маленькі ручки й ніжки; ще більше від того, що носять корсети і подібні до них туалетні засоби; тому є кращим свідченням, що про нашу красуню дбали з дитинства, що вона виросла в сім'ї, що провадила життя, яке тільки й може називатися життям на думку людини, що належить до «порядного громадянства». Досі, однак, ми не говорили ще про той тип краси, який з'являється в «товаристві» і абсолютно невідомий і незрозумілий народіві. Внутрішнє життя може розвиватися до такої міри, що пригнічуватиме здоров'я; бездіяльне життя, яке не сприяє розвитку здоров'я, теж виявиться квалістю, із слабкістю нервів у людині, якої предки раніше вже протягом кількох поколінь жили таким життям. І от у світському товаристві починають появлятися молоді дами і дівчата з блідим кольором обличчя, з блідими губами, з томним поглядом, худенькі, кволенькі: простий народ не буде й дивитися на них. Що за життя, яке не пашисть

здоров'ям і свіжістю? Але їх кваліість, томність, хворобливість — вияв «породи» або сильного внутрішнього життя; і людина, яка визнає вищим життям таке життя, буде очарована блідими, кволими, томними, хворобливими красунями. Нам здається, що з цих прикладів досить ясно видно, що красою в людині нам здається те, у чому бачимо ми вияв життя, і, зокрема, такого життя, яке очаровує нас, такого життя, до якого ми самі почуваємо потяг. Що дивного, якщо нас очаровує все, у чому проявляється наш ідеал, мета і предмет наших бажань і нашої любові?

Поглянемо ми тепер, що перешкоджає людині бути краснем, або, щоб далі говорити про предмет, який ми взяли для прикладу, які властивості роблять жінку негарною в наших очах. По-перше, негарно, коли в жінки груба на обличчі шкіра; це ознака нездоров'я або грубого способу життя, матеріальних нестатків і незручностей; нездоров'я і нестатки, незручності не милі нам в житті, псують життя. Що псує життя, те псує і красу. Як негарно, коли в жінки обличчя нечисте, коли на ньому вугри, ластовиння і т. ін.! Все це ознаки деякої хирлявості, деякої хворобливості, або, принаймні, не такого здоров'я, не такої комплекції, яка є доброю для життя. Смуглиявий колір обличчя не псує краси, і брюнетка така сама красуня, як і блондинка; але нехай не білий колір обличчя буде наслідком хвороби, він не подобається нам, хоч може бути дуже схожим на колір обличчя, який нас захоплює в якій-небудь брюнетці. Рум'янець прекрасний, бо в ньому просвічує здоров'я; але сухотний рум'янець дуже негарний, — а чи багато він відрізняється від здорового рум'янця? Часто його навіть не можна відрізнити: але як тільки помітили ми, що це рум'янець хвороби, а не здоров'я, він пе-

рестає нам подобатися. Найчастіше не дають назвати жінку красунею самі риси її обличчя, неправильні або позбавлені гармонії між собою,— те й друге наслідок не зовсім правильного, тобто не зовсім здорового розвитку. Виродливість є наслідок хвороби або згубного для людини випадку; дуже природно, що виродок не може здаватися красунем; але людина, негарно збудована, теж виродок, тільки в меншій мірі, ніж справжній виродок. Горбата людина виродок; але сутулуватий — той самий горбатий, тільки в меншій мірі. Що ж дивного, що люди негарної будови тіла не здаються нам красунями? Коли обличчя людини має негарну будову, тоді саме й говорять, що «риси обличчя негарні». Таким чином, всяка некрасивість, все, що заважає красі, підходить під поняття шкідливого для життя, згубного для життя.

Але досить про людську красу. Побачимо, що відбивається в тих предметах з світу природи, які нам здаються прекрасними. Нашу думку постараємося, в міру можливості, провести по всіх різноманітних галузях прекрасного в природі. Тварини найближче в природі нагадують про людину і її життя, тому в них більше, ніж в усій іншій природі, ми знаходимо і краси і потворності. Одна з найкрасивіших тварин — кінь, бо в ньому кипить життя; але, напр., нога коня зовсім не така прекрасна, як нога лева або тигра: нога коня занадто кістлява, суха; нога тигра вкрита мускулами, вона, якщо можна так висловитися, живіша, здоровша; те саме треба сказати і про голову коня: вона занадто суха; сухість нам здається наслідком недостатчі життєвих сил, і тому не подобається. Зате повний, здоровий корпус коня, який так легко лежить на ногах, його широкі груди, його круті стегна, як їх називають наші пісні, дуже гарні.

Є люди, які захоплюються навіть коровою, але ми не можемо ніяк погодитися, щоб ця нерозумна і корисна тварина була красива: корова сухорлява, сутулувата, взагалі негарно збудована. Але кішка (і всі тварини котячої породи) — красуня: які повні, м'які обриси всіх її членів, як струнко вся вона збудована! Одним словом, у тваринах нам подобається помірна повнота і стрункість форм; чому ж? тому що в цьому бачимо ми схожість з виявом життя, що цвіте здоров'ям, у людини, яке теж виявляється повнотою і стрункістю форм. Особливо до тварин підходить думка Хогарта, що крива лінія — лінія краси⁵. Справді органічні істоти завжди мають фігуру, окреслену закругленими лініями, і всяка незграбність в них здається нам негарною, тому що сила й повнота органічного життя надає округлості формам живих істот, і всяка незграбність в них буває або наслідком негарної будови тіла і хворобливості, або просто виродливості. В птахів ми найбільше звертаємо увагу на колір пір'я. Колір життя і здоров'я — чистий, рівний, світлий колір; тому яскравість, світлість колориту, чистота кольору подобаються нам всюди. Сірі дикі гуси не здаються нам красивими, — колір їх пір'я здається нам ніби полинялим, побляклим: побляклість, в'янення — хворобливість, занепад життя у людини. Але прекрасним є білий, як сніг, колір пір'я у свійських гусей (щоб не згадувати про лебедя); чистий сильний колір — здоровий колір. Риби здаються нам багато менш прекрасними, бо немає в них ні таких округлених, що нагадують про людину форм, як у ссавців, ні таких прекрасних барв, як у птахів. Але в них є багато прекрасного в рухах: як легко, невимушено пливе риба. Легкість і невимушеність рухів чарівні в людині, бо можливі тільки

при добрій будові тіла, стрункості: у людини негарної будови тіла не буде ні гарної ходи, ні граціозності в рухах; тому легкість і граціозність рухів, знак правильного, стрункого розвитку в людині, подобається нам всюди; вона надає краси польогові ластівки; в ній краса сарни або скакового коня. Деякі амфібії подобаються нам яскравістю і різнобарвністю своєї шкіри та жвавістю своїх рухів (деякі породи змій, деякі породи ящірок); на їх форми не звертаємо ми в даному разі уваги; але якщо форми амфібії є різкі і не можна не помічати їх, то вони справляють на нас неприємне враження, бо життя амфібій занадто відмінне від життя, яке ми звикли бачити, і тому форми, в яких відбивається таке життя, здадуться нам вродливістю, потворністю; фігура змії дуже проста, невигадлива, вона не впадає в очі. Але жаба має дуже різку фігуру, отже, не можна не звернути на неї уваги; а тим часом ця форма здається нам незграбною, негармонійною, бо будова жаби зовсім не схожа на будову чотиринової тварини; не порівнювати ж жабу щодо вигляду з чотириновою твариною не можна,— вона надто нагадує її; жаба здається нам якимсь потворним чотириногим; тому вигляд її дуже огидний і здається спотворенням чотиринової тварини. Але ще більше огиди до жаби виникає у нас, коли ми доторкнемося до неї руками: фе, яка вона холодна! Ми звикли в усьому живому знаходити життєве тепло; холодний є труп; жаба ненависна, бо холодна, як труп; мало того, вона вкрита якимсь слизом, схожим на холодний слиз, яким вкривається труп: яка гідка жаба!

У тваринному світі ми бачимо життя; рослинний світ нагадує нам про життя. Який пейзаж здаватиметься нам прекрасним? Ми стоїмо на горбі, від якого

тягнуться в обидві сторони ряд інших горбів; мимо них звиваючись тече річка; за нею тягнуться ниви, які вже починають половіти, і луки, вкриті густою зеленню; вдалині гори, вкриті лісом, біля підніжжя їх село, з млинами і скиртами хліба, з церквою, що біліє, як сніг, на якій яскраво сяє золотий хрест; все це освітлене золотистим промінням сонця на заході, яке пробирається між купками пурпурових хмар (сентиментально, але, правда ж, чудово?); бракувало тільки стада з пастухами і вірними собаками — а ось і воно показалося вдалині, корови бредуть додому у мальовничому безладді; корови мукають, пастухи кричать на тих, що відстають або занадто далеко забігають вперед; а ось скаче і трійка з дзвінким дзвіночком; а це — поміщик їде в своє село для збирання хліба! Прекрасно, чудово! і в солодкому забутті дивиться на все це чутливий поет, не помічаючи, як минуло півгодини. Але пора і йому і нам братися за діло; поглянемо ж, що надає чарівності пейзажеві. «Все, все чудове!» — Тим краще для нас, що створили таку картину; але чому ж вона гарна? По-перше, в ній багато різноманітності; різноманітність — краса життя; для того й річка у нас тече звивисто; для того й луки перемішані з нивами, для того й земля похвильована горбами, щоб різноманітності було більше. Монотонність стомлива в житті, стомлива і в природі. Та ви погодьтесь, що без села й нив, без стада й пастуха наш пейзаж був би неповний: нам потрібна людина, потрібне принаймні щонебудь, що нагадає про людину, бо життя природи без людини надто незадовільне і темне для нас. Але все-таки давайте нам живу, а не мертву природу! Все-таки нам потрібна зелень лук і темно-зелений ліс, а не сірий солончак і не глинясті жовто-грязні гори.

Краще яке-небудь життя, ніж цілковита відсутність його. Тим-то зелена лука мила, прекрасна, коли згадаєш про голі степи, про мізерну траву солончаків. Але ми в'їжджаємо з луки в ліс,— тут більше життя: і рослинність більша, і шум дерев нагадує про гомін і говір людського життя. Про луку ми забули. Лука ніщо порівняно з розкішним життям рослинного світу в лісі. Але в лісі починають пурхати й щебетати птахи: це вже ближче до нашого життя, і самий ліс втрачає більшу частину своєї попередньої краси; він стає просто житлом птахів, сам він уже здається нам мертвим: птахи надають йому життя. І от, нарешті, заїхали ми в таку глибину, що мимо нас починають пробігати зайці,— і про птахів ми забули; чуєш? вдалині гавкають собаки, чути гомін полювання,— і ми забули про все: близько людина, і ліс з усім його населенням стає для нас тільки рамою для картини; картина — людина.

Але що найчарівніше в природі, що є душею всякої краси в природі, це — сонце і світло. Та хіба сонце і світло не є головна умова всякого життя на землі? Хіба природа не мертва там, куди не світить, де не гріє сонце?

Але ми хочемо, щоб наші статті були живі, а різноманітність — умова всякого життя. Досить же нам говорити про те, що життя — краса для нас. Ми матимемо ще не раз нагоду домовити до кінця свої доводи.

Ми говоримо: «краса — життя, потворність — те, що є винятком життя»; звичайні естетичні поняття формулюються так: «краса — повний прояв ідеї в живій істоті». З першого разу може здатися, що наші поняття тільки в словах розходяться із звичайними поняттями, що їх ми виклали вище. І звичайні

поняття про прекрасне говорять, що тільки живе є прекрасне, що тільки світ життя — світ прекрасного. Але там не саме життя є краса, а повнота здійснення ідеї у живій істоті; живе не саме по собі прекрасне, а тільки як орган, в якому здійснюється ідея; для нас прекрасним є саме життя, нам байдуже до того, яка ідея проявляється в цій істоті, байдуже до того, цілком чи не цілком вона здійснюється в ній, нам треба тільки те, щоб істоту ми бачили перед собою живою. У звичайних поняттях головне — ідея, у нас головне — життя, яке там приймається в сферу прекрасного тільки як прояв ідеї, а для нас становить суть прекрасного. Тому нам не здається прекрасна істота, як вона існує в дійсності, прекрасною не сповна; ми не думаємо, щоб красу вкладали в неї втручання фантазії; ми думаємо, що прекрасне в природі справді прекрасне і сповна прекрасне; звичайно думать, що прекрасне в природі не є дійсно прекрасне, не сповна прекрасне, що воно тільки нашою фантазією змальовується нам як цілком прекрасне. На нашу думку, людина бачить в природі прекрасне простими очима. За звичайними поняттями бачить вона його тільки через окуляри фантазії; різниця, якщо хочете, може бути виражена так, якщо взяти приклад з пошлого повсякденного життя: я люблю Неву просто, не думаючи при цьому ні про що, крім того, що Нева — гарна річка; естетик звичайних понять любить нею тому, що Нева здається йому найкращою, єдиною річкою в світі, і в хвилину його естетичної насолоди думається йому, що весь світ з усією красою злився в цій річці.

«Прекрасним називається той предмет, в якому повно здійснилася ідея», — так нам визначають прекрасне. Але це визначення у перекладі на просту

мову означатиме: «Прекрасне є те, що гарне в своєму роді», тому що саме те і зветься гарним в своєму роді, що точно відповідає своїй родовій ідеї; так, напр., ідея, яка відбивається в складаному ножичку,— добре різати гусяче перо; і той ножичок добрий, який добре ріже гусячі пера. Але таке визначення надто широке; воно застосовується до багатьох предметів зовсім не прекрасних. Знайдеться багато жаб, в яких ідея жаби дуже добре відбилася,— а тим часом вони все-таки дуже огидні. Калюжа, що була на головному і єдиному майдані Миргорода (див. «Сварку Івана Івановича з Іваном Никифоровичем»), була незвичайна, чудова калюжа; вона була надзвичайно гарна в своєму роді, в ній «здавалася цілком здійсненою ідея калюжі»,— а ви погодьтеся, що на неї гидко було дивитися і ще гидкіше було нюхати її випари. Справа в тому, що дуже багато є розрядів істот і речей на світі, які зовсім не є прекрасними. Не в усьому відбивається ідея прекрасного; а за звичайним визначенням краси більша чи менша міра краси є в усьому на світі. Звичайне визначення змішує ідею прекрасного з ідеєю взагалі. Нашому визначенню цього закинути не можна.

Тому, за звичайним поняттям про прекрасне, виявляється, що прекрасне по суті є однакове з добрим і істинним; відмінність між цими ідеями тільки в подробицях, в частковостях. Цього мало; якщо бути строго послідовним, то ми повинні сказати, що прекрасне в своїй суті за звичайними поняттями тотожне з усяким загальним поняттям; так, наприклад, з поняттям існування; тому що існувати, значить — бути проявом якої-небудь ідеї; з поняттям якості, тому що в якості знову відбивається яка-небудь ідея; з поняттям діяльності, тому що в діяльності знову

відбивається яка-небудь ідея. Нам скажуть: «Ви забуваєте, що в прекрасному ідея повинна проявлятися сповна, а не в усякій якості якого-небудь предмета проявляється сповна ідея цієї якості»; але ж ідея «ніколи не проявляється в окремому предметі», вона тільки здається що сповна проявилася; після цього кожна якість, кожний предмет буде прекрасним, [як] тільки нам «здасться», <що> ідея в ньому проявилася сповна. Це буде самоомана? Але самі ж естетики нам говорять, що «бачити прекрасне в предметі — самоомана», що «прекрасне є прима».

Одним словом, звичайне поняття про прекрасне змішує прекрасне в частковості з усім існуючим взагалі; воно примушує, крім того, за дивною суперечністю з цим першим своїм недоліком, твердити, що «прекрасного в дійсності нема, воно тільки витвір нашої фантазії». «Все існуюче прекрасне», і «нема нічого прекрасного в дійсному світі». Наслідки такої запутаності понять ми побачимо в поняттях про піднесене й комічне, про прекрасне в природі і, нарешті, в поняттях про суть мистецтва і про відношення мистецтва до прекрасного в природі.

Справедливе чи несправедливе наше власне поняття про суть прекрасного, це будемо вирішувати не ми; але що звичайні поняття про суть прекрасного повинні бути облишені, не може бути ніякого сумніву; тому що вони — наслідок ідеалізму і одностороннього спіритуалізму, який панував у німецькій філософії до останнього часу, останнім великим представником якого був Гегель. Тепер філософські системи, що ґрунтуються на ідеалізмі і односторонньому спіритуалізмі, зруйновані; разом з ними падає і поняття про суть прекрасного, яке панує досі в умах більшості.

Проте ми визнаємо цілком справедливими дуже багато які з часткових понять про прекрасне, розвинутих німецькою естетикою. Сюди належить, напр., поняття про те, що в сфері прекрасного панує образ і що всі загальні поняття в сфері мистецтва повинні втілюватися в живі особи і виявлятися через події і відчуття, а не залишатися сухими загальними поняттями; що через те в прекрасному загальна думка прикривається частковими прикладами, які є виявом для неї.

Ми такої думки, що найхибніша, найодносторонніша думка повинна мати в собі що-небудь правдиве або, принаймні, спиратися на що-небудь правдиве, якщо їй вірять, якщо її визнають за істину. Для доведення і розуміння візьмемо приклади з повсякденного життя. Скільки людей обмежених набуло слави розумних людей! Проте якщо знайомі якого-небудь пана прославляють його розум, то не можна ж не припускати, що він справді вищий від своїх безглуздин прихильників розумом, отже, хоч порівняно з гуртком, в якому гримить його слава, справді розумна людина. Що може бути безглуздіше від пліток? Проте, якщо плітці вірять, вона повинна містити в собі скільки-небудь істини. Якщо я поводжусь ведмедем, то ніхто не повірить пліткам про які-небудь маскарадні пригоди зі мною; якщо мене знають за людину холодну й розсудливу, то ніхто не повірить пліткам про те, що у мене була дуель за те, що мені в театрі наступив мій сусід на ногу; щоб цьому повірили, треба, щоб мене знали за безглуздового фанфарона. Якщо наклеп торкнеться жінки, яка своїми вчинками не подає ніякого приводу до нього, на яку зводять наклеп тільки з заздрості або із злості, наклеп відпадає; а якщо наклеп поширюється, знахо-

дять слухачів, це значить, що дама, на яку зведено наклеп, може, через наївність, може, через недосвідченість, може, через саму невинність свого серця, не зовсім обережно поводитись у деяких випадках, і ці випадки були підмічені і перетлумачені наклепниками, і про них згадали ті, які вірять наклепові. Отелло ревнував несправедливо; але були ж у нього підстави до того, щоб ревнувати; поки їх не було, він і не думав ревнувати. Одним словом, немає загальноприйнятої думки, в якій не можна було б відшукати якої-небудь істини, може спотвореної, або якого-небудь натяку на істину, може хибно сприйману. Переглянемо ж з таким способом думок звичайні поняття про прекрасне, намагаючись всюди відшукати істину або, принаймні, справедливі підстави, з яких виникли хибні поняття. Це буде кращою критикою; тому що відкрити в неправді істину або показати, з якої істини виведено неправду, значить — знищити неправду.

Передусім покажемо походження тієї дивної філософії, яка породила поняття, що «прекрасне є прояв ідеї», і яку можемо поки що назвати ідеалістичною філософією; вона, може, давала користь у свій час, але тепер вона робить багато шкоди і в науці, і в мистецтві, і скрізь, куди не глянемо.

Дуже важко людині зрозуміти, і довго не розуміє вона, що можуть бути речі і не так, як вони бувають у неї. У нас у простому народі говорять поросійському, а хто вміє говорити «по-іноземному», той вчився цього і поклав на це багато праці і багато років. І от російський мужичок, проїздом побувавши у якійсь німецькій колонії, здивовано розповідає, що «хлопчисько по землі лазить, а по-німецькому, розбишака, балакає» (ходячий анекдот); у нас баби

(тобто замужні жінки) носять пов'язку на голові,— російська людина дивується, як же це в німців баби ходять з непокритою головою, «мов, дівчата, соромно дивитися»; у нас у чорноземних губерніях родить хліб ще без угноєння, і який-небудь мужичок з воронезького або саратовського закутка, побувавши де-небудь на півночі Росії, здивовано розповідає «землякам»,— який у них там порядок заведено: «де хліб сіяти, там спершу гною накладуть», і слухачі його потім розмовляють: «бач, хлопче; як же ж їм їсти не гидко». Простій людині треба, щоб всюди і все було так, як у неї; інакше вона нічого не зрозуміє. Такими очима проста людина (коли хочете, назвемо її дикуном) дивиться на природу; вона все в ній бачить так, як буває в неї. Якщо вона йде,— вона поспішає куди-небудь у справі або до приятелів; те-че річка — це вона теж хоче куди-небудь пробратися; до кого людина обертається, на того вона дивиться; квітки повертаються до сонця,— це вони хочуть любитися ним; людина кричить, коли їй боляче; дерево скрипить, ламаючись,— це воно теж кричить від болю: як же інакше? Людині боляче буде, коли в неї зламати руку, а дереву ніби не болить, коли в нього ламають сук? Якщо вона сама притягла до сусіда колоду, це буде подарунок сусідові, зроблений з прихильності або з доброти душевної; їй самій річка викинула під подвір'я колоду,— це річка робить їй теж подарунок,— добра річка! Людина «сперсердя» пішла та й побила сусіда; її саму дерево хльоснуло гілкою,— це дерево побило її, гнівається на неї. Одним словом: нерозвинена людина бачить у природі щось схоже на людину, або, висловлюючись технічно, вносить у природу антропоморфізм, пускає в ній життя, схоже на людське життя; річка

в неї жива істота, ліс — однаково, що юрба народу. Коли людина що-небудь зробіть — вона хоче виконати (або, висловлюючись по-вченому, здійснити) яку-небудь думку; отже, і природа, коли дає що-небудь, виконує, здійснює яку-небудь свою думку. Я наробив собі убрання, — це тому, що я хочу одягтися; на землі виростає трава, ліс — це тому, що земля хоче одягтися. Я завів у себе солов'я — веселіше, коли в кімнаті співає соловей; і на землі живуть птахи, тварини, — це тому, що на землі було б скучно без пташок і тварин, землі веселіше, коли на ній є тваринне життя. Ось як виник погляд на природу, який відбився у філософії дивною аксіомою: «все існуюче є здійснення ідеї». А правда, смішний і дитинячий погляд?

Якщо наша стаття знайде собі читачів, ми знаємо наперед, що знайдуться між цими читачами охочі до хитромудрого, яким наше немудре пояснення здасться неглибокодумним; а ті з них, які трохи сердитіші, назвуть, мабуть, наше пояснення «дитинячим», а нас нездатними проникати в глибину філософії. Що поробиш, якщо глибокодумне — очевидно, виявляється на ділі дитинячим? Треба й пояснити його подитинячому.

Як же справді слід дивитися на природу? Так, як велять дивитися хімія, фізіологія та інші природничі науки. В природі нема чого шукати ідей; в ній є різномірідна матерія з різномірідними якостями; вони стикаються — починається життя природи. Але це завело б нас надто далеко, і не час тепер нам викладати загальні поняття з природничих наук в статті про естетику, а не про природничі науки. Нам треба було тільки показати необгрунтованість того начала, з якого виводиться звичайне поняття про суть прекрасного.

«Прекрасне є те, в чому, здається, цілком здійснюється родова ідея»,— нам тепер уже не треба повторювати, що ідей нема чого шукати в природі і нема чого розводитися про те, сповна чи не сповна відбилася ідея в окремому предметі. Але справедливим буде виставлюване звичайно визначення прекрасного, якщо розуміти його так: «прекрасним здаватися може тільки те, що гарне в своєму роді». Напр., кінь прекрасна тварина; але нема чого шукати краси у поганій конячині: тільки добрий кінь справляє естетичне враження. Гарною в своєму роді є та істота, яку можна назвати представником свого роду, і це буває тоді, коли в своєму розвитку істота не зазнавала шкідливих впливів і виникла при сприятливих обставинах, про що говорили ми у викладі звичайних понять про естетику, з яким в даному разі не можна не погодитися.

«Прекрасним предмет з'являється нам тільки тоді, коли ми розглядаємо його як самостійний предмет, поза залежністю від нашої власної користі від нього». Це не завжди; особливо естетична насолода неживою природою дуже часто супроводиться невідменною думкою про те, яку користь або яку насолоду дає вона людині. Так, напр., ми не можемо відірватися від подібної думки, коли любуємося «половіючою нивою»,— як називає її Лермонтов. Естетична насолода завжди буває безкорислива тільки в тому розумінні, що я люблю, напр., чужою нивою, не думаючи про те, що не мені вона належить, що не в мою саме кишеню підуть гроші, вторговані за хліб, що на ній росте, але я не можу не думати: «хвалити бога, чудовий буде врожай; прекрасно поправляться мужички від нинішнього врожаю! Боже мій, скільки людського щастя, скільки радості людям

достигає на цьому полі». І треба сказати, що ця думка, яка, може, невиразно, неясно для мене самого впливає на мене, найбільше і настроює мене до естетичної насолоди нивою. Ми дуже добре розуміємо, що естетична насолода і радісне почуття власника — зовсім різні відчуття, але не завжди одне заважає другому. Чи траплялося вам, читачу, бувати в такому становищі: небагатий чиновник, заставивши свій флігель на три вікна, починає будувати будиночок на п'ять вікон на кам'яному фундаменті; він опоряджує його як лялечку, щоб жили в ньому добрі люди, щоб дали йому за його будиночок дев'яносто карбованців за рік (діється в провінції); будиночок майже готовий; скільки завдав він турбот і прикростей своєму будівникові! Ліс йому повірив у борг знайомий лісопромисловець, цеглу теж дав у борг знайомий заводчик; все готове; тільки лишається обклеїти стіни «шпалерами», — ех, не вистачає грошей! Аж ось знайшовся і «постоялець»; він дав завдатку 25 карбованців (сріблом, візьміть до уваги, — славний буде постоялець!) — і от будиночок готовий; завтра переїде пожилець; хвалити бога, тепер як-небудь розплатимось і з боргами; спасибі добрим людям, повірили мені у борг, коли була потреба! І от в один з цих радісних днів ви зайшли в справі до чиновника, — він вас починає водити скрізь, все показувати й розповідати: чи пам'ятаєте ви, яке враження справляв на вас цей господар з своєю розповіддю і з новеньким своїм, чистеньким будиночком? Не знаю, як на вас, а на мене такі сцени діяли поетичніше, естетичніше від усяких оповідань про незаймані ліси Америки, про розкішну рослинність Індії. А що ж тут виявлялося? Хіба не «пошле» почуття власника? Ні, воля ваша, навіть корисливе почуття власника під-

носить до зворушливої поезії, коли в ньому відбивається не паскудна скнарість, а порив до життя, радість від забезпечення свого існування.— «Які пошлі приклади! Які пошлі поняття!» — Любуйтеся своїм Аполлоном Бельведерським, о високі уми, для яких низьким є все, що ходить по землі, а не стоїть мертвою статуєю на мармуровому п'єдесталі. Для людей, які не досягли вашої холодної височини, молоденька господарка, яка по-дитячому тішиться тим, як вона гарно прибрала свою квартирку з трьох-чотирьох кімнат, поетичніша від усіх Медицейських і Луврських Венер, і ми осмілюємося думати, що її почуття поетичніше від вашого, якщо ви все життя розводилися тільки про грецькі статуї та про «Іфігенію в Тавриді». «Пошлість, тривіальність!» — повторюєте ви. Ні, людина не пошлість, і в холодних істуканах ваших менше поезії, ніж в Акакії Акакійовичі, що тішиться своєю шинеллю і дивується, як можна носити такий гидкий «капот», в якому ходив він, поки не одержав з рук Петровича свою чудову шинель.

«Прекрасне є те, в чому відбивається сповна родова ідея; тому велика людина, справжня людина в найблагороднішому розумінні слова, як представник людства,— найкращий предмет для мистецтва». Забобон, що мистецтво повинно зображати «героїв», тепер уже дуже слабшає; «герой» залишається майже тільки в тріскухих романах: у Діккенса і Теккерея нема героїв, а є дуже звичайні люди, яких кожний з нас зустрічав десятками на своєму віку. Лежачого не б'ють, тому й ми не будемо боротися тут проти пристрасті до «незвичайних» осіб у романах і в естетиці; тим більше, що нам ще буде нагода говорити про те, яка різниця між «ідеалом» і «типовою особою».

«Фантазія — та сила, яка дійсний предмет обертає в прекрасний предмет», — ми висловлювали свою думку, що прекрасне існує в природі, а не вкладається в природу нашою фантазією; кому наша думка здається ще не досить доведеною, того ми просимо почекати нашої статті про прекрасне в природі. Але фантазія справді бере дуже велику участь в тому, що ми визнаємо певний предмет прекрасним; тільки не так діє вона при цьому, як думають звичайно; вона впливає не як сила, що змінює предмет, який ми споглядаємо, а як сила спогаду і порівняння⁶. Ми вважаємо прекрасним те, що виявляє або нагадує життя, яким ми розуміємо його, тому, вважаючи предмет прекрасним, ми обов'язково повинні для цього порівнювати його з нашим поняттям про життя — без порівняння не можна судити про схожість чи несхожість. Уява бере участь у почутті прекрасного як сили спогаду, не більше. Так ми думаємо. Не так думають звичайно.

«Вплив фантазії при цьому перетворенні дійсного предмета у прекрасний предмет полягає, по-перше, в тому, що в цей окремий предмет збирає вона все багатство, всю повноту ідеї, розсіяну в безлічі предметів». Ми думаємо, що цього не буває, але в дійсній думці є справедлива сторона: взагалі всякий предмет нагадує нам про схожі на нього предмети; так, дивлячись на барса, ми пригадуємо і тигра, і леопарда, тим більше нагадує він нам про такі самі предмети, які бачили ми раніше: так, дивлячись на тигра в звіринці Зама, пригадаєш мимоволі всіх інших тигрів, яких бачив колись у інших звіринцях. Не завжди, але часто, і прекрасний предмет нагадує нам про інші прекрасні предмети того самого роду; говорячи про враження, що його справляють на нас твори

мистецтва, ми побачимо, що від цього справді посилюється враження, яке справляється прекрасним предметом. Але не завжди супроводиться естетична насолода таким спогадом; говорячи про відношення прекрасного в природі до прекрасного в мистецтві, ми побачимо, що сильна й жива насолода прекрасним у природі затемняє всі наші спогади і що ми ні про що не пам'ятаємо, крім саме того предмета, яким захоплюємось. І така насолода, не поєднана ні з якими спогадами,— найвища насолода.

«Крім того, фантазія знищує матеріальну сторону предмета і залишає тільки його оболонку, поверхню» — це, по-перше, не завжди буває — дивно говорити про оболонку або поверхню співу солов'я або звуків скрипки; але те є справедливе, що здебільшого прекрасне ми бачимо, а не чуємо: слухаємо ми тільки музику, всі інші роди прекрасного діють на очі наші, а не на вуха; а зір наш справді бачить поверхню, оболонку предмета, а не «внутрішню будову його»; тому справедливо, що в прекрасному предметі власне красивою є його оболонка, його форма: але це залежить від природи нашого зору, а не наслідок втручання фантазії. Про те, що ми, дістаючи насолоду від прекрасного, здійснюємо в ньому матеріальну сторону, дивно здається нам і говорити: прекрасний в дійсності предмет залишається в наших очах таким, яким він є в дійсності, і вся його матеріальна сторона лишається при ньому: невже для того, щоб діставати естетичну насолоду від пейзажу, треба уявляти його собі театральною декорацією або чимсь подібним до картин панорами Палермо, а не справжнім пейзажем, з річкою, в якій мокра вода, з лісом, в якому дубові дерева дуже міцні й масивні, з добрими дійними коровами, з яких котрась принесе додому

ціле відро молока? Невже, естетично любуючись красунею, обов'язково треба уявляти, що вона — легенький привид, що коли вона подає нам руку, то ми, тиснувши цю руку, відчуваємо, що це не жива рука, а пуста лайкова рукавичка?

Якщо наша стаття удостоїться уваги читачів, то можна передбачати нам наперед, що багато хто з читачів буде нею незадоволений.

Одні будуть скандалізовані тим, що остання половина її написана «занадто поверхово», що «пан, який так строго судить і міркує про філософію, не має філософського погляду на предмет, не розуміє філософії; що він не розуміє її, видно вже з того, як «тривіально, поверхово» пояснює він щонайглибші, «щонайглибокодумніші» філософські ідеї. Що зробиш, тепер уже минає вік хитромудрого; тепер думають, що простий погляд на речі — найвірніший погляд; що «хитромудрим» буває тільки те, що погано зрозуміли або хибно зрозуміли; що глибокодумність потрібна тільки для того, щоб відкрити істину, а що відкрита істина стає простою, загальнозрозумілою до того, що дивним здається, як не бачили її, як не спала вона на думку з першого разу першому, хто подумав про цей предмет.

Інші будуть скандалізовані «тривіальністю викладу» останньої половини статті: в яких пошланих предметах знаходить автор прекрасне! в якомусь диваківі, що показує кожному стрічному свій новенький будиночок, в якійсь — не то чиновниці, не то міщанці, яка захоплюється тим, що завела в себе диван та дюжину стільців. Що зробиш! Аполлон Бельведерський і Венера Медицейська давно змальовані, оспівані, і нам лишається захоплюватися тільки живими людьми та живим життям, про яке забувають

в естетиках, розповідаючи про Геркулеса фарнезького та про картини Рафаеля.

Багато хто буде скандалізований тим, що побачить в авторі людину з претензією на проведення реформи в естетиці. Реформа в естетиці буде проведена і почасти вже проведена, але автор і не думає про претензії на те, що викладені ним поняття — його винахід. Вони належать йому тільки тому, що він засвоїв їх, а зовсім не тому, що він був творцем їх. Він має тільки одну претензію — претензію бути збирачем матеріалів, уривками розкиданих по різних сторінках творів, більша частина яких і не має на собі заголовка «Курс естетики», а торкається естетичних понять тільки при нагоді. Він охоче признається, що більшу частину тих думок, які визнає він справедливими, можна знайти не далі, як, напр., в «Отечественных записках»⁷. Він навіть не образиться, коли ви назвете його просто переписувачем. Де ж пак, чи в наші часи претендувати на «самовинайдений» спосіб думок? Добре й те, коли ми ознайомимося з тим, що вже сказали інші; велика честь нам і те, коли ми спроможні зрозуміти і правильно передати те, що ми вчитали. Ми й не думаємо твердити, що, подібно до Тяпкіна-Ляпкіна, «до всього своїм розумом дійшли».

ПІДНЕСЕНЕ І КОМІЧНЕ

[...] У чому ж полягає суть піднесеного за нашими поняттями?

Було б стомливо для читача, коли б ми почали наводити приклади того, які предмети і які явища здаються нам піднесеними. Досить читачеві пригадати приклади, яких так багато було вже наведено в нашому викладі і в нашій критиці, щоб побачити, що «піднесений предмет — той предмет, який багато перевищує своїм розміром ті предмети, з якими порівнюється; піднесене явище — те явище, яке є багато сильніше від інших явищ, з якими порівнюється». Монблан вищий від інших гір, Волга ширша від якої-небудь Тверці або Клязьми, «величний ліс» вищий у двадцять разів від мізерного чагарника; Юлій Цезар багато вищий від усіх близьких до нього людей розумом і характером і вищий від усіх полководців свого часу; Дездемона любить сильніше, Отелло любить і ревнує сильніше від тих паній і панів, яких ми дюжинами зустрічаємо на кожному кроці; Дездемона страждає з такою відданістю любові, якої не зустрінеш на кожному кроці. Давши таке визначення піднесеного, ми повинні зробити два зауваження.

По-перше, замість загальновживаного терміна «піднесене» (das Erhabene), нам здається, що багато більш відповідає нашому визначенню термін «велике» (das Grosse). Про слова нічого сперечатися, але «велике» багато простіше, ніж «піднесене»; das Erhabene по-німецькому і «піднесене» по-російському однаково пишномовні, риторичні слова; і слово «велике» по-російському не зовсім вільне від цього закиду, але багато менше тхне схоластикою, ніж «піднесене». Для нас воно здається дуже зручним тому, що дуже добре відбиває суть поняття, як ми її визначаємо: «велике» є те, що «багато більше» від усього іншого, з чим порівнюється.

По-друге, ми повинні висловити, до якої міри оригінальна думка наша про суть піднесеного, або, як ми будемо надалі називати його, великого. Ту саму думку, яку розвинули ми, зустрічаємо у багатьох естетиків; вони говорять: «ми порівнюємо піднесений у просторі предмет з навколишніми предметами; для цього на ньому повинні бути які-небудь підрозділи, які дають можливість лічити, скільки разів, припустімо, висота дерева, що росте на горі, міститься у висоті гори; цей лік до того довгий, що не дійшовши до кінця, ми вже плутаємося, збиваємося з лічби і примушені, дійшовши до кінця, знову лічити спочатку, і знову плутаємося в лічбі; таким чином, гора здається нам, нарешті, такою великою порівняно з деревом, що ми не можемо її визначити, у скільки разів вона більша від нього, і говоримо: «гора незмірно вища від дерева». «Порівняння з навколишніми предметами потрібне для того, щоб предмет став перед нами піднесеним». Отже, в нашій думці нема оригінальності; оригінальність тільки в тому, що ми возводимо її в основну думку, тимчасом як у зви-

чайній естетиці вона займає другорядне місце; крім того, ми застосовуємо її в однаковій мірі до всіх видів великого, тимчасом як звичайно застосування її обмежують тільки великим у просторі. Ми говоримо: «перевага великого над незначним і звичайним полягає в багато більшому розмірі (велике в просторі і в часі) або в багато більшій силі (велике сил природи і велике в людині)»; звичайно говорять: «велике полягає у переважанні ідеї над формою, і це переважання на нижчих ступенях піднесеного пізнається порівнянням предмета щодо розміру з навколишніми предметами». Нам здається, що наша не оригінальна думка дає оригінальність нашому поглядові, бо з другорядної ознаки деяких родів великого стає в нас суттю всякого піднесеного.

Коли ми будемо говорити про відношення мистецтва до природи, вся важливість відмінності між нашим поглядом і звичайним поглядом на велике виявиться сама собою. Тепер відзначимо коротко, що за нашими поняттями велике в природі існує справді, а не вноситься в неї нашою фантазією, як думають звичайно (так само, як, на нашу думку, прекрасне справді існує в природі, а не вноситься в неї нашою фантазією). Відзначимо ще, що коли, з одного боку, ми надаємо самостійної незалежності від людської фантазії прекрасному і великому, то, з другого боку, ми виставляємо на перший план відношення до самої людини і до її понять того, що визнає людина прекрасним і великим: прекрасне є те, в чому бачимо ми життя так, як ми розуміємо і бажаємо його, як воно радує нас; велике є те, що багато вище від предметів, з якими порівнюємо його ми. Звичайні поняття говорять зовсім протилежне: прекрасне лишається поза всяким зв'язком з нашим погля-

дом на речі; велике не має ніякого зв'язку з нашими поняттями про те, що́ є велике, що́ мале.

Тепер поглянемо, що́ саме великого знаходить людина в світі і в самій людині, чому і як діє на неї ця велич.

У природі неорганічній нас вражає величезність предметів, ми бачили це у викладі звичайних понять, з якими в даному разі ми, звичайно, цілком згодні; чому ж це? просто тому, що не може не вражати предмет, який багато більший від інших. Нам говорять, що величезна гора викликає в нас думку про безмежність сил природи, які її спорудили,— але дуже небагато хто, навіть тепер, має поняття про те, що гори підняті з надр землі силою підземного вогню; а раніш і ніхто не знав цього; та й тепер, кому з людей, що мають поняття про геологію, спадає на думку, що Казбек піднято з надр землі, коли ці люди захоплюються Казбеком? Вони думають про те, як стоїть Казбек, а не про те, як піднявся він і якою великою повинна бути сила, що підняла таке громаддя. Яке почуття викликає величезна гора в людині? Почуття здивовання — і більш нічого. Приємне чи неприємне це почуття? Так собі, ні те, ні се. Але, звичайно, цікаво дивитися на Казбек, бо цікаво дивитися на всяку диковину. Інша річ, якщо звернемо увагу на кручі, провалля, якими вкрита всяка велика гора; провалля завжди страшне, бо завжди викликає думку про те, як нам доводилося їхати мимо якогось-небудь провалля, або хоч, принаймні, крутим косягором: так і дивись, що зірвешся! Серце мимоволі завмирає від страху у людини, що стоїть на краю провалля; але від чого цей жах? Від особистої небезпеки — та й годі. Зовсім інше враження справляє ріка: якщо вона спокійна, вона своєю широкою

поверхнею говорить нам про привілля, широчінь життя — і у нас народжується якесь радісне, привільне, розгульне почуття; крім того, ця ріка живить цілу країну, без неї на сотні верст була б мертва пустиня, — і в людині ще сильніше б'ється серце від думки про життя, що розцвітає вздовж ріки. А якщо на річці піднялися хвилі, вона страшна, бо поглине все, що є на ній. Про те, що сили природи страшні тому, що не щадять людини і людина безсила перед ними, говорять і звичайні естетичні поняття.

Сила характеру, сила розуму, сила пристрасті справляє на нас зовсім інше враження: з одного боку, ми чуємо себе зовсім незначними перед людиною, в якій бачимо незвичайну силу пристрасті, розуму і т. ін., нас опановує щось подібне до заздросів або сорому; але багато сильнішим і чутнішим є інше, протилежне почуття: він людина і я людина; яка велика і могутня людина! Отже (в дужках): який великий і могутній я! І погляд на велику людину примушує нас пишатися тим, що ми — люди, підносять почуття людської гідності. Бачачи велику людину, я відчуваю те саме, що відчуваю від думки, що в мене, незнатної і вбогої людини, є брат, знатна й багата людина; з одного боку, легка досада і заздрість: чому я не такий самий? З другого — багато сильніше почуття самовдоволення: блиск знатності й багатства мого брата відбивається і на мені; через нього шанують і мене інші, через нього я підношуся і у власних очах.

Прекрасне є те, що проявляє в собі життя або нагадує про життя; велике або піднесене є те, що багато більше від предметів або явищ, з якими порівнюється: ясно, що поняття прекрасного і поняття піднесеного або великого — зовсім різні поняття, які

не мають між собою ніякого внутрішнього зв'язку; велике в природі і в людині може бути прекрасне, може бути мерзенне або огидне (наприклад, алігатор; підлий боягузливий, брехливий себелюбець), так само, як, наприклад, істинне, добре може бути прекрасне і не прекрасне. Нам через це здається помилкою, що піднесене вважають видозміною прекрасного. І тому, якщо естетика — наука про прекрасне, в неї не може входити трактат про піднесене або велике; але вона повинна говорити про велике, якщо дивитися на неї як на науку про мистецтво; тому що мистецтво зображає, між іншим, і велике, як зображає комічне, добре, як зображає все, що може бути цікавим для нас у житті. Нам слід буде розвинути це поняття про мистецтво згодом, коли ми говоритимемо власне про мистецтво і про те, яка потреба нашого духу створює мистецтво. Великий предмет, велике явище відмінні від прекрасного предмета, від прекрасного явища своєю суттю; так само відмінне і почуття великого від почуття прекрасного: головна риса в почутті прекрасного — якась ніжна радість; ми бачили, що характер відчуття, яке викликається в нас великим, зовсім не такий; ми відчуваємо, споглядаючи велике, або страх, або здивування, або горду свідомість власної сили і людської гідності, або падаємо перед ним, усвідомлюючи власну нашу дріб'язковість, безсилість.

Переходимо тепер до поняття трагічного, яке, може, і справедливо вважають вищим родом великого.

Уже й самий наш виклад звичайних понять про трагічне досить показує, що поняття трагічного звичайно зв'язують з поняттям *фатуму*; так що «трагічна доля людини» виступає звичайно як «зіткнення людини з фатумом», як «наслідок втручання фатуму».

А тим часом ми старалися у викладі своєму очистити звичайні поняття про трагічне від усіх сторонніх понять, що їх майже всі естетики примішують до них, і в більшій частині трактатів про піднесене поняття фатуму, як причини трагічної долі людини і людських справ, подається багато ясніше і сильніше, ніж у нашому викладі. Поняття фатуму дуже часто перекручується в нових європейських книгах, які переробляють його відповідно до нашого сучасного способу думок; і тому нам здається необхідним подати його в усій його чистоті і наготі; воно через це позбавиться від безглузлого змішування з поняттями, цілком відмінними від нього, і разом з тим виявить усю свою необгрунтованість, яка ховається при новітніх переробках його на наші нрави.

Живе і щире поняття про фатум було в стародавніх греків і досі живе у арабів, персіян і турків; поглянемо ж, як розуміють вони фатум. Для цього розглянемо з їх сказань два-три приклади діяння фатуму.

У «Тисяча і одна ніч» є прекрасна казка про календар, вся доля якого була справою фатуму. У царя народився син; батько, в захопленні, ворожить про те, яка буде доля його сина; він хоче знати, які нещастя загрожують йому, щоб мати можливість запобігти їм. Астрологи відповідають йому, що на двадцятому році життя синові його загрожуватиме страшне нещастя; але що коли цей рік мине благополучно, то царевич житиме довго і щасливо; батько хоче вберегти сина від усякої небезпеки, і перед початком його двадцятого року посилає його за море до свого брата, де він проживе безпечний рік інкогніто, отже, поза всякою небезпекою; але корабель розбивається, і царевича викинуто самого на безлюдний острів — перше нещастя, перша дія фатуму, і від чого

сталося воно? Саме від старання уникнути небезпеки і нещастя; коли б батькові царевича не сказали, що слід побоюватися нещастя, коли б він не здумав ховати сина від нещастя — він не знав би ніякої небезпеки, ніякого нещастя. У сні з'являється до царевича старик, наказує йому повалити статую залізного вершника, а потім перевозить царевича на інший острів, теж безлюдний; але царевичу тут добре, бо на ньому ростуть прекрасні плоди. Незабаром бачить він: наближається до берега корабель і, щоб уникнути всякої небезпеки від екіпажу, вилазить на густе дерево, на якому його не можна помітити. З корабля виходить старик купець із сином, ховає сина в підземелля і відїжджає. Царевич заходить у підземелля і дружить з залишеним там юнаком; юнак розповідає йому, що батько його, багатий купець, дістав провіщення, що протягом сорока днів після повалення залізної статуї сина його вб'є царевич, що повалив цю статую, і, щоб захвати сина від царевича, приготував для нього це підземелля на острові, до якого ніколи не пристають кораблі. Через сорок днів він приїде за сином. На сороковий день царевич хоче розрізати диню; ніж висить над диваном, на якому лежить юнак. Царевич стає на диван, знімає ніж, заплутується ногою в платті юнака, падає, — і ніж потрапляє прямо в серце юнакові — знову нещастя трапилось саме тому, що передбачали його і хотіли його уникнути. Історія царевича триває в цьому ж дусі. Пригадаємо ще історію Едіпа, найзнаменитіше з грецьких сказань про фатум. Фіванський цар Лаій дістав провіщення, що син його вб'є його; він наказує «закинути» немовля, яке загрожує йому смертю. Але викинуте немовля знаходять пастухи і приносять до корінфського царя, який виховує його як свого сина;

вирішивши, Едіп питає в оракула про свою долю; оракул відповідає йому, щоб він не повертався на батьківщину, бо, коли зустрінеться він з батьком своїм, то вб'є його; вважаючи Корінф батьківщиною своєю, Едіп тікає з Корінфа; на дорозі через вузьку ущелину зустрічається він з стариком, ненароком зав'язується сварка, і Едіп убиває старика — цей старик і є батько його, Лаїй. Якби Лаїй не знав про те, що син уб'є його і не старався б уникнути цього, син не вбив би його; якби Едіп не уникав свого батька, він — не зустрівся б з ним; якби не знав він, що вб'є батька і не старався б уникнути цього, він не вбив би батька.

Ось що називається фатумом. Це якась непереможна сила, яка хоче нищити людей; але, щоб різкіше виявити їх безсилля перед собою, вона навмисне застерігає їх; наперед повідомлена про удар, який їй загрожує, людина старається уникнути удару; але саме цього якраз і хоче фатум: на найбезпечнішій дорозі він і наганяє того, хто тікає. Він не просто губить людину — він хоче поглумитися над її розумом, над її обережностями, він неодмінно губить її тим самим, чим вона сподівається врятуватися.

Ми сподіваємося, що тепер не знайдеться жодної освіченої людини, яка б не визнала такого поняття про фатум дитячим і несумісним з нашим способом думок. Спосіб думок стародавніх греків (стародавніми греками називаємо ми греків до появи у них філософії) і напівдиких азіатців не личить європейцямі нашого часу. Я хочу купити сукна; мій знайомий говорить мені: «не купуйте в крамниці NN, там дадуть вам поганого, гнилого сукна; беріть сукно в магазині DD, під таким-то номером». — Що вийде з цієї поради за нашими поняттями? Те, що я справді

куплю сукно в магазині DD, і мені дадуть прекрасного сукна по доступній ціні; на думку стародавніх греків, навпаки: якби я не порадився з досвідченою людиною, якби я не був обережний проти того, щоб взяти за дорогу ціну погане сукно, може, моя покупка і була б успішна; але тепер я неодмінно куплю втридорога і куплю поганого, гнилого сукна, саме тому, що остерігаюсь цього; я справді беру сукно в магазині під тим номером, який рекомендовано мені; але що ж? Під цим номером магазин, від якого застерігав мене мій приятель; він зайняв крамницю, залишену магазином DD, який перейшов уже на інше місце. Я вирушаю в дорогу; мене попереджають: коли проїжджатимете через таке-то місце, треба буде вам вилізти з екіпажа, бо тут дуже крутий спуск; я слухаюся цієї поради. Що буде за нашими поняттями? Те, що я уникнув усякої небезпеки і благополучно зійшов униз; за поняттями стародавніх греків, навпаки; стараючись уникнути небезпеки, я знайшов загибель: екіпаж мій благополучно проїхав по крутому спуску; я йшов пішки, на мене напали розбійники і вбили мене.

Подібні ідеї так мало в'яжуться з нашими поняттями про речі, що можуть мати для нас тільки інтерес фантастичного; і трагедія, що ґрунтується на ідеї грецького фатуму, для нас матиме одну вартість — вартість народної казки, спотвореної переробкою. Може здатися смішною наша боротьба проти ідеї грецького фатуму; але мислячий читач легко побачить, що ця ідея, змінюючись і прикрашаючись, проникає в багато які з наших звичайних естетичних понять.

Як же виникла вона? Ми вже мали нагоду говорити про те, що природа й сила її напівдикій людині

уявляються якоюсь схожою на людину істотою; напівдика людина уособлює, олюднює, якщо можна так висловитися, природу і всі її сили. Море для неї — Нептун, сонце — Аполлон, соловей — перетворена в птаха красуня, двигтіння Сіцилії від підземних сил вогню — здригання велетня, заваленого цією купою землі, яка утворює острів Сіцилію, соняшник для неї — дівчина, закохана в сонце (Аполлона), тим-то вона і повертає своє обличчя туди, де сонце. Уособлюючи, олюднюючи все, напівдика людина уособлює і силу *випадку*.

Кожний з нас дуже добре знає з досвіду, що наперед розраховувати напевне не можна, що завжди між нашим наміром і його здійсненням стоїть безліч випадковостей, непередбачених і неминучих. Якщо десять чоловік умовились зійтися на другий день о шостій годині, то можна бути певним, що одному або двом обставини перешкоджають прийти, що інші придуть раніше або пізніше шостої години, бо одних затримають обставини, в інших обставини складуться так, що їм доведеться прийти раніше від призначеного часу. Це приклад незначний; але чим важливіша подія, тим рідше вона відбувається саме так, як ми розраховували; тому що тим більше потрібно сил і умов, — а всі вони підлягають випадковостям, — для того, щоб наші розрахунки здійснилися. Цей випадок, що заважає, перешкоджає, здається напівдикій людині справою людиноподібної істоти; випадок знищує наші розрахунки — значить, ця істота (фатум) любить нищити наші розрахунки, любить сміятися з людини; випадок сильніший від наших розрахунків, отже, фатум всесильний; випадок капризний, отже, фатум капризний, робить так, а не інакше тому тільки, що йому так хочеться; випадок часто є згуб-

ним для нас, отже, фатум любить шкодити людині,— і справді у греків фатум людиноненависник; капризна, дуже могутня людина любить виявити свою могутність, говорячи наперед тому, кого хоче знищити: «я хочу зробити ось що; спробуй стати мені на заваді». Так робить і фатум: він вперед оголошує своє рішення, щоб довести нам наше безсилля боротися з ним, втекти від нього і мати лиху радість поглузувати з наших слабких, невмілих, безуспішних спроб боротися з ним. Так розуміли фатум стародавні греки; таким він виступає в їх міфах і в їх трагедіях, з яких виводиться досі поняття трагічного.

Нам здається, що такі поняття, як би не перодягались, як би не прикрашались вони, треба зовсім облишити. Дивно було б нам вірити в «хо», так само дивно говорити про фатум. Релігія, яка поклоняється фатуму,— нижчий ступінь язичества; він нижчий навіть від самого ідолопоклонства. Але така є сила народних переказів, що грецькі філософи, відкидаючи не тільки ідолопоклонство, а навіть і многобожжя, не могли відірватися від ідеї фатуму і тільки намагалися пристосувати її до понять науки; і, справді, силою свого генія, вони встигли замаскувати її так, що вона встигла під різними формами і назвами вдержатися надовго в науці і почасти відбитися навіть там, де з першого разу не можна її припускати її.

Але досить говорити про ідею фатуму. Поглянемо, як вона відбилася в естетичних поняттях про трагічне.

Нам говорять: вільне діяння людини порушує натуральний хід природи; природа та її закони повстають проти зневажника, порушника своїх прав; наслідком цього буває страждання й загибель дійової особи, якщо дія була така могутня, що протидія

була викликана серйозно. Такі є основа і суть трагічного.

Чи не правда, що природа і її сили тут виступають якоюсь живою і надзвичайно дратливою істотою, яка є дуже чутлива щодо своєї недоторканності і ні за що не дозволить безкарно наступити собі на ногу? Невже справді природа ображається? Невже вона справді мстить? Чи не дивно уявляти <її> собі чимсь схожим на окрему людину і людське суспільство в даному разі? Дивлячись на життя людське очима розсудку, а не фантазії, ми повинні сказати: «всяка важлива справа людини вимагає сильної боротьби з природою або з іншими людьми; але чи буде ця боротьба трагічна, чи ні — залежить від випадку». Землероб, звичайно, завжди бореться з природою; безперечно, буває, що посуха, град, пізній мороз, дощі під час збирання нищать його працю, але все це «трапляється» тільки, необхідності нема в загибелі праці землероба; і слід сказати, по-перше, що багато частіше праця його буває успішна, ніж гине: на один неврожайний рік припадає п'ять урожайних; а успішна, щаслива боротьба — не страждання, а радість. По-друге, треба сказати, що тим рідші будуть неврожаї, чим краще, більше землероб обробить і переробить землю; тобто чим сильніше, непослабіше він боротиметься, тим успішніша і радісніша боротьба; і наука сільського господарства подає нам надію, що, обробляючи землю як слід і вживаючи всіх заходів обережності проти сил природи, ми цілком убережемо свій посів від небезпеки загинути; від посухи убереже штучне поливання, від надмірних дощів — канавки і водоспуски, від граду — градовідводи. Природа не дратлива; вона тільки безтурботна і не звертає ніякої уваги на людину, бо не

здатна відчувати. А суспільство? Якщо в людях є нахил заздрити величі, то в них є ще більше нахилу поважати велич, і суспільство благоговітиме перед великою людиною, якщо не буде особливих випадкових обставин, які примушують суспільство вважати велику людину шкідливою для себе: трагічна чи не трагічна доля великої людини, залежить від обставин, і значно менше можна в історії зустріти великих людей, яких доля була трагічна, ніж таких, в житті яких було багато драматизму, але не було трагічності. Крез, як розповідає Геродот, Помпей, Юлій Цезар мали трагічну долю; але Нума Помпілій, Марій, Сулла, Август закінчили своє поприще дуже щасливо; що можна знайти трагічного в долі Карла Великого, Генріха Восьмого, Петра Великого, Фрідріха Другого? Боротьби в їх житті багато; але, глянувши на нього взагалі, ми повинні признатися, що щастя й удача були на їх стороні.

Як нам говорять про трагічне проступку або злочину? «В характері великої людини є завжди слаба сторона; в діянні великої людини є завжди що-небудь помилкове або злочинне; ця слабкість, проступок, злочин приводять її до загибелі, а тим часом вони неодмінно лежать у глибині, в суті її характеру; так що велика людина гине від того самого, в чому є джерело її величі». Нема ніякого сумніву, що часто буває справді так: війни, нескінченні війни піднесли Наполеона, вони ж і скинули його; Кромвель знайшов джерело мук в тому самому, в чому було джерело його величі. Але не завжди це буває; дуже часто велика людина гине просто від того, що їй бракує завбачливості, яка є випадковою рисою в її характері; так загинули наміри Тюрго і Йосифа II; нам скажуть: великий перетворювач завжди діє за

геніальним і благородним поривом, далеким від розрахунку і обережності; навпаки, Рішельє і Петро Великий були люди дуже обачливі і розважливі. Нарешті, дуже часто людина гине без усякої вини з її боку; не будемо наводити прикладів з історії, бо нам легко можуть відповідати: «в цих випадках нема нічого трагічного», але невже Дездемона справді сама була причиною своєї загибелі? Кожний бачить, що одні тільки мерзенні хитрощі Яго погубили її. Звичайно, якщо ми захочемо неодмінно в кожному гинучому бачити винуватця, як велять нам звичайні естетичні поняття, то у нас усі будуть винні: і Дездемона винна, навіщо вона була така невинна? І Ромео і Джульєтта самі винні в своїй загибелі: навіщо вони любили одне одного? І Дон Карлос винен, і маркіз Поза винен, навіщо вони були так недоречно благородні? і, нарешті, ягня у байці, що п'є з одного струмка з вовком, винне: навіщо йшло до струмка, де могло зустріти вовка, а головне, чому не запаслося такими зубами, щоб самому з'їсти вовка? Нам здається, що думка бачити в кожному гинучому винного,— думка неприродна і жорстока до того, що обурює людське почуття.

Нарешті, про трагічне морального зіткнення звичайні естетичні поняття говорять: «Два протилежні прагнення, з яких кожне до деякої міри є справедливим, вступають у боротьбу; більш справедливе спочатку перемагає; але, стаючи несправедливим від знищення справедливості, яка є також і на стороні протилежного прагнення, гине під ударами його; друге прагнення лишається, очевидно, переможним, але смерть і страждання оволодівають ним тому, що воно, нарешті, усвідомлює саме справедливість тієї справи, яка зруйнована ним. Звичайно протилежність

двох прагнень відбивається в мистецтві через боротьбу двох осіб, які є представниками цих прагнень; одна з цих осіб гине, спочатку перемігши; друга, переживши противника, сама тужить за ним, і життя стає для неї мукою».

Ми бачили одне поняття, яке є, за звичайною думкою, основою величі трагічної долі: кожне нещастя і — особливо найбільше з нещасть — загибель є наслідком злочину або проступку, і в кожному нещасті, яке трапляється з людиною, глядач бачить грізну силу винагороди з боку природи і суспільства рівним за рівне. Тепер ця сама ідея стає перед нами з другої сторони, і, на нашу думку, такі ж безгрунтовні її домагання на повсякчасну застосовність до всякого окремого випадку: «за злочиним завжди йде покарання злочинця; злочинець або гине або страждає внутрішньо».

Ми дуже добре знаємо, що злочини, які може карати держава, у впорядкованій державі завжди караються. Але, крім злочинів проти державного благоустрою, є злочини проти моральності, за якими держава не може встежити і для яких нема кар у карних законах; вони можуть бути покарані тільки збігом обставин, громадською думкою і совістю самого злочинця. І в суперечність естетичним поняттям про трагічне, які твердять, що злочин завжди карається одним із цих способів, ми думаємо, що часто злочини проти моральності лишаються зовсім без покарання. Давно ми вже підсміюємось над старовинними повістями, в яких завжди під кінець торжествувала доброчесність і карався порок зовнішньо; правда, ми підсміюємося, але і в наші часи часто пишуть подібні романи, де з явною натяжкою порочні під кінець зазнають кари, а гнана доброчесність

виходить сухою з води; як приклад, відзначимо більшу частину Діккенсових романів. Як би не було, але ми вже знаємо, що на землі порок зовнішньо карається не завжди, добродетель зовнішньо нагороджується не завжди, що порочний може померти спокійно в багатстві, що добродетельний може все життя страждати і померти страждаючи. Але все-таки нам хочеться, щоб порок і злочин неодмінно, неминуче каралися,— і от з'явилася теорія, сліди якої знаходимо у звичайному понятті про трагічне: порок і злочин неминуче піддають порочного або злочинця прокляттю від суспільства і мукам власної совісті, які є тяжчі, нестерпніші від усякої кари. Та на жаль, і це буває не завжди, далеко не завжди. Щодо громадської думки, то вона переслідує не всі мерзоти, не всі злочини. Не будемо перелічувати мерзот, які не принижують людину в громадській думці в нинішній Європі: через те, що злочинна поблажливість до них — наша поблажливість, то багато хто з нас готовий захищати її, готовий твердити, що ті пороки й злочини проти моральності, на які вказали б ми, не є пороки і не є злочини. Ми не хочемо вдаватися в зайві суперечки, а відзначимо краще ті мерзоти, які терпіла громадська думка греків і римлян, сподіваючись, що цих мерзот уже ніхто не захищатиме. Чесні спартанці були чесні тільки з своїми; всіх неспартанців (навіть греків, не кажучи вже про варварів, яких вважали греки не зовсім тваринами, але й не зовсім людьми) спартанець міг обманювати, не перестаючи бути «чесним і поважним» в очах свого народу. Відомо, що вся зовнішня політика Спарти безчесна і віроломна надзвичайно. Мало того: спартанець повинен був «викинути» — технічний термін — свою дитину, якщо вона народилася кволою: державі

потрібні здорові, сильні громадяни, хирляві і кволі для неї тягар. Злочин тут ставиться в обов'язок. І невже ви думаєте, що спартанець мучився докорами совісті, «викинувши» свою дитину? А полювання за ілотами, коли людей цькували і били як зайців? Афінська зовнішня політика теж була абсолютно безсовісна; мерзеннішого від політики Риму щодо сусідніх народів нічого не може бути. Але побачимо, які були «гуманні» афіняни дома. Вони держали своїх жінок замкненими — за нашими поняттями, це не-людськість; а хіба афінянина мучила совість за це? Вони відкрито жили з гетерами — і це не було ганьбою; добре було б, якби вони обмежували цим свою розпусту... Римські закони уповноважували батька вбити сина або продати його; визволившись, син знову міг бути проданий батьком; тільки після третього продажу припинялося право батька знову продати його — очевидно, був час, коли громадська думка не переслідувала таких проступків, якщо вони були освячені законом. Якщо громадська думка раніш була не така строга проти багатьох пороків і мерзот, то ми вправі думати, що й тепер вона не така строга, як вимагає чистий закон моральності. А якщо громадська думка не озброюється проти якого-небудь пороку або злочину, не пробуджує своїм прокляттям совісті винного, то рідко, дуже рідко прокинеться вона.

Нам здається незаперечною істиною для всякої людини, яка встигла зрозуміти, що долі нема, якщо під долею розуміти те, що розуміли напівдикі греки,— а інакше розуміти її значить безглуздо змішувати істини науки з поглядами неучтва, яке не розуміє ні природи, ні життя,— нам здається незаперечною істиною для всякої людини, яка дивиться на

світ і на життя очима освіченої людини, що в стражданні й загибелі великих людей нема нічого необхідного; нам здається, і моральний злочин не завжди карається своїми наслідками, зіткненням обставин, громадською думкою, навіть докорами совісті; що через це не ідея необхідності викликається в нас видовищем трагічної долі людини. Що ж нас вражає в трагічному? По-перше, трагічне завжди буває великим у тому розумінні, якого ми надаємо цьому слову: трагічна подія — велика, тобто дуже важлива подія в людському житті, трагічний герой — видатна велика людина. Але цього мало. Трагічне є страждання або загибель людини — цього цілком досить, щоб схвилювати, вразити нас, сповнити нас жахом і співчуттям, хоч би в цьому стражданні, в цій загибелі і не проявлялася ніяка «безмежно могутня і непереборна сила». Випадок чи необхідність причина страждання і загибелі — однаково, страждання і загибель жахливі. Нам говорять: «випадкова загибель — безглузда в трагедії» — в трагедіях, писаних «авторами», так, в дійсному житті — не так. Про це ми поговоримо більше, коли будемо говорити про мниму перевагу творів мистецтва перед дійсним життям. Там побачимо, добре чи не добре роблять письменники, всюди вводячи «необхідну, що впливає з самої суті зав'язки», розв'язку. В житті розв'язка часто буває зовсім випадковою, часто буває зовсім випадковою і трагічна доля, нітрохи не втрачаючи від цього своєї трагічності. Ми згодні, що трагічною є доля Макбета і леді Макбет, яка неминуче впливає з їх становища, характерів і справ. Але невже не трагічна є доля Густава Адольфа, який загинув зовсім випадково у бою під Люценом, на шляху перемоги і торжества? Невже не трагічна є доля гер-

цього Орлеанського (старшого сина Людовіка Філіппа), який — надія всієї Франції,— виходячи з коляски, оступився, вдарився виском об мостову і помер через кілька годин? Де ж була необхідність його смерті? Нам здається, що трагічне можна і треба визначити просто так:

«Трагічне є велике страждання людини або загибель великої людини».

У першому випадку співчуття і жах викликаються тим, що страждання *велике*, у другому — тим, що гине *велике*. Пояснити, чому страшно, трагічно діє на людину велике, жахливе страждання або загибель *великого*, тієї людини, якою пишається, на яку радується всяка людина,— здається нам зовсім зайвим. Так визначається те трагічне, про яке звичайно говориться в естетиці. Але вона забуває про третій рід трагічного, говорячи тільки про трагічне страждання і трагічне загибелі,— забуваючи про трагічне лиходійства, злочину, пороку,— про *трагічне лихого*. Про нього справді легко забути: від злочину звичайно страждають або гинуть люди, і тому здається, що трагічний ефект створюється власне тільки стражданням або загибеллю людей, що гинуть від злочину. Але бувають лиходійства і злочини милі, веселі, від яких терпить явно моральна гідність людини, терпить усе суспільство¹, а не окремі особи. Щоб яснішою була наша думка, наведемо приклад. Уявимо собі якого-небудь англійського лорда, який по-епікурейському тратить на задоволення своєї пристрасті до чуттєвої насолоди свої величезні прибутки. Він людина, що любить комфорт у всіх можливих відношеннях, навіть у відношенні своєї совісті; тому не подумає він про «низькі» або «злочинні» засоби задоволення своєї пристрасті; він не буде навіть

і спокусником, не кажучи вже про те, що він не вдаватиметься до насильства і подібних до нього карних заходів. Він просто потопатиме в сладострасті з жінками, які не через нього втратили чистоту свого серця. Від нього не постраждала, не загинула жодна з них. Він дуже мила людина, і щасливі є його милостями всі ті, кого він удостоює своїх милостей; не нещасні і ті, які вже набридли йому, бо не з пустими руками вони залишають його сераль. Він згубний тільки для суспільства, яке він заражає, оскверняє; він ворог тільки однієї «суворої» моральності. Нам здається він лиходієм, злочинцем, гіршим від усякого злочинця, тому що він розбещувач гірший від усякого розбещувача; його життя говорить: «не бійтеся пороку, порок може бути нікому не шкідливий, порок може бути добрий, лагідний». Правда, що такої особи не зображало, наскільки ми пам'ятаємо, мистецтво; але, зображена в справжньому своєму вигляді, така людина буде найстрашнішою, найтрагічнішою особою, і картина її життя трагічнішою від картини життя Макбета або Яго. В ній виявиться жах пороку, жах самого зла, а не окремих лиходійств породжуваних злом. В історії багато таких осіб; таким є, наприклад, Дюбуа.

Якщо ми звернемо увагу і на цей рід трагічного і захочемо визначити трагічне так, щоб один вираз однаково обіймав усі роди трагічного, з яких деякі, може, й забуті нами, як іншими забувалося *трагічне зла* *, то ми матимемо таке визначення:

«трагічне є жахливе в людському житті» ².

* Злого не забув ні один естетик; але його відносять взагалі до піднесеного, як «піднесене злої волі», а не до трагічного зокрема. Нам здається, що враження, яке

КОМІЧНЕ

Так надписуємо ми цей відділ, бо ті поняття про комічне, які подаються звичайно в естетиках, здаються нам в суті справедливими³. Якщо ми й будемо багато в чому незгодні з ними, то в суті ми з ними цілком згодні.

Одна крайність викликає іншу крайність. Так і піднесене, суть якого полягає в переважанні ідеї над формою, має свою протилежність у комічному, суть якого — переважання образу над ідеєю, який подавляє ідею, як у піднесеному образ подавляється ідеєю.

справляється піднесенням злої волі, по суті має характер трагічного. Якщо обов'язково потрібне в трагічному страждання, і неодмінно, щоб трагічне викликало співчуття, печаль, то страждуючою особою в трагічному злого виступає перед нами суспільство і моральний закон; печаль і співчуття до суспільства, що оскверняється і заражається особою із згубним напрямом, також неодмінно викликаються в нас при такому видовищі. Часто ми шкодуємо про моральну зневагу, про моральну загибель самої людини, в якій гребуємо згубним напрямом, тим більше, що в ній, звичайно, було багато благородного, піднесеного, якщо навіть на мерзенній дорозі пороку вона встигла зберегти огиду від явного лиходійства, якщо навіть, упиваючись пороком, вона боїться пробудити голос своєї совісті і старається уникнути в пороці всього мерзенного, чого можна уникнути, втішаючись пороком. Ще більш достойна жалю буде вона, якщо не добровільно, не свідомо погрузла в пороці, а виросла в пороці, приучилась до нього тоді, коли ще не розуміла всієї його мерзенності. Та й взагалі кожна людина з справді піднесеною душею почуває «ненависть до пороку, жаль до порочного, ненависть до лиходійства, жаль до лиходія». Проклинайте хворобу, жалійте і лікуйте хворих.

Але форма без ідеї нікчемна, недоречна, недоладна, потворна. Потворність — початок, суть комічного. Правда, потворність є і у піднесеному, але там виступає вона не власне як потворне, а як *страшне*, яке примушує забувати про свою потворність жахом, спричинюваним в нас величезністю або силою, що проявляється через потворність. Але, коли потворне не є страшне, воно викликає в нас зовсім інше почуття — насмішку нашого розуму над своєю недоладністю. Потворне здається нам недоладним тільки тоді, коли стає не на своє місце, хоче здаватися не потворним, і тільки тоді воно викликає сміх наш своїми нерозумними претензіями, своїми невдалими спробами. Власне кажучи, потворним є тільки те, що не на своєму місці; інакше предмет буде негарний, але не буде потворний. І тому потворне стає комічним тільки тоді, коли силкується здаватися прекрасним; ми повинні помічати цю безуспішну претензію, щоб визнати негарне потворним, інакше негарне, лишаючись просто негарним, не ввійде в сферу естетики.

У природі неорганічній і рослинній не може бути місця комічному, бо в предметах на цьому ступені розвитку природи нема самостійності, нема волі і не може бути ніяких претензій. Пейзаж може бути дуже негарний: мабуть, що можна назвати його й потворним; але смішним не буде він ніколи. Є дуже негарні рослини; кактуси зовсім потворні, а що ж в них смішного? Ми й не вимагаємо від кактуса нічого, бо в ньому нема бажання здаватися гарним; рослина не шикує, не любить собою. Говорячи строго, і в тваринах мало комічного; але вони вже трохи думають про себе, ніжать себе, задоволені собою, любуються собою — принаймні, в них помітно щось подібне, — і галка, яка чепурить своє галчення, ніби

з нього можна зробити що-небудь гарне,— так би мовити, любується ним — уже смішна, смішна тому, що нам здається, ніби вона вважає своє галчення красивим. Але багато більше ми сміємося з тварин тому, що вони нагадують нам людину і її рухи; негарна тварина з неграціозними рухами смішна тому, що нагадує нам виродка та недоладні рухи незграбної і неспритної людини. Наприклад, дуже смішна є хода качки, бо нагадує ходу якого-небудь товстуна, що перевалюється з боку на бік на своїх коротеньких ніжках. Нарешті, тварини смішні й тому, що бувають «нерозумні», як бувають і «розумні» тварини. Проте найрозумніша тварина, стикаючись з людиною, часто не може не здаватися нерозумною. Всі сміються з «дурної» вівці; але часто й собака тішить нас своєю тямучістю. Але в усіх цих випадках ми, дивлячись на тварину, пригадуємо людину, і тільки зближення з людиною робить для нас смішною тварину.

Але справжня сфера комічного — людина, людське суспільство, людське життя, бо в людині тільки розвивається прагнення бути не тим, чим вона може бути, розвиваються недоречні, безуспішні, безглузді претензії. Все, що виходить в людині і в людському житті невдалим, недоречним, стає комічним, якщо не буває страшним або згубним. Так, наприклад, дуже смішною є пристрасть, коли вона не велична або не грізна: роздратована людина надзвичайно смішна, якщо гнів її викликається якими-небудь дрібницями і не завдає нікому серйозної шкоди, бо людина в даному разі гнівається зовсім недоречно, і пориви пристрасті безглузді, якщо не спрямовані на знищення чого-небудь важливого. Так само смішна буває і любов, якщо викликається предметом, який не заслуговує серйозної любові, і не виявляється у величній

самопожертві; що може бути смішніше від мужчини, закоханого в нарум'янену і набілену літню кокетку? Але він смішний тільки доти, поки ця смішна любов не спричиняється до серйозної шкоди йому або іншим; інакше, гублячи себе, він стає жалюгідним, і може бути жалюгідним до того, що перестає бути смішним; шкодячи іншим через свою нерозумну, смішну пристрасть, він стає жалюгідним або огидним, і знову перестає бути смішним. Зле є завжди таке страшне, що перестає бути смішним, незважаючи на всю свою потворність. Але в людині часто буває тільки претензія бути злою, тимчасом як слабкість сил, нікчемність характеру не дають їй можливості бути серйозно злою; і такий безсилий лиходій, нікому не страшний і не шкідливий,— комічна особа; смішною буває і загибель його, якщо він гине від власної слабості і дурості; а це буває дуже часто, бо всяка злість, всяка аморальність по суті нерозумна, нерозважлива, безглузда. Що може бути смішніше від люті Пирогова (у Невському проспекті), коли він збирається погубити Гофмана і Шіллера і заспокоюється, з'ївши кілька пиріжків у кондитерській і потрапивши на вечір, де відзначається в мазурці? Найтрагічніше обертається в комічне тоді, коли лишається пустою претензією⁴; так, наприклад, дуже смішні будуть готування до смерті і жах людини, що йде на дуель, коли вона передчуває, що дуель буде тільки чистісінькою формальністю, і багато, багато якщо кінчиться зовсім незначною подряпиною; смішним є жах людини, яка побоюється нападу розбійників там, де їх бути не може, і дуже комічними є добродії, які, їдучи з «Казані в Рязань», як висловлюється Гоголь, запасаються парюю пістолетів, коли треба запастися

тільки парою отос, на випадок, якщо отоси порвуться. Сфера всього нешкідливо-безглуздового — сфера комічного; головне джерело безглуздового — глупота, слабоумство. Тому глупота — головний предмет наших насмішок, головне джерело комічного.

Зокрема, комічне називається фарсом, коли обмежується тільки зовнішніми діями і тільки зовнішньою потворністю. До цього роду комічного належать довгі носи, гладкі животи, довгі ноги і т. ін.; до нього ж належать усі неспритності, всяка незграбність; наприклад, недоладна, неспритна хода, смішні прийоми і звички, наприклад, звичка безперестану моргати, безперестану втиратися, звичка обсмикуватися і чепуритися і т. ін.; до сфери фарсу належать, нарешті, всі дурні, недоладні пригоди з людиною, наприклад, коли вона падає, коли її б'ють, одним словом, коли вона є іграшкою дурного, але нешкідливого випадку, або посміховищем інших людей. Справжній світ фарсу — простонародні ігри, наприклад, наші балаганні вистави. Але фарсом не гребують і великі письменники: у Рабле він зовсім переважає; дуже часто трапляється він і в Сервантеса. Фарс повинен обмежуватися зовнішніми пригодами і зовнішньою потворністю; тому найчастіше він порушує пристойність, саме зовнішнє у людському суспільстві, і в даному разі перетворюється він у цинізм. У Гоголя знаходять багато цинізмів; але цинізми його ще дуже благопристойні порівняно з тим, що бачимо у Рабле, Сервантеса, Шекспіра і навіть у Вольтера.

Другий вид комічного — дотеп (der Witz); його можна поділити на дотеп власне і насмішку. Суть його в тому і в другому випадку — несподіване і швидке зближення двох предметів, які по суті належать до

зовсім різних сфер понять і схожі тільки яким-небудь особливим випадком, якою-небудь рисою, правда, дуже характеристичною, але такою, яка випадає з звичайної серйозної уваги. Але простий дотеп тільки грає на цій схожості, хоче тільки блиснути, тимчасом як насмішка хоче вколоти, вразити; у простому дотепі навіть мало суто-комічного, в ньому більше веселості і легкості розуму, в ньому нема гордого презирства; власне комічне — належність насмішки; наведемо два приклади насмішки, ще не відомі в нас: Шіллер говорить про мінезингерів: «у них усе скороминуше, вічним є тільки одне — нудьга» — це насмішка, яка полягає в грі словами; другий рід насмішки грає образами, грає самими речами; якийсь поет скористався смертю сестри, щоб написати цілий ряд елегічних віршів; замість всякої оцінки його творів один з його знайомих розповів йому такий анекдот: «У рибалки зникла дружина, три дні не було про неї ні слуху, ні духу. На четвертий день чоловік витяг сіткою її бездиханний труп; нещасна втопилася! Яка велика була скорбота ніжного чоловіка! Але в тіло уп'ялося дуже багато раків; він позбирав їх і продав за добру ціну». Справді, гостре і ущипливе глузування з людей, які, за висловом Лермонтова, «закохуються палко в свою убранную печаль», які «наспівом заученим» розповідають нам про свої вигадані страждання. Але вищої міри своєї гостроти насмішка досягає в іронії.

Особи, що виводяться у фарсі, смішні самі, але не знають про те, що вони смішні; дотеп, навпаки, сміється з інших, але поважає і щадить сам себе; для нього все є дурним і смішним, але сам він не смішний і не дурний для себе. Гумор сміється сам з себе. Говорити докладно про фарс і дотеп здавалося нам

зовсім зайвим, бо вони всякому дуже добре відомі; але досить багатьом у нас ще не так добре відомо, що саме є таке гумор і чим відрізняється він від простого дотепу, від простої жартливості або глузливості; тому нам здається потрібним про гумор сказати трохи докладніше.

До гумору схильні такі люди, які розуміють всю велич і всю ціну всього піднесеного, благородного, морального, які захоплені палкою любов'ю до нього. Вони почувають у собі багато благородства, багато розуму, багато справді людських позитивних якостей і тому поважають і люблять себе. Але цього мало для того, щоб бути схильним до гумору. Люди, схильні до нього, люди з делікатною, вразливою і разом спостережливою, безсторонньою натурою, від погляду яких не сховається ніщо дріб'язкове, жалюгідне, нікчемне, низьке. Дуже багато всього цього помічають вони і в собі. Усвідомлюючи свою внутрішню позитивну якість, людина, схильна до гумору, дуже добре бачить усе, що є дріб'язкового, невігідного, смішного, низького в її становищі, в її зовнішності, в її характері. Всі ці слабості, дрібниці, яких так багато майже в усякій людині, тим нестерпніші для неї, чим більш піднесений характер і розум її, чим сприятливіша, вразливіша, ніжніша її натура. Є люди, для яких досить дуже незначного, пустого дефекту, щоб отруїти їх життя; як, наприклад, мучило Байрона те, що він кульгав! А тим часом в очах інших його кульгавість зовсім не робила його потворою; скільки є людей, які в розпачі від того, що у них «нема характеру», тим часом інші зовсім не визнають, щоб вони були слабохарактерні; скільки людей вважають себе ганебними боягузами, тимчасом як інші зовсім не вважають їх боягузами. І, все ж, такі люди почасти

мають рацію: майже в кожній людині знайдеться своя частка боягузтва, безхарактерності; є вона і в них; вони тільки «занадто близько беруть усе до серця». Таким чином, людина, схильна до гумору, здається сама собі мішаниною моральної величі і моральної дріб'язковості, слабості, здається собі спотвореною різними дефектами. Але вона розуміє, що корінь її слабості у тому самому, у чому корінь усього піднесеного, благородного і прекрасного в ній, що її дефекти неодмінно зв'язані з усією її особистістю. Вона, припустімо, невдоволена своїм боягузтвом, але боягузтво неодмінно зв'язане з її передбачливістю (не думати про нещастя може тільки той, хто не бачить його), з її помисливістю, а помисливість тільки наслідок того, що в неї не вузький, не односторонній погляд: як не бути помисливим, нерішучим, коли і з того і з другого боку стільки спонук і стільки причин відмовитися? Припустімо, що вона невдоволена своєю запальністю, необачністю, але вона бачить, що запальність тільки наслідок вразливості і живості. Тому, ображаючись своїми слабостями, смішними й жалюгідними сторонами свого характеру, своєї зовнішності, свого становища в громадянстві, вона разом з тим любить їх. Гумористичний настрій становить суміш самоповаги і самовисміювання, самопрезирства. Але чому ж ображається гуморист слабостями свого характеру, неvigідними сторонами свого становища в світі? чому він висміює їх? Тільки тому, що вони заважають йому бути «справжньою людиною», здаються йому суперечливими гідності людини взагалі. Тому невдоволення гумориста самим собою поширюється на цілий світ, який всюди вражає його своєю дріб'язковістю і своїми слабкими сторонами. Як поважає і разом зневажає він себе, так поважає

і разом зневажає він і всіх людей; як він любить і разом висміює самого себе, так любить і разом висміює він весь світ. Він висміює себе, але через це саме висміює він усіх людей, бо в собі висміює він те, що в більшій чи меншій мірі є в кожній людині. І, нарешті, гумористичний настрій доводить людину до того, що все на світі здається їй жалюгідним, що заслуговує і насмішки і співчуття. Гуморист всюди і в усьому бачить «і сміх і горе».

Гумор, глузування з себе і з людей, проявляється фарсом і дотепом; людина в гуморі дозволяє собі фарс і блазенство, бо вважає себе і хоче виставити себе смішною; дотепи її бувають здебільшого іронічні, бо вона ображається, а іронія — дотеп ображеного, їдкий дотеп. Гамлет дозволяє собі робити дурниці і говорить смішні і грубі дотепи у блазеньському роді. Гуморист може до того плутатися в дотехах, жартах, дурощах, що для тих, хто не розуміє гумору, може справді здаватися блазнем або почасти божевільним, як і думають про Гамлета. Але його дурощі — насмішка мудреця з людської слабості і дурості; його сміх — гірка усмішка співчуття до себе і до людей.

В кожному гуморі є і сміх, і горе; але якщо схильна до гумору людина, бачачи, що все піднесене в людині супроводиться дріб'язковим, слабим, жалюгідним, вважає цю мішанину тільки безглуздою, не розуміючи всієї глибини моральної суперечності, яку вона помічає, то в її гуморі буде багато більше сміху, ніж горя. Такий гумор німецькі естетики називають *Laune*; ми затрудняємося, як назвати його по-російському одним словом; найшвидше можна назвати його жартливістю; коли ж це слово не зовсім добре відповідає поняттю, то можна буде назвати його

веселістю або простодушним гумором. Представником його у Шекспіра є блазень; у російському простому народі багато трапляється жартливих гумористів, але майже завжди їх гумор ущипливий, незважаючи на свою веселість; гумор малоросів простодушніший.

Така жартливість, яка більше підсміюється над слабостями і низістю в собі і в інших, ніж боліє серцем про неї, в людині порочній може доходити до безсоромності, до глузливого самохвальства своїми пороками. Така особа у Шекспіра Фальстаф, який дуже добре розуміє всю свою підлоту, порочність, мерзенність, але до того погруз у ній, що думає вже мати рацію, підсміюючись з неї, і через насмішку з своїх і чужих пороків примиряється з ними.

Зате люди, обдаровані ніжною натурою і палкою любов'ю до моральної чистоти, дуже легко доходять до того, що в усьому смішному, безглуздому, дріб'язковому бачать саму тільки темну, тяжку сторону суперечності з моральністю і з вищою гідністю людини; невдоволення собою і світом зовсім переважає в них над тим, що в гуморі може бути веселого. Їх гумор сумний, доходить до розпачу, переходить в іпохондрію і меланхолію. Такий був гумор Байрона, і сам Шекспір під кінець життя став, здається, похмурим, сумним у своєму гуморі.

Враження, яке викликається в людині комічним, є суміш приємного і неприємного відчуття, в якій, все ж, звичайно переважає приємне; іноді переважання це таке сильне, що неприємне майже зовсім заглушається. Це відчуття виявляється сміхом. Неприємною є в комічному для нас потворність; приємним є те, що ми такі проникливі, що розуміємо, що потворне — є потворне. Глузуючи з нього, ми стаємо вищі від нього. Так, глузуючи з дурня, я

почуваю, що розумію його дурість, розумію, чому він дурний, і розумію, яким би він повинен був бути, щоб не бути дурнем,— отже я в цей час здаюся собі багато вищим від нього. Комічне викликає в нас почуття власної гідності, як п'яні ілоти нагадували спартанським дітям про те, що «громадянин» не повинен напиватися п'яним.

Виклавши поняття про прекрасне і про дві мнимі його видозміни — велике і комічне, тепер ми будемо говорити про те, що є прекрасного в світі, або «про прекрасне в природі», розуміючи під природою весь світ дійсності, у протилежність світові фантазії. Тут ми вже не будемо звичайно відокремлювати своїх власних понять від звичайних, бо звичайні поняття майже завжди справедливі; а якщо не завжди досить повні, якщо не завжди помічають усе прекрасне в предметі, то, доповнюючи їх у міру наших сил, ми нітрохи їм не суперечимо. Ми тільки лишаємо за собою право помічати неповноту або односторонність звичайних понять там, де вона занадто різка і де ми своїми доповненнями істотно змінюємо погляд на естетичну сторону якого-небудь предмета.

Прекрасним у природі матеріальній, як ми бачили в нашій першій статті, є те, що нагадує нам людину. Людину нагадувати безпосередньо можуть тільки живі істоти. Тому, здавалося б, неорганічна природа, в якій, власне кажучи, нема життя, яка тільки служить джерелом для підтримання життя рослин і тварин, не може давати нічого прекрасного людському поглядові. І справді, головним чином, з'являється вона в світі прекрасного тільки як рамка для живих істот, дає тільки пристойну обстановку для прекрасної картини. Але людині, щоб визнавати її прекрасною, досить і того, що вона бачить у ній загальне лоно.

з якого виникає і живиться життя, і бачить у ній гру сил, яка нагадує про гру сил у її власному житті. (Прекрасні, цілком вірні поняття. Як бачите, що по суті і звичайна естетика відчуває, що прекрасне — людина і її життя, і що тільки ідеалістичний погляд туманить для неї цю істину). Очевидно, вся неорганічна природа така далека від особистого життя людини, що вона не може в ній бачити нагадування про себе; і тому здається, що в неорганічній природі є тільки попередні умови, з яких складається прекрасне ціле тільки тоді, коли до них приєднається органічне життя; для прекрасної картини, крім світла, повітря, води, землі потрібне ще дерево, тварина, людина, які живляться ними, живуть на них. Але й без живих істот явища і картини природи можуть бути прекрасні; але не в окремоті своїй, а тоді, коли кілька різних елементів неорганічної природи з'єднуються разом: море в ясну і тиху погоду справляє естетичне враження відбиванням і переливами світла; при доброму освітленні тішить око гора і невікрита рослинність, особливо коли близько є вода. Одним словом, ландшафти можуть бути прекрасні і без всякої домішки рослинності і тваринних фігур. Нам досить і того, що ми уявляємо собі цей ландшафт частиною природи, яка живить тварин і людину і породжує рослинне життя.

Світло входить у прекрасну картину насамперед тим, що, освітлюючи предмети, окреслюючи форми їх, виставляючи яскраво освітленими їх опуклості, залишаючи в тіні заглибини, воно робить для нас видними предмети; і не просто робить видними, а виставляє їх самостійними, які різко відокремлюються від усього навколишнього. Крім того, сонячне світло є прекрасне тому, що воно оживляє всю природу,

джерело всього життя на землі; ми не тільки думаємо про це, ми самі відчуваємо на собі це, бо вдень, на сонячному світлі ми почуваємо себе жвавішими, радіснішими, сильнішими, свіжішими, ніж у темряві, ніж у холодну ніч. Денне світло, джерело життя в природі, яке благодатно оживляє, зогріває і наше життя, без нього похмуро-сумне, є чарівно прекрасне. Тому такий радісно-прекрасний є схід сонця, коли з свіжими, юнацькими силами пробуджується природа, пробуджуємося і ми; тому задумливо любуємося ми заходом сонця, ніби прощаючись з життям, пригадуючи, відтворюючи в «прощальну годину» всі радості, всю повноту денного життя. Все сяюче нагадує нам про сонце і запозичує від нього частину його краси.

Неспокійне, миготливе світло вогню викликає у нас якийсь неспокій; швидкі, мінливі обриси вогню тішать нас різноманітністю своєю. Світло блискавки впливає на нас як страшний несподіваний удар своїм страшним контрастом з темрявою, яку на мить перериває воно. Але головним чином різні роди освітлення естетично впливають на нас, залежно від того відношення, яке вони мають до життя. Багряне, розжарене сонце викликає в нас тяжке почуття, якийсь глухий жах, бо воно є передвісник бурі; страшно впливає освітлення загравою пожежі, бо воно говорить нам про загибель усього, що створено людиною, і часто самої людини. Півсвітло місяця, залежно від обставин, викликає або спокійне почуття якогось утомного роздуму, або побоювання невідомості, яка тільки збільшується непевним світлом місяця.

Колір дратує або заспокоює нас, по-перше, залежно від того, подразнює чи заспокоює він наші нерви: кольори яскраві подразнюють нерви, особливо

червоний колір; голубий і зелений колір заспокоюють нерви, на них відпочиває зір, заспокоюється і душа. У радузі сім кольорів, але головних з них тільки чотири: червоний, жовтий, зелений і голубий; оранжевий колір — суміш червоного з жовтим, фіолетовий — суміш синього з червоним; синій колір — тільки густий відтінок голубого кольору. Червоний і жовтий подразнюють око, голубий і зелений заспокоюють його. Але естетично вони діють залежно також і від того, які предмети нагадують вони. Червоний колір — колір крові, колір шаленої пристрасті, від якої вся кров б'є в обличчя; колір гніву — він дратливий і разом страшний; зелений колір — колір рослинності, колір розкішних лук, колір вкритих листям дерев: він нагадує нам про спокійне і квітуче життя рослинної природи. Світло-голубий колір — колір ясного неба, його вплив спокійно-радісний. Але, головним чином, колір подобається чи не подобається нам тому, чи здається він кольором здорового, розкішного життя, чи кольором хвороби, внутрішнього розладу. Ми говоримо не тільки про колір різних частин людського обличчя, але й про ті кольори, які нам подобаються в природі. Ми любимо свіжі, чисті відтінки кольору — бо здоровий колір обличчя — свіжий, чистий колір; тьмянний колір обличчя — хворобливий колір; тому не чистий, мутний колір взагалі неприємний. Негарний є жовтий колір в'янучого листа — бо він ознака його в'янення; негарний є побляклий білий або рожевий колір троянди — бо він колір побляклої троянди. Головна принадність у кольорі те, щоб він був свіжим.

Фізика говорить нам про додаткові кольори: вони походять від того, що око, стомлене напруженням, що його спричиняє в ньому який-небудь колір, шу-

кає відпочинку собі в протилежному йому кольорі; так, якщо ми досить довго і пильно дивитимемось на яскравий рожевий колір, а потім глянемо на білий папір, то він здаватиметься зеленим; якщо на білий кружечок паперу наклеїти інший, червоний, трохи менший, то вузьенькі поля білого кружка здаватимуться зеленими. Ясно, що наше око вимагає біля червоного кольору — зеленого; тому поєднання рожевого або червоного з пристойним відтінком зеленого є дуже приємне для очей; так само поєднується жовтий з фіолетовим, синій або голубий з оранжевим. Про поєднання кольорів слід сказати взагалі, що добре поєднуються ті кольори, які зовсім не схожі один на одного; якщо ж сполучаються два кольори, відмінні, але дуже схожі, то враження буде зовсім не естетичне; так, наприклад, жовтий і зелений, синій і зелений, синій і фіолетовий, фіолетовий і червоний і т. д. справляють неприємне враження, як у музиці акорд з тонів, дуже близьких один до одного, дає дисонанс (наприклад, C і D; D і E; E і F і т. д.). Чорний і білий колір ідуть до всіх кольорів однаково, бо вони, власне кажучи, не кольори; білий — поєднання всіх кольорів; чорний — відсутність всякого кольору. Поєднання чорного і білого — сірий колір теж іде до всіх кольорів. Само собою зрозуміло, що враження, яке справляється поєднанням двох кольорів, багато залежить від густоти або відтінку кожного з них.

Загальний тон (відтінок), в якому бачимо ми перед собою пейзаж, багато залежить від повітря, яке, залежно від віддаленості предметів, надає їм світло-голубого, темно-голубого, зовсім темного кольору; так що, чим ближче до нас предмети, тим світлішими вони здаються, тим ясніші їх власні відтінки і обриси; чим далі предмет, тим більше зливаються

в один густий колір усі його відтінки. Коли повітря наповнене парою, воно стає не таке прозоре, як звичайно, і надає пейзажеві жовтуватого або зеленуватого відтінку. Чиста, світла атмосфера надає природі веселого, сяючого, святкового вигляду; перед бурею вона надає пейзажеві зловісного, страшного відтінку. Деяка туманність атмосфери надає пейзажеві таємничо-величного характеру. Ясна погода радує природу і людину; похмура — пригнічує життя природи, робить і настрій наш тужним, похмурим.

Легкий рух, який завжди є в повітрі, надає нового життя природі для нашого слуху: шелестить листя на деревах — а ледве відчутний вітрець: дерева ніби живуть, ніби шепочуться; висока трава, золота нива, наша сива ковила хвилюється, розстилається, і щохвилини міняються на ній нові відтінки. І природа стає різноманітнішою, живішою: всюди легкий шум, рух. Але вітер дедалі міцнішає; починається буря; природа справді живе страшним життям: ми чуємо рев її, ми бачимо, як сили її потрясають, ламають усе, що трапляється їм на шляху. Естетичний вплив бурі так часто і так прекрасно описується, такий знайомий кожному з нас, що говорити про нього було б справою зовсім зайвою.

Нарешті, в атмосфері ми бачимо окремі, зовсім самостійні предмети: це хмари. Але форми їх, часто принадні, чарівні своєю схожістю з горою, баштою, твариною, людиною, ще такі невиразні, що більшу частину свого естетичного інтересу дістають вони від освітлення, від свого сріблястого або пурпурно-рожевого блиску, від своєї грізної, сивої або чорної похмурості, від своєї страшної криваво-червоної заграви; залежно від свого освітлення, вони прекрасні або велично-страшні.

Але найстрашніше з повітряних явищ — гроза, з чорною темрявою своєю і страшною блискавкою, з ревом і свистом вітру, з гуркотом грому, з шумом дощу, з стукотом усе вбиваючого граду. Похмурий, тужний буває стан природи, що задихається перед грозою, освіжається, веселіє вона після грози. І звичайний дощ іноді буває сріблясто прекрасний. Свіжо і любо брильнянтами виблискує роса. Сліпучо прекрасний є сніг, що сяє різнобарвними іскрами: він, як роса, усією природу дорогоцінним камінням. Прекрасний він і своєю сліпучою білістю.

Вода прекрасна буває своїми обрисами. Величезна, зовсім рівна поверхня спокійної води впливає на нас велично. Кипучий водопад вражає своєю силою і приваблює своїми примхливими формами. Вода є чарівна своєю світлою прозорістю, своїм голубувато-безбарвним блиском; вона мальовничо відбиває, грайливо колихаючи все, що оточує її, в ній ми бачимо першого живописця. Лід прекрасний своєю блискучою прозорістю; піна — своїми вільними формами на хвилях і відображенням у ній сонця, коли вона летить, мов пил, від хвиль, що розбиваються.

Вода вічно струмить, вічно виграє в річці і в потоку; вона біжить, звивається, як жива. Дзюркотливий потік промовляє і нашому слухові, як щось живе. Грайливі, пустотливі є хвилі моря під легким вітерцем, страшно-неспокійні вони в бурю.

В обрисах землі насамперед вражають своєю величезністю гори; вони справляють на нас враження величного. Але їх пориті ущелинами боки, їх ізло...

(Тут рукопис обривається).

«ПРО ПОЕЗІЮ». ТВІР АРІСТОТЕЛЯ

*Переклав, виклав і пояснив Б. Ординський.
Москва, 1854*

Пан Ординський заслуговує повної похвали і подяки за те, що предметом свого дослідження вибрав «Піітику» Арістотеля: це перший і щонайкапітальніший трактат про естетику, який був основою всіх естетичних понять до самого кінця минулого століття. Але чи справді його вибір вдалий? Тепер чимало є людей, які не вважають естетику за науку, яка заслуговує особливої уваги, готових навіть сказати, що естетика ні до чого не веде і ні на що не потрібна і що пустоту її заважає бачити хіба тільки темність її. Але, з другого боку, навряд чи з цих багатьох знайдеться хоч один, який би не говорив з посмішкою співчуття про Лагарпа, що «у цього справді розумного і вченого історика літератури нема ніяких міцних і певних підстав для оцінки письменників», і який би не промовив з жалем про Мерзлякова, що «цей критик, справді видатний щодо витонченості смаку, на жаль, був тільки «російським Лагарпом» і тому наробив російській критиці, може, більше шкоди, ніж користі». Такі відзиви, від яких не відмовиться, мабуть, ні один з сучасних неприхильників естетики, майже позбавляють нас від потреби захищати необхідність цієї науки від людей, які є так дуже до

неї неприхильні і, проте, не сумніваються в необхідності «ясних і твердих загальних начал» для критика або історика літератури. Що ж таке і розуміють під естетикою, як не систему загальних принципів мистецтва взагалі і поезії особливо? ¹ Ми дуже добре розуміємо, що естетика заслуговувала щонайсильніших переслідувань за тих часів, коли через неї забували про історію літератури, на двадцяти п'яти аркушах розводячись про «відмінні», «дуже добрі», «посередні» і «погані» строфи якої-небудь оди, а закінчивши це сортування, знову на стількох же аркушах розбирали «сильні» або «неправильні» вислови в цих «відмінних», «посередніх» і т. д. строфах. Та коли ж був у нас цей час, який ще й досі, на безсумнівне задоволення французів, що зневажають всяку естетику, триває у французькій літературі? Він у нас припинився з 1830-х років, відтоді, як почали ми знайомитися з естетикою. Їй завдячуємо ми тим, що в найгіршій російській книжці не прочитаємо, наприклад, такого судження про «великі заслуги Боссюета», взятого нами з дуже порядної «Історії французької літератури» п. Демажо (Paris, 1852!!): «Боссюет сам утворює окремий світ у великому літературному світі XVII століття. Інші письменники — діти Риму; він переносить на Захід Схід, *неймовірно сміливими і новими сполученнями слів, гігантськими фігурами* (par des alliances de mots d'une hardiesse et d'une nouveauté incroyables, par des figures gigantesques), яких не підказав би йому європейський смак, але які він уміє підпорядковувати законам пропорції, вносячи міру в саму незмірність. Такий є плід його постійного заняття» і т. д. Це геніальне щодо обмеженості своєї місце так сподобалося п-нові Демажо, що він позичив його в іншого письменника, дуже вправного

історика Анрі Мартена: мабуть, п. Демажо вважає зразковим судженням про діяльність великого письменника міркування про тропи і фігури, якими прикрашені його твори!

Будемо ж вдячні естетиці за те, що вона позбавила нас від обов'язку читати і писати такі судження про Державіна і Карамзіна. Повторюємо: ми розуміли б ворожнечу проти естетики, якби вона сама була ворожа історії літератури; але, навпаки, у нас завжди проголошувалась необхідність історії літератури; і люди, що особливо займалися естетичною критикою, дуже багато — більше, ніж хто-небудь з наших теперішніх письменників, — зробили і для історії літератури². У нас естетика завжди визнавала, що повинна ґрунтуватися на точному вивченні фактів, і закинути їй абстрактну необґрунтованість змісту можна так само мало, як, наприклад, російській граматиці. Якщо ж раніше вона не заслуговувала ворожнечі з боку прихильників історичного дослідження літератури, то ще менше може заслуговувати її тепер, коли всяка теоретична наука ґрунтується на найповнішому і точному дослідженні фактів. Але ми готові припускати, що у нас багато хто помняється ще відносно сучасних понять про те, що таке теорія і що таке філософія. У нас ще багато хто думає, що у сучасних мислителів панують трансцендентальні ідеї про «апріоричне знання», «розвиток науки самої з себе», ohne Voraussetzung і т. ін.: можемо їх запевнити, що, на думку сучасних мислителів, ці поняття були дуже добрі і, головне, обов'язково потрібні, як перехідний ступінь, в свій час, тому 40, 30 чи, мабуть, навіть 20 років, але не тепер: тепер вони застаріли, визнані односторонніми і недостатніми. Можемо запевнити, що справді сучасні мислителі розумі-

ють «теорію» так само як розуміє її Бекон³, а слідом за ним астрономи, хіміки, фізики, лікарі та інші адепти позитивної науки. Правда, про ці нові поняття не написано ще, скільки нам відомо, формального «курсу естетики»; але поняття, які лежатимуть в його основі, уже досить позначилися і розвинулися в окремих невеличких статтях і епізодах великих творів. Можемо навіть твердити, що і старі, тепер застарілі курси так званої трансцендентальної естетики ґрунтують свої положення на багато більшій кількості фактів, ніж думають їх противники. Згадайте, що у найголовнішому з цих курсів, який становить всього три томи, історична частина займає майже два, і більша половина третього заповнена теж історичними подробицями. Проте ми не хочемо припускати, щоб противники естетики зокрема, або теорій взагалі, потребували цих нагадувань: не маючи бажання виставляти їх людьми, відсталими від сучасного руху думки, ми швидше припустимо іншу, надзвичайно приємну причину неприхильності до естетики: вороги її вбачають в ній теорію абстрактну і безплідну і переслідують її з великої прихильності до знань «живих», які мають будь-яке серйозне значення для так званих життєвих питань. З цього погляду, як побачимо далі, Платон нападав не на естетику (це було б ще не так важливо, та притому естетики за Платонових часів і не існувало, крім тієї, уривки якої розсіяні в його ж власних творах),— ні, він нападав на саме мистецтво, і ми тільки шкодуємо, що мистецтво за-слуговувало до деякої міри його нападів, але не можемо не співчувати й Платонові. Якщо ж поезія, література, мистецтво визнаються предметом такої ваги, що історія, наприклад, літератури повинна бути предметом загальної уваги й вивчення, то й

загальні питання про суть, значення, вплив поезії, літератури, мистецтва повинні мати величезний інтерес, бо від розв'язання їх залежить погляд наш на предмет; а саме для того, щоб утворився ясний і правильний погляд, потрібні факти. Навіщо ж і знати їх, як не для того, щоб робити з них висновки? Словом, нам здається, що вся суперечка проти естетики ґрунтується на непорозумінні, на хибності понять про те, що таке естетика і що таке всяка теоретична наука взагалі. Історія мистецтва є основою теорії мистецтва, потім теорія мистецтва допомагає досконалішому, повнішому обробленню історії його; краще оброблення історії служитиме дальшому вдосконаленню теорії, і так далі, без кінця триватиме ця взаємодія на обопільну користь історії і теорії, поки люди вивчатимуть факти і робитимуть з них висновки, а не перетворюються в ходячі хронологічні таблиці і бібліографічні реєстри, позбавлені потреби мислити і здатності міркувати. Без історії предмета нема теорії предмета; але й без теорії предмета нема навіть думки про його історію, бо нема поняття про предмет, його значення і межі. Це так само просто, як те, що двічі по два — чотири, а одиниця є одиниця; проте ми визнаємо людей, які доводять, за допомогою Ньютонового бінома, що одиниця дорівнює двом...

А втім, у нас багато що має ще інтерес новини, багато що, крім кількох звичайно нікчемних книжечок на різних мовах, а найчастіше на французькій, на зразок творів якого-небудь Мішеля Шевальє і подібних до нього «великих учених», «глибокодумних і разом ясних мислителів», та ще останніх номерів «Revue des deux Mondes», з його великими мудрецями. Ці книги не є ні таємницею, ні новиною ні для

кого; зате вони правлять за кодекс для деяких мислителів, є предметом їх глибоких міркувань. Очевидно, в них саме й полягає причина відвернення багатьох від естетики: ці книги і статті натлумачили нам, серед багатьох істин, і ту, що естетика — наука темна, мертва, абстрактна, ні до чого не застосовна.

Естетика — наука мертва! Ми не говоримо, щоб не було наук живіших від неї; але добре було б, якби ми думали про ці науки. Ні, ми звеличуємо наші науки, в яких багато менше живого інтересу. Естетика — наука марна! У відповідь на це питаємо: чи пам'ятаємо ми ще про Лессінга, Гете і Шіллера, чи вже вони втратили право на нашу згадку відтоді, як ми познайомилися з Теккереєм? Чи визнаємо ми вартість німецької поезії другої половини минулого століття?..

Але, може, деякі повстають не проти самої користі і необхідності теоретичних висновків, а проти стиснення їх у вузькі рамки системи? Прекрасний мотив до ворожнечі, коли б тільки він мав яку-небудь підставу, коли б хто-небудь з сучасних людей дивився на чию б то не було систему якої б то не було науки як на вічне вмістище всієї істини. Але тепер майже всі (і укладачі систем звичайно щиріше від усіх) говорять, що всяка система породжується і руйнується, або, краще сказати, змінюється разом з поняттями часу, який її створив; тепер ніхто не примушує вас «*jurare in verba magistri*»*: система — тільки тимчасова оправа для науки; і якщо ви справді вирости вище від понять системи, не відкидатимете науку ви, а створите нову систему її — і всі будуть

* Клястися авторитетом учителя.— Ред.

вам вдячні. Систематичність науки не є перешкодою до її розвитку. Вчіть нас, і чим більше нового буде у вашій новій системі, тим більше буде вам слави. А не зведеними в одне струнке ціле істинами незручно користуватися; хто уклав систему науки, той один зробив науку загальнодоступною, і його поняття розіллються в масі, хоч би в інших поняття були багато глибші, ніж у нього; що не формульоване, те лишається бездіяльним.

І кращий приклад того, якою важливою умовою для плодотворності думок є система, дає нам «Піітика», або, як називає її п. Ординський, «Твір Арістотеля про поезію». Арістотель перший виклав у самостійній системі естетичні поняття, і його поняття панували понад 2000 років; а у Платона більше, ніж у нього, знайдеться справді великих думок про мистецтво; може, навіть його теорія не тільки глибша, але й повніша від Арістотелевої, але вона не прибрана в систему і до новітнього часу не привертала до себе майже ніякої уваги.

Щоб показати, який інтерес і в наші часи ще мають естетичні поняття цих людей, що жили до нас 2200 років, спробуємо викласти в короткому нарисі найзагальніші, найбільш абстрактні питання їх естетики: «про джерело і значення мистецтва». Звичайно, в сучасній теорії в розв'язанні цих питань багато більше живого і цікавого; але... хто, на вашу думку, вищий — Пушкін чи Гоголь? ⁴ Я вчора чув суперечку про це, і на неї готові відповідати Платон і Арістотель. Справді, розв'язання залежить від понять про суть і значення мистецтва. Послухаємо ж думки про цей предмет наших великих учителів у справі естетичного суду. Якщо суть мистецтва справді полягає, як тепер говорять, в ідеалізації; якщо мета

його — «давати солодке і високе відчуття прекрасного», то в російській літературі нема поета, рівного авторів «Полтави», «Бориса Годунова», «Мідного вершника», «Кам'яного гостя» і всіх цих незчислених благоуханних віршів; якщо ж від мистецтва вимагають ще чогось іншого, тоді... але в чому ж, крім цього, може полягати суть і значення мистецтва?

Отже, в чому полягає суть мистецтва? Що саме робить живописець, змальовуючи пейзаж або групу людей, поет, зображуючи в ліричному вірші захоплення або страждання любові, в романі або в драмі — людей з їх пристрастями і характерами? «Він ідеалізує природу і людей. Суть мистецтва полягає в створенні ідеалів,— відповідає пануюча нині естетична теорія: — в людині є передчуття і потреба чогось кращого й повнішого, ніж бліда й убога дійсність («проза життя», за висловом рядових романістів), якою не задовольняється її невмирущий дух. Це найкраще і найповніше (ідеал) живо сприймається художником і передається жадаючому людству у творах мистецтва». Стара теорія мистецтва говорила не так*: «Мистецтво — більше нічого, як наслідування того, що ми бачимо в дійсності; картини, статуї, романи, драми — більше нічого, як копії з оригіналів, які дає художникові дійсність». Ця теорія, з якої тепер сміються, тому що знають її тільки

* Вважаємо майже за зайве відзначити, як очевидне для кожного, обізнаного з предметом, що майже виключно ми користувалися при цьому викладі грецьких естетичних понять прекрасним твором Е. Мюллера: «Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten», 2 Bde, Breslau, 1834—1837 <«Історія теорії мистецтва у стародавніх», 2 томи, Бреславль>.

в спотвореній переробці Буало і Батте⁵, справді варті й висміювання, відома під назвою Арістотелевої. Справді, Арістотель визнавав її справедливою в тих відділах його трактату «Про поетичне мистецтво», в яких подані загальні міркування про походження і суть мистецтва взагалі і поезії зокрема, основна думка справді та, що «мистецтво є наслідування». Але зовсім несправедливо було б вважати Арістотеля творцем «теорії наслідування»: вона, очевидно, панувала ще задовго до Сократа і Платона, а розвинена у Платона багато глибше і багатосторонніше, ніж у Арістотеля. Вважаючи основою своїх понять про мистецтво думку, що воно «полягає в наслідуванні», Платон не обмежується тими досить недалекими застосуваннями корінного принципу, якими задовольняється Арістотель. Поезія є наслідування, говорить Арістотель, отже, трагедія є наслідування дій великих людей, комедія — наслідування дій низьких людей; інших висновків не знайдемо в нього. Платон, навпаки, виводить з свого поняття про мистецтво живі, блискучі, глибокодумні висновки; спираючись на свою аксіому, він визначає значення мистецтва в житті людському, його відношення до інших напрямів діяльності; озброївшись нею, Платон викриває убожество, безсилість, некорисність, нікчемність мистецтва. Його сарказми жорстокі і влучні, може, односторонні, особливо для нашого часу, але багато в чому справедливі і благородні, при всій своїй односторонності. Але, щоб пояснити, чому зневажав Платон мистецтво, треба сказати кілька слів про істотний напрям його учення.

Платона багато хто вважає якимсь грецьким романтиком, що зітхає за незнаним і туманним, чудовим і прекрасним краєм, поривається «туди, туди»

(dahin, dahin), невідомо куди, тільки далеко від людей і землі... Платон був зовсім не такий. Справді, він був обдарований високою душею, і все благородне й велике захоплювало його до ентузіазму; але він не був дозвільним мрійником, думав не про зоряні світи, а про землю, не про примари, а про людину. І передусім Платон думав про те, що людина повинна бути громадянином держави, не мріяти про непотрібні для держави речі, а жити благородно і діяльно, сприяючи матеріальному й моральному добробуту своїх співгромадян. Благородне, але не мрійне, не умоглядне (як для Арістотеля), а діяльне, практичне життя було для нього ідеалом людського життя. Не з ученої або артистичної, а з громадської і моральної точки дивився він на науку й мистецтво, як і на все⁶. Не людина живе для того, щоб бути артистом або вченим (думка багатьох великих філософів, між іншим, і Арістотеля), а наука і мистецтво повинні служити для блага людини. Після цього зрозуміло, як Платон повинен був дивитися на мистецтво, яке здебільшого служить (чи повинно служити, це інше питання), а за часів Платона майже виключно служило прекрасною, разом з тим дуже дорогою і, можливо, дуже благородною забавою, але все-таки забавою для людей⁷, яким нічого робити, крім того, що любитися більш або менш любов'юстрасними картинами і статуями, та втішатися мелодією більш або менш любов'юстрасних віршів. «Мистецтво — забава»: цим розв'язане для Платона все. А що він не зводив наклепу на мистецтво, визнаючи його забавою, найкраще свідчить нам один з найсерйозніших поетів, Шіллер, який, звичайно, не ворожими очима дивився на своє мистецтво: Кант, на його думку, цілком правильно називає мистецтво грою

(або забавою, *das Spiel*), тому що, «тільки граючи, людина сповна людина»^{8*}. Подамо ж тепер думки Платона про значення мистецтва, випускаючи, проте, занадто жорсткі з його нападів.

Мистецтва, говорить Платон, бувають двох родів: продуктивні і наслідувальні (за нашою термінологією: практичні, або технічні, і красні). Перші створюють що-небудь потрібне для життя, придатне для вжитку. Сюди належать, наприклад, землеробство, ремесла, гімнастика, яка дає людині сили, і медицина, яка дає їй здоров'я. Їм цілковита повага. Але яке порівняння можуть витримати з ними наслідувальні мистецтва (надалі ми, відповідно до нинішньої термінології, будемо називати їх красними), які не дають людині нічого, крім облудних, ні на який вжиток непридатних копій з дійсних предметів? Їх значення мізерне. До чого вони прислужуються? До приємного, але некорисного проведення часу. Це гра пуста в очах серйозної людини. Проте інші ігри (наприклад, гімнастичні) мають серйозну мету; красні мистецтва її не мають. Ні, вони стараються тільки забавляти; вони тільки хочуть догодити юрбі; вони належать до одного розряду занять з риторикою (мистецтвом добирати пишні слова) і софістикою (мистецтвом говорити не корисне, а приємне слухачам), з парикмахерським і кухарським мистецтвами. І живопис, і музика, і поезія, навіть висока і звеличувана трагедія — мистецтва догідливості, лестошів, бо дбають тільки про вітиху, а не про користь юрби (відзначимо, що так само дивиться на красні мистецтва автор «Емілія» і «Нової Елоїзи»⁹; Кампе, знаменитий німецький педагог, теж говорить: «випрясти фунт вов-

* «Про естетичне виховання людини», лист 13 і далі¹⁰.

ни корисніше, ніж написати том віршів»). А проте, як високо ставлять себе ці нікчемні мистецтва! Живописець, наприклад, говорить, що створює і дерева, і людей, і землю, і море! та ще й як швидко — за одну хвилину! І потім продає вам і землю і море за золоту монету. Правда, його твори не варті і мідної, бо вони пусті примари, придатні лише на те, щоб обдурювати дітей. І ці фокусники ще не хочуть визнавати себе наслідувачами — ні, вони говорять вам про творчість! (З цього бачимо, що ідея, яка є основою пануючої тепер естетичної теорії, існувала вже й за Платона: «мистецтво і творчість»). І чи можуть вони дати що-небудь, крім поганої, невірної копії? Адже художникові нема діла до внутрішнього змісту: йому потрібна тільки оболонка; він задовольняється поверховим знанням поверхні предмета: її копіює він; далі від неї нічого не знає (новітня естетика, згідно з цими художниками або, швидше, з їдкими сарказмами Платона, який говорить за них, визнає, що «прекрасний, істотний зміст мистецтва — примара, пуста примара», ein Schein, ein reiner Schein. і що мистецтво має справу тільки з поверхнею, оболонкою предмета, die Oberfläche). Будову людського тіла знає лікар, — живописець її не знає. Так і поет не знає ґрунтовно життя і серця людського: це знання досягається тільки глибоким вивченням філософії (за теперішньою термінологією, «тільки шляхом науки»), а не уривчастими спостереженнями власної досвідченості, надто неповної і поверхової. І чи заслуговують навіть назви мистецтва ці горді красні мистецтва? Ні! Щоб моя діяльність гідна була назви мистецтва, мені треба ясно усвідомлювати те, що я роблю, — художник не має цієї свідомості. Столяр, роблячи стіл, знає, що, навіщо і як він робить,—

живописець і поет самі не знають справжньої природи предметів, що їх наслідують. Їх мистецтво не мистецтво, а сліпа робота за темним інстинктом, навмання; вони називають це «натхненням»; насправді з натхненням сполучається в них неумство самоука*. Красне мистецтво — пуста гра, що не заслуговує назви мистецтва.

Полеміка Платона проти мистецтва надзвичайно сувора — правда, але породжена високим і благородним поглядом на людську діяльність. І легко було б показати, що багато які з строгих викриттів Платонових лишаються справедливими і щодо сучасного мистецтва. Але багато приємніше говорити за мистецтво, ніж проти мистецтва, і тому, відмовляючись від тяж-

* Для пояснення останніх слів треба відзначити, що Платон нападає не на «натхнення», а на те, що дуже багато поетів (не кажемо вже про інших художників), на величезну шкоду мистецтву, покладаючись на одні сили «творчого генія, який інстинктом прозирає в таємниці природи і життя», нехтують наукою, яка позбавляє від пустоти і дитинячої відсталості змісту:

«Ich singe, wie der Vogel singt»,¹

говорять вони; зате їх спів, подібно до солов'їної пісні, лишається придагним тільки для забави з нічого робити, яка дуже скоро набридає, як і слухання пісні солов'я. Прекрасне вчення, що поет пише з натхнення, далекого від усякої розрахованості, і що твори поета, який придумує, розраховує, холодні, не поетичні, панувало в Греції з часів геніального Демокріта. У Арістотеля натхнення стоїть уже на другому плані: він вчить писати трагедії, підбирати ефективні зав'язки і розв'язки за рецептом. З цього навіть видно, що Арістотель, як естетик, належить до часів занепаду мистецтва: замість живого духу в нього вчені правила, холодний формалізм. Від Горація і Буало, від усіх дальших укладачів «риторик» і «піітик», відрізняється він тільки, як геніальний учитель від обмежених учнів: різниця тут не в суті понять, а у мірі розуму, який їх розвиває.

кого обов'язку вказувати і в новітньому мистецтві ті слабії сторони, які є спільними йому з грецьким, ми постараємося тільки показати, якими міркуваннями можна в наші часи пом'якшити деякі з безумовних присудів Платона про мізерність значення красних мистецтв.

Платон повстає проти мистецтва за те, що воно некорисне для людини. Не будемо спростовувати цього страшного докору застарілою думкою, що «мистецтво повинно існувати для мистецтва», що «робити мистецтво служителем людських потреб значить принижувати його» і т. ін. Думка ця мала сенс тоді, коли треба було доводити, що поет не повинен писати пишних од, не повинен перекручувати дійсність на догоду різним вигаданим і нудно-солодким сентенціям. На жаль, для цього вона появилася вже занадто пізно, коли боротьба була закінчена; а тепер тим більше вона ні на що не потрібна: мистецтво встигло вже відстояти свою самостійність і повинно думати про те, як нею користуватися. «Мистецтво для мистецтва» — думка така ж дивна в наші часи, як «багатство для багатства», «наука для науки» і т. д. Всі людські справи повинні служити на користь людині, якщо хочуть бути не пустим і марним заняттям; багатство існує для того, щоб ним користувалася людина, наука для того, щоб бути керівницею людини; мистецтво теж повинно служити на яку-небудь істотну користь, а не на пусту втіху. «Проте саме естетична насолода сама по собі дає істотне благо людині, пом'якшуючи її серце, підносячи її душу...» Ми не хочемо виводити серйозне значення мистецтва і з цієї думки — справедливої, яка, проте, ще мало говорить на користь мистецтва. Звичайно, насолода творами мистецтва, як і всяка (не злочинна) втіха,

створює в людині світлий, радісний настрій; а радісна і задоволена людина, звичайно, добріша і краща, ніж невдоволена і похмура. І ми згодні, що, виходячи з картинної галереї або з театру, людина відчуває себе і добрішою і кращою (принаймні на півгодини, поки не розлетілося естетичне задоволення); але так само і від ситного обіду людина встає поблажливішою, добрішою від тієї, якою була з пустим шлунком. Благотворний вплив мистецтва як мистецтва (незалежно від такого чи іншого змісту його творів) полягає майже виключно в тому, що мистецтво — річ приємна; така ж благотворна якість належить усім іншим приємним заняттям, відносинам, предметам, від яких залежить «добрий настрій». Здорова людина багато менш егоїст, багато добріша, ніж хвора, завжди більш або менш роздратована і невдоволена; добра квартира теж більше настрює людину на добрість, ніж вогка, темна, холодна; спокійна людина (тобто, коли вона перебуває не в неприємному становищі) є добріша, ніж роздосадувана, і т. д. І треба сказати, що практичні, життєві, серйозні умови задоволення своїм становищем впливають на людину сильніше і постійніше, ніж приємні враження, які дає мистецтво. Для більшості людей воно — тільки розвага, тобто досить нікчемна річ, яка не може дати серйозного задоволення. І, зваживши гарненько факти, ми переконуємося, що багато які із зовсім неблизких, буденних розваг більше вносять задоволення і доброго настрою в людське серце, ніж мистецтво: коли б з'явився між нами Платон, мабуть, сказав би він, що, наприклад, сидіння на призьбі (у селян) або навколо самовара (у городян) більше розвинуло в нашому народі доброго настрою і доброї прихильності до людей, ніж усі

твори живопису, починаючи від лубочних картин до «Останнього дня Помпеї»¹². Користь, яку дає мистецтво, як одне із джерел задоволення, розвитку всякого доброго в людині, безперечна, але дуже мала порівняно з користю, яку дають інші сприятливі відношення і умови життя; тому й не хочемо ми посилатися на неї для того, щоб показати високе значення мистецтва в житті. Правда, звичайно вплив мистецтва на моральний розвиток розуміють не так, як ми його подали, і говорять, нібито естетична насолода не просто, як джерело доброго настрою, пом'якшує серце, а безпосередньо підносить і благороджує душу, відповідно до високості і благородства предметів і почуттів, якими захоплюємося ми у творах мистецтва; звичайно говорять, що те, що здається нам «прекрасним» у мистецтві, є вже через це саме благородним і піднесеним. Але ми, зовсім не маючи бажання торкатися делікатного питання про серйозне значення істотного змісту в більшій частині творів мистецтва, не хотіли навіть виписувати грізних нападів Платона на мистецтво за його зміст; проте самі будемо вдаватися до цих нападів. Нагадаємо тільки, що мистецтво повинно догоджати вимогам публіки, а більшість, яка дивиться на нього як на розвагу, звичайно, вимагає від розваги не високості або благородства змісту, а граціозності, цікавості, забавності, навіть легкості. Один з найсерйозніших і найблагородніших поетів нашого часу говорить у передмові до своїх пісень: «Я хотів би оспівувати зовсім не любов, але хто б читав мої пісні, якби їх зміст був серйозний? Тому, написавши кілька серйозних пісень, які тільки й хотів би я писати, я примушений був потопити їх у численних любовних пісеньках для того, щоб разом з цими принадами публіка проковт-

нула і серйозну їжу». Таке буває майже завжди становище художника, який має серйозний і благородний напрям (не хочемо додавати, що не всі з художників мають його). Кому ці короткі натяки здадуться недостатніми, той нехай потурбується пригадати, що найголовніший зміст поезії (найсерйознішого з мистецтв) — «любов», тобто закоханість, яка є дуже далека від справжньої любові і дуже мало має серйозного значення. Звичайна турбота мистецтва — зацікавити, захопити, чим і як — однаково.

Проте якщо, прагнучи до цієї мети, мистецтво майже завжди забуває про інші, дуже важливі цілі, то треба признатися, що приваблює величезну масу воно дуже успішно, і цим самим, зовсім про те не думаючи, сприяє поширенню освіченості, ясних понять про речі — всього, що дає розумову, а потім дасть і матеріальну користь людям. Мистецтво або, краще сказати, поезія (одна тільки поезія, бо інші мистецтва дуже мало роблять у цьому відношенні) поширює в масі читачів дуже багато відомостей і, що є ще важливішим, обізнаність з поняттями, які створює наука, — ось у чому полягає велике значення поезії для життя.

В наші часи є дивним уже — хоч, можливо, і зовсім ще не зайвим — пускатися в докладні пояснення того, що таке наука, у чому полягає і яке є велике її значення для життя. В науці зберігаються плоди досвідченості і роздумів людського роду, і найголовнішим чином на основі науки поліпшуються поняття, а потім нрави і життя людей. Але відкриття і міркування науки дають справжню користь тільки тоді, коли розходяться в масі публіки. Наука сувора і непринадна у своєму справжньому вигляді; вона не приверне юрби. Наука вимагає від своїх adeptів дуже

багато підготовчих знань і, що ще рідше трапляється в більшості,— звички до серйозного мислення. Тому, щоб проникнути в масу, наука повинна скинути з себе форму науки¹³. Її міцне зерно повинно бути перемелене на борошно і розведене водою для того, щоб стати їжею смачною і легкою для травлення. Цього досягають «популярним» викладом науки. Але й популярні книги ще не виконують усього, що потрібно для поширення понять про науку в більшості публіки: вони подають читання легке, але не принаде,— а більшість читачів хоче, щоб книга була солодким десертом. Це спокусливе читання дають йому романи, повісті і т. д. Без всякого сумніву, дуже небагато хто з белетристів думає, подібно до Вальтера Скотта, віддавати свій талант саме для поширення освіченості між читачами. Проте як з розмови з освіченою людиною малоосвічена завжди здобуде які-небудь нові відомості, хоч би розмова й не торкалася, видимо, чогось серйозного, так і з читання романів, повістей, принаймні історичних, навіть віршів, які пишуться людьми, що стоять у всякому разі щодо освіченості вище, ніж більшість їх читачів, маса публіки, яка не читає нічого, крім цих романів і повістей, пізнає багато що. І нема ніякого сумніву, що не тільки «Юрій Милославський», а навіть і «Леонід, або деякі риси і т. д.»¹⁴ значно поширили коло знань своїх читачів. Якщо популярні книги перекарбовують у ходячу монету важкий злиток золота, виплавлений наукою, то поезія пускає в хід дрібні срібні гроші, які ходять і там, куди рідко заходить золота монета, і які все-таки мають свою невідійману цінність. Поезія, як поширювачка знань і освіченості, має дуже важливе значення для життя. «Забавляння» нею дає користь розумовому розвитку

того, хто забавляється; тому, лишаючись забавою для маси читачів, поезія набирає серйозного значення в очах мислителя.

Отже, примушені будучи визнати справедливість дуже багатьох нападок Платона на мистецтво, ми, проте, вправі сказати, що поезія має високе значення для освіченості і для поліпшення нравів і матеріального добробуту, яке йде слідом за нею; вона має це значення навіть і тоді, коли не дбає про нього. Проте багато було поетів, які свідомо і серйозно хотіли бути служителями моральності і освіченості, розуміли, що разом з талантом дістали вони обов'язок бути наставниками своїх співгромадян. Були такі поети і за часів Платона; достовірно ми знаємо з цього боку Арістофана. «Поет — учитель дорослих», говорить він, — і всі його комедії пройняті найсерйознішим напрямом. Не треба й говорити про те, якого важливого практичного значення набуває поезія в їх руках. Але якщо Платон впадає в односторонність, вважаючи поезію тільки пустою забавою, то за ним лишається заслуга, що він дивився на мистецтво у зв'язку з життям; а виправдання його осудам міститься в поняттях про мистецтво більшої частини художників і навіть філософів, які вважають, що значення мистецтва не залежить від його життєвої користі, що «служити яким би то не було інтересам, крім власних, принизливо і згубно для мистецтва», що «воно саме собі мета», що «давати естетичну насолоду — єдине призначення мистецтва». Ці пануючі погляди справді відбирають у мистецтва всяке практичне значення, перетворюють його в пусту гру і цілком заслуговують грізних викривань Платона, який доводить, що, відмовляючись від практичного значення для життя, мистецтво, як і всяка справа,

що не має такого значення, стає пустою забавою в очах мислителя.

Арістотель, поступаючись перед Платоном у високості вимог, багато прихильніше, навіть з любов'ю дивиться на мистецтво, особливо на поезію і музику; його поняття про значення музики і поезії не такі повчальні, як Платонові, але значно багатосторонніші — правда, разом з тим іноді і дріб'язкові.

Першу користь мистецтва для людини (бо і Арістотель вимагає від мистецтва *користі*) він вбачає саме в тому, в чому Платон бачить причину блідості і мізерності творів мистецтва порівняно з живою дійсністю,— в тому, що мистецтво є наслідування. «Прагнення до наслідування, яке є джерелом мистецтва, безпосередньо зв'язане з допитливістю. Допитливість, яка примушує порівнювати копію з оригіналом,— причина і тієї насолоди, яку дають нам твори мистецтва: наслідуючи предмет, а потім порівнюючи наслідування з оригіналом, ми вивчаємо предмет, вивчаємо його легко і швидко; в цьому таємниця насолоди, яку дає мистецтво». Отже, мистецтво найближче споріднене з найважливішим і найвищим прагненням людського духу; тому що Арістотель ставить науку вище життя, розумову діяльність вище практичної: спосіб думок, що дуже легко виникає в людей, для яких наука — найголовніша мета життя. Мистецтву цим поясненням його походження відводиться дуже почесне місце серед щонайвищих напрямів людського духу; але пояснення пристрасі до наслідування з допитливості не витримує критики. Наслідуюмо взагалі ми з бажання зробити, а не пізнати що-небудь; наслідування — не теоретичне, а практичне прагнення. Слушним є тільки те, що іноді (досить рідко) ми читаємо твори поезії з бажання

ознайомитися з нравами людей, із звичаями народів, далеких від нас, і т. ін.; але й читаємо ми твори поезії звичайно зовсім не з цих міркувань, а виникають вони зовсім не з бажання поета з'ясувати собі яке-небудь питання (як пишуться вчені трактати): прагнення *творити* (через наслідування або «відтворення», як висловлюються тепер), створювати — джерело поетичної діяльності; захоплення творчим талантом, втіха, яка походить від усвідомлення геніальності людської,— джерело насолоди, яку дають нам твори мистецтва. Не подаємо інших джерел мистецтва і насолоди мистецтвом, бо через це ми відхилилися б далеко від Арістотеля (так само й вище, поповнюючи думки Платона, ми обмежилися відзначенням однієї тільки сторони високого значення мистецтва, щоб не вдаватися в зайві подробиці).

Але якщо Арістотель односторонньо пояснює прагнення людини до наслідування і походження мистецтва, то не можна не віддати йому належне за те, що він старається відшукати для мистецтва високе значення в сфері розумової діяльності; і якщо не можна погодитися з його думкою про джерело мистецтва взагалі, то не можна без здивування бачити, як вірно визначає він відношення поезії до філософії: поезія, яка зображає людське життя з загального погляду, подає не випадкові і зовсім незначні дрібниці його, а те, що є в житті істотного і характеристичного, надзвичайно багато має, як думає Арістотель, філософської цінності. Вона в цьому відношенні навіть багато вища, на його думку, ніж історія, яка без розбору повинна описувати і важливе і неважливе, і істотне, характеристичне, і випадкові факти, які не мають ніякого внутрішнього значення;

поезія багато вища від історії також і тому, що подає все у внутрішньому зв'язку, тимчасом як історія без всякого внутрішнього зв'язку, в хронологічному порядку розповідає різnorідні факти, які не мають між собою нічого спільного. У поетичній картині зміст і зв'язок; в історії безліч подробиць, які не говорять нічого потрібного, і нема зв'язку; вона дає не картини, а тільки уривки картин. Ось це глибокодумне і знамените місце в перекладі п. Ординського, випуску з якого робимо для того, щоб познайомити читачів з його мовою:

Справа поета — викладати не стільки те, що трапляється, скільки те, що могло б трапитися, тобто можливе на підставі ймовірності або необхідності. *(Думка, яка досі служила основою нашим поняттям про те, як повинен поет користуватися матеріалами, які дає йому дійсність, щоб з них повинен він брати для своїх картин і щоб повинен відкидати).* Історик і поет не тим різняться, що говорять один мірною мовою, другий — немірною: адже твір Геродота можна було б подати в метрах, і все-таки в метрах, як і без всяких метрів, була б це історія. Різняться вони тим, що один викладає те, що трапилося, а другий — те, що може трапитися. Тому поезія глибша і значніша від історії. Поезія викладає більш загальне, історія — часткове. Загальне є: такий-то особі, щоб пристойно говорити, або робити на підставі ймовірності, або необхідності? Цього досягає поезія, вигадуючи імена. Часткове є: що зробив Алквіад, або що з ним сталося? На комедії це очевидне: коміки, створюючи вигадку з імовірних подій, дають імена вигадані, а не займаються... частковостями. Щодо трагедії... в деяких одне або два імені відомих, інші вигадані;

в інших жодного відомого, як у «Квітці» Агафона: в ній і дії, і імена однаково вигадані, і все ж вона подобається¹⁵.

Вчений віддає належне мистецтву до такої міри, що ставить його вище від науки (правда, не своєї спеціальної науки). Явище дуже цікаве... Але думка Арістотеля про історію потребує пояснення: вона може бути застосована тільки до того виду історії, який був відомий за його часів, — це була не власне історія, а літопис. У Геродота справді немає ніякого внутрішнього зв'язку: всі дев'ять книг його «Історій» заповнені епізодами; він хоче власне писати історію «війни персів з греками» — і встигає почати розповідь про неї тільки в шостій книзі. Йому хочеться поговорити про все, що тільки він знає з історії і нравів знайомих йому народів. Його метод такий: перси воювали з єгиптянами: поговоримо про єгиптян — і далі йде ціла книга про Єгипет таки; воювали вони також із скіфами: поговоримо про скіфів — і далі йде ціла книга про скіфів і Скіфію. В кожному епізоді в нього знову нові епізоди, вплетені майже так: у єгиптян головне місто Мемфіс — опис Мемфіса; я теж був у Мемфісі — опис того, що він бачив у Мемфісі; між іншим, був я там в одному храмі — опис храму; у цьому храмі бачив я жерця — опис жерця і його одягу; жрець цей говорив зо мною про те-то — розповідається, що говорив йому жрець; але інші говорять про це не так — розповідається, як говорять про це інші, і т. д. і т. д. Геродот — оповідач, бувала людина, і його історія схожа на простодушні, цікаві, але безладні розповіді всіх бувалих людей. Фулідід — суто літописець, правда, учений і глибокодумний, який проте розташовує свою «Історію Пелопоннеської війни» так: на шосту зиму війни сталося

в Аттиці ось що; цієї ж зими у Пелопоннесі сталося ось що; в той самий час на Корцірі сталося ось що; у Фракії сталося тоді ж ось що; на Лесбосі — ось що і т. д. Наступного далі літа сталося в Аттиці те-то й те-то, в Пелопоннесі те-то й те-то і т. д. У Фукідіда ще менше внутрішнього зв'язку між розповідями, ніж у Геродота; навіть ні одна подія не розповідається за один раз: початок, середина й кінець її розкидані в різних книгах по «зимах» і «літах». Дуже зрозуміло, як багато дріб'язкового і абсолютно непотрібного для характеристики головної події і головних діячів є в таких «історіях». Форму науки історія набула тільки за наших часів; у новітніх великих істориків завжди панує строга єдність: у них не знайдеться непотрібних дрібниць, наводяться факти й риси тільки ті, «що мають загальне значення», якого вимагає Арістотель, тобто тільки необхідні для характеристики віку і людей.

Ці виписки достатньо показують проникливість і різносторонність Арістотелевого розуму; проте, при всій своїй геніальності, часто він впадає в дріб'язковість від постійного свого прагнення знайти глибоке філософське пояснення не тільки головним явищам, але і всім їх деталям. Це прагнення, що відбилося в аксіомі одного новітнього філософа, суперника Арістотелевого¹⁶: «все дійсне є розумне, і все розумне є дійсне», часто примушує обох мислителів надавати важливого значення дріб'язковим фактам тільки тому, що ці факти добре підходили під їх систему. Прекрасним прикладом цього є виписане нами місце з Арістотеля. Цілком правильно визначаючи, що поезія зображає не дрібниці, а загальне, характеристичне, в чому бачить Арістотель підтвердження свого поняття? — у тому, що коміки завжди, а трагіки іноді,

дають характеристичні імена дійовим особам, тобто і в залишеному нині звичаї виводити на сцену Вороватіних, Правдіних, Прямосудових, Коршунових, Розлюляєвих (весельчаки), Бородкіних (що живуть за старими звичаями), Стародумів¹⁷ і т. д.

На кількох сторінках викладаємо ми думки Платона й Арістотеля про «наслідувальні мистецтва», кілька десятків разів довелось нам вжити слово «наслідування», і, проте, досі ще ні разу не зустріли читачі звичайного виразу «наслідування природи» — чому це? Невже Платон і особливо Арістотель, учитель усіх Батте, Буало і Гораційів, вважають суть мистецтва не в наслідуванні *природи*, як звикли всі ми доповнювати фразу, говорячи про теорію наслідування? Справді, і Платон і Арістотель вважають справжнім змістом мистецтва, і особливо поезії, зовсім не природу, а людське життя. Їм належить велика честь думати про головний зміст мистецтва якраз те саме, що після них висловив уже тільки Лессінг і чого не могли зрозуміти всі їх послідовники. У Арістотеля в «Піітиці» нема й слова про природу: він говорить про людей, їх вчинки, події з людьми, як про предмети, які наслідує поезія. Доповнення: «природи» могло бути прийняте в піітиках тільки тоді, коли процвітала млява і фальшива описова поезія (яка чи не загрожує знову увійти в моду) і нерозлучна з нею дидактична поезія — роди, які виганяє Арістотель з поезії. Наслідування *природи* не властиве справжньому поетові, головний предмет якого — людина. «Природа» виступає на перший план тільки в пейзажному живопису, і фраза «наслідування *природи*» почулася вперше з уст живописця; але й живописець сказав її не в тому розумінні, якого набула вона у сучасників Дезульєр і Деліля: коли Лісіпп

(розповідає Плїній), ще будучи юнаком, запитав у знаменитого в той час живописця Евпомпа: кого з попередніх великих художників треба наслідувати? Евпомп відповів, показуючи на юрбу людей, серед якої вони стояли: «не художників треба наслідувати, а саму природу». Ясно, він говорив про те, що жива дійсність повинна бути матеріалом і зразком для художника, а не про «сади», які оспівував Деліль¹⁸, і не про «озера», що їх оспівували Вордсворт і Вільсон з братією.

З цього можна переконатися, що багато які заперечення, що їх роблять проти теорії наслідування, стосуються власне не до неї, а до тієї спотвореної форми, в якій подавали її теоретики псевдокласичної школи. Тут не місце викладати особисті переконання, і тому не будемо доводити, що, на нашу думку, називати мистецтво відтворенням дійсності (заміняючи сучасним терміном слово «наслідування», яке невдало передає зміст грецького *mimesis*) було б вірніше, ніж думати, що мистецтво здійснює в своїх творах нашу ідею довершеної краси, якої нібито немає в дійсності. Але не можна не підкреслити, що даремно думають, ніби, вважаючи верховним началом мистецтва відтворення дійсності, ми примусимо його «робити грубі й ниці копії і виганяємо з мистецтва ідеалізацію». Щоб не вдаватися у виклад думок, не загальноприйнятих у теперішній теорії, не будемо говорити про те, що єдина необхідна ідеалізація повинна полягати у виключенні з поетичного твору непотрібних для повноти картини деталей, які б не були ці деталі; що коли розуміти під ідеалізацією безумовне «облагоджування» зображуваних предметів і характерів, то вона дорівнюватиме неприродності, надутості, фальшивому драматизуванню. Але ось виписка

з Арістотелевої «Піітики», яка доводить, що ідеалізація, навіть в останньому розумінні, дуже добре може входити в ту систему естетики, яка визнає основним началом поезії наслідування або відтворення:

«Оскільки трагедія є наслідування кращих (відтворює дії і пригоди людей з великими, а не дріб'язковими характерами, сказали б ми тепер; але Арістотель говорить, захоплюючись Есхілом і Софоклом: людей, кращих, ніж звичайні люди), то повинні (трагіки) наслідувати добрих портретистів: вони, передаючи кого-небудь у справжньому вигляді, роблять портрет схожим і разом красивішим. Так і поетові, коли він наслідує сердитих, лінивих та тих, що мають інші вади в характері (тобто відтворює їх характери), слід таких облагороджувати»¹⁹.

«Розпалася поезія на два роди (говорить далі Арістотель) відповідно до характеру поетів: люди солідні описували високі справи високих щодо характеру людей і спочатку писали гімни, потім трагедії; люди легковажні описували людей «низьких»: вони писали спочатку ямби (сатири), потім комедії²⁰». Знову яка односторонність! Платонові було простимо, говорячи про відсутність серйозного морального значення у творах мистецтва, не згадати нам про прекрасний виняток, про комедії Арістофана — ворожнеча Арістофана проти Сократа прощала мовчання відданого учня Сократового. Але Арістотель, який не міг мати ніякого гіркого спогаду проти Арістофана, теж не хоче помічати високого значення комедії.

Думка, що «мистецтво полягає в наслідуванні» живої дійсності і переважно відтворює людське життя, незаперечно вважалась справедливою у Стародавній Греції. Платон і Арістотель однаково брали її

в основу своїх естетичних понять; вони до того були впевнені, як і всі їх сучасники, в незаперечній істині цього начала, що всюди подавали його як аксіому, не думаючи доводити його. На чому ж ґрунтується, що ім'ям «Платонові» називають зовсім іншу теорію мистецтва, абсолютно протилежну тій, яку викладає Платон,— теорію, яка пояснює начало мистецтва так: «ідея прекрасного, властива духові людському, не знаходячи собі відповідності і задоволення у дійсному світі, примушує людину створювати мистецтво, в якому знаходить вона собі повне здійснення»? І хто з мислителів, справді, перший подав начало такої теорії?

Вперше «ідеальне начало» мистецтва вимовив Плотін, один із тих туманних мислителів, які називаються неоплатоніками. У них нема нічого простого, ясного — все таємниче, невимовне; у них нема нічого позитивного, дійсного — все надхмарне і мрійне; всі їх поняття... але ми помиляємося: у них нема понять, бо поняття є щось визначальне, доступне простому розумові; у них якісь мрії, яким нема ніде відповідних предметів, які осягаються тільки в стані екстазу, коли штучним способом життя, неприродним напруженням розуму, людина поринає в таємничий світ, недоступний ніяким чуттям. Мрії ці величні, але величні тільки для фантазії, що звільнилася від влади здорового розуму; найменший дотик позитивної, ясної думки знищує їх. Неоплатоніки — люди, які хотіли поєднати стародавню грецьку філософію з таємничими азіатськими філософами, надати мріям розпаленої єгипетської та індійської фантазії форми науки; з цього поєднання утворилося в них щось більш дивне і фантастичне, ніж самі індійські та єгипетські мудрування. Думка, що виникла

на такому надхмарному ґрунті, навряд чи може надовго заволодіти позитивними й світлими поняттями народів, у яких є дослідна наука, яка все аналізує. Але тут не місце викладати наші поняття про «ідеальне начало» мистецтва: досить і того, що ми сказали, яке дивне є джерело, з якого воно взяте. Викладати ідеї Плотіна про суть прекрасного ми теж не будемо, почасти вже тому, що викладати їх означало б майже те саме, що викладати естетичні начала, які тепер панують. А втім, навряд чи справедливо називаємо ми «сучасними» думки про ідеальне начало мистецтва: та система понять, якій вони належали, вже облишена всіма; вона мала тільки перехідне значення і нині забута разом з романтизмом, своїм породженням. І якщо естетичні поняття, рознесені по світу Шлегелями та їх сподвижниками, прийняті потім і їх противниками, ще не замінилися в новітніх естетиках іншими поняттями, то це тільки тому, що нинішня наука, звернена на інші питання, ледве торкалася естетичних.

Неоплатоніки переробили Платонову філософію на єгипетський лад; але, будучи зовсім відмінне від Платонові філософії своєю суттю, вчення їх зберегло риси зовнішньої схожості з нею. Ось причина, з якої Платонові було приписано багато дещо, зовсім йому не належне, в тому числі і вчення про ідеальне начало мистецтва. Його поняття про красу, під впливом системи неоплатоніків, були змішані з поняттями його про мистецтво, тимчасом як красу бачить він у живій дійсності, ще вищу красу визнає в ідеях і вчинках мудреця; з останнього очевидно, що його прекрасне взагалі є те, що ми у звичайній розмовній мові називаємо «прекрасним» (добродієність прекрасна; патріотизм — прекрасне почуття; прекрасно

мати благородний спосіб думок; квітучий сад є прекрасний і т. д.), а не те є «прекрасне», про яке говорить естетика і яке полягає у довершеності матеріальної форми, яка цілком проявляє свій внутрішній зміст.

Але вернемося до Арістотеля і його «Піітики». В ній, крім викладеного нами вчення про походження мистецтва взагалі, від якого поспішно переходить він до спеціального питання про трагедію, ми знаходимо ще чимало думок, цікавих і для нашого часу. Скажемо кілька слів про них. Думок же, що застосовуються тільки до грецької поезії, що мають тепер тільки історичне значення, ми не повинні торкатися за нашим планом; так само повинні ми пройти мовчанням численні прекрасні думки про суть драматичної поезії, бо тепер їх справедливність відома всім; і якщо нинішні драматурги не завжди на них зважають у своїх творах, то тільки через брак сил або мистецтва: така є, наприклад, думка про те, що в драмі (Арістотель говорить це про трагедію) найістотніше — дія, при відсутності якої п'єса неодмінно буде слабка, які б великі не були інші її позитивні якості; вимога, щоб у п'єсі панувала найсуворіша єдність дії (вважаємо зайвим повторювати давно всіма висловлювану думку, що, крім єдності дії, Арістотель не вимагає ніяких інших єдностей), і т. д.

Дуже часто доводиться чути думку, що події з дійсного життя саме так, як сталися, не треба зображати в поезії; що, наприклад, історичний роман повинен неодмінно переробляти історичні події відповідно до вимог мистецтва, «бо історичний факт, у своїй наготі, не має ніколи достатньої внутрішньої єдності і зчеплення між частинами» — Арістотель

приходить до цього питання з приводу історичних трагедій і розв'язує його так: для поезії необхідно, щоб деталі дії впливали неминуче одна з одної і щоб їх зчеплення було правдоподібне; деяким з подій, що дійсно сталися, ніщо не перешкоджає задовольняти цю вимогу: все в них розвинулося з необхідності, і все правдоподібне — чому ж не брати їх поетові в їх справжньому вигляді? Навіщо ж після цього потрібні всі ці вигадані герої, які заслоняють справжніх героїв і введені тільки для того, щоб своїми вигаданими пригодами «надати поетичної єдності» зображенню епохи, ніби не можна було знайти справді поетичних подій у житті справжніх героїв роману? Але мода на історичні романи минула, і тому звернемо нашу увагу на оповідання й драми з сучасного побугу: навіщо це безцеремонне драматизування дійсних подій, яке так часто трапляється в романах і повістях? Виберіть зв'язну і правдоподібну подію і розкажіть про неї так, як вона була насправді: якщо ваш вибір буде непоганий (а це так легко!), то ваша перероблена з дійсності повість буде краща від усякої переробленої «відповідно до вимог мистецтва», тобто звичайно — відповідно до вимог літературної ефектності. Але в чому ж тоді виявиться ваша «творчість»? — у тому, що ви зумієте відокремити потрібне від непотрібного, те, що належить до суті події, від стороннього.

Фальшиве поняття про необхідний зв'язок між розв'язкою і зав'язкою було джерелом хибного поняття про суть трагічного в нинішній естетиці. Трагічну подію звичайно подають як подію, що відбувається під впливом якоїсь особливої «трагічної долі», згідно з якою гине все велике і прекрасне. Арістотель, якому поняття «фатуму» було багато ближче, ніж

нам, нічого не говорить про втручання фатуму в долю героїв трагедії. Але герої трагічні звичайно гинуть? Це дуже просто пояснюється в нього тим, що трагедія має на меті викликати почуття жаху і співчуття; а якщо розв'язка буде щаслива, то це враження буде згладжене нею, хоч би й було викликане попередніми сценами. Ви заперечите, що особи, які гинуть у кінці, змальовуються на початку трагедії сильними, щасливими і т. д. Це теж просто пояснюється у Арістотеля тим, що контраст вражає сильніше від одноманітності: побачивши здорового — мертвим, щасливого — гинучим, глядачі більше проймаються жахом і співчуттям, ніж тоді, коли цього контрасту бракує. І Арістотель має цілковиту рацію, не вводячи «фатуму» в поняття трагічного: ця зовнішня, стороння сила тільки послаблює внутрішній зв'язок подій, надаючи їм напряму, який не впливає з суті дій, — ось естетична шкідливість «фатуму» в трагедії. Поезія повинна зображати людське життя — нехай же вона не спотворює його картин сторонніми домішками.

Нарешті, останнє зауваження: найголовнішу різницю між Гомеровими епопеями і пізнішими трагедіями Арістотель вбачає тільки в тому, що «Іліада» і «Одіссея» багато довші від трагедій і не мають такої строгої єдності дій, яка потрібна для трагедій; епізоди в трагедії недоречні, в епопеї не шкодять красі цілого. Але різниці в напрямі, в дусі, в характері змісту між трагедіями і Гомеровими поемами Арістотель не помічає ніякої (різницю в способі викладу, звичайно, він бачить дуже добре). Навпаки, він, очевидно, має на увазі істотну тотожність епічного і трагічного змісту, говорячи, що з «Іліади» і «Одіссеї» можна зробити по кілька трагедій. Чи треба вва-

жати недоглядом Арістотеля незгоду його в даному разі з новітніми естетиками, які визнають істотну різницю між змістом епічним і драматичним? Можливо; але швидше можна думати, що наші естетики вбачають занадто грубу відмінність у змісті між епічною і драматичною поезією, які у греків, очевидно, відрізнялися одна від другої більше формою, ніж змістом. Справді, безсторонньо подумавши про це питання (а наші естетики явно небезсторонні до драматичної форми, «найвищої форми поезії»), навряд чи не треба буде зробити висновок, що коли багато які з сюжетів повістей і романів непридатні для драми, то навряд чи є драматичний твір, сюжет якого не можна було б так само добре (або ще краще) розповісти в епічній формі. Та й те, що деякі повісті й романи (дуже добрі, в яких, проте, мало дії і багато зайвих епізодів та розглагольствувань, що, звичайно, не можна вважати позитивною якістю в епічному творі) не могли бути перетворені в задовільні п'єси, чи не походить, головним чином, від того, що нудьга — дуже стерпна і почасти навіть приємна наодинці, у зручні для цього години, стає нестерпною, коли посилюється нудьгою тисячі нудьгуючих, подібно до вас, у задушливій атмосфері театру? Якщо прилучити до цього десятки інших обставин того ж роду — наприклад, невдалість усіх аранжировок взагалі, випущення з уваги з боку оповідача всіх сценічних умов, незручність самої драматичної форми, — то побачимо, що непридатність для сцени багатьох п'єс, перероблених з повістей, досить пояснюється і без припущення істотної відмінності між епічним і драматичним сюжетом.

До «останнього» зауваження дозволяємо собі додати ще одне, вже безперечно останнє. Арістотель

ставить трагіків вище від Гомера і, визнаючи при всякій нагоді всякі можливі позитивні якості в його поемах, вважає, проте, що трагедії Софокла і Евріпіда незрівнянно художніші від них формою (і глибші змістом, міг би він додати). Чи не слід і нам, за його прекрасним прикладом, без хибної догідливості дивитися на Шекспіра? Лессінгові було натурально ставити його вище від усіх поетів, що існували на землі, і визнавати його трагедії геркулесовими стовпами мистецтва. Але тепер, коли ми маємо самого Лессінга, Гете, Шіллера, Байрона, коли минули причини повставати проти занадто старанних наслідувачів французьких письменників, стало, можливо, вже не так природно віддавати Шекспірові безконтрольну владу над нашими естетичними переконаннями і, до речі і не до речі, ставити в приклад всього прекрасного його трагедії, визнаючи в них усе прекрасним. Адже Гете визнає, що «Гамлет» потребує переробки? І, можливо, Шіллер не виявив нерозбірливості смаку, переробивши, нарівні з Шекспіровим «Макбетом», і Расінову «Федру». Ми безсторонні до давно минулого; навіщо ж так довго баритися визнавати і недавно минуле віком вищого, ніж попередній, розвитку поезії? Хіба її розвиток не йде поряд з розвитком освіченості й життя? ²¹

Ми старалися показати, що, незважаючи на односторонність деяких положень, дріб'язковість багатьох фактів і висновків, і найголовніший дефект — переважання формалізму над живим ученням про прекрасне в поезії, як наслідок розвиненого наукою таланту і благородного способу думок (вимоги, багато сильніше подані у Платона, ніж у Арістотеля),— що, незважаючи на всі ці недоліки, твір Арістотеля

«Про поетичне мистецтво» * має ще багато живого значення і для сучасної теорії, і достойний був служити основою для всіх наступних естетичних понять до Вольфа і Баумгартена, чи навіть до Лессінга і Канта (теорії Хогарта, Берка і Дідро не мали великого значення, зустрівши мало прихильності). З цього ясно, як прекрасно зробив п. Ординський, зважившись усвоїти російській літературі такий важливий для науки твір. Справді, навряд чи можна було зробити вибір більш щасливий. Так само вірний був такт, яким керувався п. Ординський і у виборі предметів для попередніх творів: «Про «Характери» Феофраста», «Про комедії Арістофана»; так само прекрасним був і намір його перекласти Гомера прозою — думка, дуже вірна в своїй основі, бо найкращі російські гекзаметри — одяг все ще занадто важкий і заплутаний для Гомера, по-дитячому простого душею. Треба віддати все належне і добросовісності, з якою працював він над кожним своїм твором. Так і в новому його дослідженні не можна не бачити праці, дуже сумлінно виконаної. П. Ординський дослідив текст Арістотелевої «Піітики» з надзвичайною акуратністю; скористався працями всіх кращих видавців і коментаторів, з справжньою вченою скромністю зазначаючи завжди, звідки що запозичив; переклад тексту зроблено не нашвидку, не сяк-так: п. Ординський зважував кожне слово, обмірковував кожний вислів. Одним словом: переклад і коментар п. Ординського задовольняють більшу частину умов, від яких залежить вартість праці.

* Переклад заголовка Арістотелевої книги Περὶ ποιητικῆς — «Про поетичне мистецтво», розуміючи (порів. заголовки τέχνη ῥητορικῆ), ми вважаємо вірнішим, ніж той, що дає п. Ординський «Про поезію».

А тим часом не можна не передбачити, що його переклад «Піітики» матиме собі досить мало прихильності навіть у тій нечисленній частині публіки, яка спеціально цікавиться класичною літературою; інших читачів він зовсім відіб'є. Та й коментар п. Ординського, написаний з великим знанням справи і з увагою, навряд чи дасть багато користі російським читачам. Переклад п. Ординського дуже важкий і темний, а коментар написано майже тільки для того, щоб довести особисті думки перекладача, який твердить, що Арістотелева книга «Про поетичне мистецтво» дійшла до нас повністю, а не в уривчастих виписках, як думають звичайно, і що текст цього твору, або виписки, не попсоаний і не потребує виправлення. До викладу цього питання ми тепер і повинні перейти.

Чи потребує виправлення текст Арістотелевої «Піітики»? В якій мірі попсоано текст Арістотелевих творів,— дуже добре показує навіть не філологіві доля їх до того часу, коли вони стали загально-відомими, що сталося вже через два з половиною століття після смерті Арістотеля. Ця історія досить цікава, і тому подамо її коротко. Арістотель сам за життя не опублікував своїх творів; після смерті його вони перейшли в руки його учня Теофраста, який теж не опублікував їх, може, тому, що Арістотель, подібно до Анаксагора, зазнав під кінець життя великих переслідувань за те, що заперечував многобожжя; думають навіть, що він цими переслідуваннями примушений був отруїти себе. Помираючи, Теофраст передав їх Нелеєві Скепсійському разом з книгами Арістотелевої бібліотеки. Нелей продав Арістотелеву бібліотеку єгипетському цареві Птоломею Філадельфу, але з самими творами Арістотеля

не наважився розлучитися: вони залишилися в Нелея. Спадкоємці Нелея були неуки, які зовсім не думали користуватися Арістотелем: але вони чули від Нелея, що книги ці дуже дорогоцінні; живучи в пергамських володіннях, вони побоювалися, щоб царі пергамські, які суперничали з Птоломеями в заведенні в себе такої ж величезної і повної бібліотеки, як Александрійська, і всюди відшукували книги, не взяли в них даром або за мізерну винагороду цієї дорогоцінності; треба було утаїти її — і вони заховали Арістотелеві твори в погріб. Довго лежали вони заховані там. Нарешті, один багатий афінський бібліофіл, Апеллікон Теоський, довідався випадково, де Арістотелеві твори, і за велику ціну купив їх. Це було вже за часів Мітрідата Великого: отже, у вогкому погребі вони мали пролежати років сто чи півтора, якщо навіть не більше. Апеллікон знайшов їх попсованими від вогкості погребя; крім того, вони були поточені червами. Яка велика повинна була бути попсованість, можна уявити, пригадавши, який час вони псувалися. Привізши їх до Афін, він звелів їх переписати, доповнюючи здогадно місця, попсовані від вогкості і червів. Після завоювання Афін Суллою Апелліконова бібліотека була забрана переможцем і перевезена в Рим. Учений грек Тіранніон, що жив у Римі, дістав від Сулли дозвіл користуватися його бібліотекою і, знайшовши там Арістотелеві твори, зробив з них кілька списків, які передав, між іншим, Ціцеронові, Лукуллу і Андроніку Теоському. Андронік доклав усіх зусиль, щоб привести в порядок списків, який йому дістався: розібрав книги за змістом, знову виправив текст, і в його редакції Арістотелеві твори поширилися між ученими. Треба гадати, що Апелліконові дісталися разом з закінченими творами

і незакінчені; очевидно, було в Арістотеля і по кілька різних списків одного твору в різних переробках; мабуть, були серед них виписки, чернетки і т. д. Одна з таких виписок або ескізів-чернеток, очевидно,— і «Піїтика», що дійшла до нас. Цю розповідь деякі вчені намагалися спростувати; але їх заперечення слабкі, і вона лишається достовірною. Отже, твори Арістотеля, в безладді залишені, напівзгнилі і поточені червами, двічі доповнювались і виправлялись. Чи може бути після цього сумнів, що текст їх дуже потребує очищення і критичного виправлення?

Справді, Арістотелеві твори дійшли до нас в дуже хаотичному вигляді. Дуже багато з них загинуло; інші невдало складені з безладно дібраних частин, з домішкою писаних начорно ескізів, незакінчених уривків, виписок, фальшивих уривків. Щоб показати разючий приклад, нагадаємо про характер збірника, що називається «Арістотелевою Метафізикою» і складається з 14 книг. 2-а і 3-я з них, очевидно, не належать Арістотелеві; 1-а, якщо й належить йому, то не має нічого спільного з іншими. «Метафізика» починається власне тільки з 4-ої книги. 5-а теж повинна була становити окремий твір і помилково введена до складу «Метафізики». За 4-ою відповідно до внутрішнього зв'язку безпосередньо повинна йти 6-а. 10-а — повторення 4-ої і 5-ої; це або виписка, зроблена яким-небудь читачем, або чернетка рукопису, з якої виникли потім 4-а і 5-а книги. 11-а і 12-а містять у собі багато виписок з Арістотеля, з додатком невластивих йому думок — вони теж збірник, зроблений одним із читачів. Отже, з 14 книг «Метафізики» власне належать Арістотелеві і становлять зв'язний твір тільки 4, 6, 7, 8, 9, 13 і 14-а книги; інші — або укладені з чернеток, або виписки і компі-

ляції, укладені з Арістотелевих творів іншими вченими, і не повинні входити до складу Арістотелевої «Метафізики». Багато які з так званих «Арістотелевих творів» абсолютно в усьому своєму складі тільки виписки, зроблені іншими філософами з його творів; так, наприклад, «Велика етика» — виписка з його «Етики для Нікомаха»; «Про думки Ксенофана, Зенона і Горгія» — зібрання уривків, в яких якраз про Ксенофана і не говориться; «Про напрями і імена вітрів» — уривок з його твору «Про ознаки бур»; «Проблеми» — пізніша виписка з різних його творів; «Історія тварин» в 9 або 10 книгах (автентичність однієї сумнівна) — уривок з твору, що мав принаймні 50 книг; одним словом, половина, якщо не більше, Арістотелевих творів, що уціліли від загибелі, дійшла до нас не в повному і не в справжньому своєму вигляді.

Тому нітрохи не дивно, якщо ми примушені будемо і «Піітику» Арістотеля визнати уривчастим скороченням, або чернеткою-ескізом, в якому текст в значній мірі перекручений. Не будемо пускатися в дріб'язкові доведення неповноти тексту; вони трапляються на кожному кроці: граматичні помилки, недомовки, беззв'язність у сполученні речень трапляються в кожному майже рядку: безперестану трапляються такі місця: «ми тут повинні розглянути чотири випадки», і розглядаються тільки два або три з обіцяних чотирьох; така критика, дуже переконлива для філолога, була б незрозуміла без довгих граматичних пояснень. Глянемо тільки на початок і кінець «Піітики», що дійшла до нас,— і вони вже дають можливість судити про її повноту. На самому початку свого твору Арістотель говорить, що змістом її будуть: «епопея, трагедія, комедія, дифірамбічна

поезія, авлетика і кіфаристика (різні роди ліричної поезії з музичним акомпанементом), а в тексті, що дійшов до нас, говориться тільки про трагедію і дуже мало про епопею. Ясно, що до нас дійшла тільки частина твору. І справді, з цитат з «Піітики» у інших письменників ми знаємо, що вона складалася з двох (чи навіть трьох) книг. Ясно, що до нас дійшла тільки частина першої книги, чи у виписці, зробленій іншими, чи у накиданому начорно ескізі. Закінчується текст, що дійшов до нас реченням, в якому стоїть сполучник μέν, який неодмінно вимагає відповідного дальшого речення з сполучником δέ. Щоб дати поняття про необхідність цього додатку в грецькій мові і читачам, які не знають грецької мови, скажемо, що відповідність сполучників μέν і δέ можна уподібнити відповідності слів «з одного боку», «з другого боку», або «хоч — проте». Уявимо собі, що текст російської книги кінчається такими словами: «ось що, з одного боку, треба сказати про трагедію»... чи не ясно, що текст цієї книги лишився без кінця і найближчим продовженням повинні були бути слова: «а з другого боку...»? Так само кінчається грецький текст Арістотелевої «Піітики» *, що дійшов до нас; ясно, що тут кінчається тільки один відділ книги і далі йшов інший відділ про інший рід поезії — очевидно, про комедію.

Отже, основна думка розвідки п. Ординського: «Піітика» Арістотеля дійшла до нас повністю, і текст її не потребує виправлення», навряд чи може бути визнана правдоподібною, а щоб довести її, написано весь коментар. Тому користуватися ним буде незручно.

* Περί μέν τὸν τῆς τραγῳδίας εἰρηνηδῶ τοσαῦτα.

Так само і його переклад Арістотелевого тексту, очевидно, дав би багато більше користі, якби не відзначався таким самим сильним прагненням до оригінальності в мові, як відзначається його коментар прагненням до оригінальності в думках. З невеликих виписок, поданих нами, читачі, звичайно, помітили, що п. Ординський переклав Арістотеля мовою дуже важкою і темною. Ми не говоримо, що Арістотелеву «Піітику» прочитала б уся російська публіка, хоч би яка добірна і легка була мова перекладу, але все-таки вона в гарному перекладі мала б чимало читачів; а переклад п. Ординського навряд чи привабить багатьох; він зазнає долі дуже поважних перекладів Мартинова, які залишилися ніким не читані — саме через малозрозумілість і важкуватість мови. Навіщо ж п. Ординський дав нам такий важкий для читання переклад, коли в тій самій розвідці стилем свого коментаря показує він, що вміє писати мовою дуже зрозумілою і досить легкою? Він говорить у передмові, що старався перекласти якнайближче до оригіналу — прекрасно! Але, по-перше, всьому є межі, і дбати про буквальність перекладу, на шкоду ясності і правильності мови, значить шкодити самій точності перекладу, бо ясне в оригіналі повинно бути ясным і в перекладі; інакше навіщо ж і переклад? По-друге, переклад п. Ординського, правда, дуже близький, зовсім, проте, не можна назвати буквальним: в ньому дуже часто два слова оригіналу перекладаються одним, одне — двома словами, навіть і там, де можна було перекласти слово в слово. Не відступаючи від оригіналу далі, ніж відступає п. Ординський, можна було дати переклад ясний і легкий для читання. Не занадто незручна близькість до оригіналу, а оригінальні поняття п. Ординського про російський стиль

є причиною дефекту його перекладу. Він прагне до якоїсь вишуканої простонародності мови, умисно не додержує правил мови літературної, старається не вживати слів її, любить слова застарілі або маловживані. Навіщо це? Пишіть, як усі звикли писати; і якщо у вас є жива сила простоти і народності в стилі, то вона сама собою, без усякої умисної гонитви, надасть вашому стилеві простоти і народності. Всяке умисне прагнення до оригінальності має наслідком пишномовність; і нам здається, що праці п. Ординського, зберігаючи всю свою невідійману позитивну якість, багато більше читатимуться і, отже, дадуть багато більше користі, якщо він відмовиться від претензій на оригінальність мови, абсолютно не потрібних для вченого.

Звичайно, ми подаємо ці зауваження тільки тому, що, поважаючи корисну діяльність п. Ординського, бажаємо його працям здобувати більше й більше прихильності в російській публіці. Попрощаємося ж з нашим молодим ученим — звичайно, не надовго — з бажанням, щоб російська література назавжди зберегла в ньому діяча в галузі грецької філології такого ж сумлінного і працюючого, яким був він досі.

ПРИМІТКИ

Естетичні відношення мистецтва до дійсності

(Дисертація)

Дисертацію «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» Чернишевський написав протягом кінця липня та вересня 1853 року. Але готувався він до створення цього трактату майже з студентських років. Відомо, що спочатку (в 1848 році) він мав від професора О. В. Нікітенка завдання написати курсову роботу на тему: «Про відношення поезії до дійсності».

Закінчена Чернишевським дисертація майже рік пролежала у Нікітенка, який до неї зробив ряд зауважень та вніс певні скорочення і в категоричній формі вимагав від автора скрізь уникати згадок про Гегеля та його філософську систему. Той же Нікітенко виступав і під час захисту дисертації Чернишевським як один з офіційних опонентів. Затвердження дисертації до захисту 11 квітня 1855 року радою Петербурзького університету дозволило Чернишевському видати її за власні кошти. Захист дисертації відбувся 10 травня 1855 року. Чернишевський про це писав: «Закінчився він звичайно, тобто поздоровленнями, тому що диспут — чиста форма. Нікітенко заперечував мені дуже розумно, інші, в тому числі Плетньов, ректор, — дуже нерозумно...» (Н. Г. Чернышевский. «Литературное наследие», т. II, М.—Л. 1928, стор. 256). М. В. Шелгунов, що був присутній на захисті, у своїх спогадах писав: «Після диспуту Плетньов (головуючий) звернувся до Чернишевського з таким зауваженням: «Здається, я на лекціях читав вам зовсім не те!» І дійсно, Плетньов читав не те, а те, що він читав, було б не здатне викликати таке захоплення, яке викликала дисертація. В ній було все нове і все привабливе: і нові думки, і аргументація, і простота, і якість викладу. Але так на дисертацію дивилася тільки аудиторія» (Н. В. Шелгу-

нов. «Воспоминания», Петроград, 1923, стор. 163—164). І хоч захист пройшов успішно, Міністерство народної освіти затвердило Чернишевського в ступені магістра тільки у 1858 році, коли він уже втратив усякий інтерес до цього, а його ім'я, як видатного вченого, було широко відоме.

Друге видання дисертації з'явилося у 1865 році завдяки турботам двоюрідного брата Чернишевського — відомого вченого О. М. Пипіна (Чернишевський у цей час був на засланні). Але ім'я автора дисертації на вимогу цензури на книзі не було зазначено. Після повернення із заслання Чернишевський протягом 1887—1888 років уніс до тексту дисертації окремі уточнення і підготував її до третього видання. Проте цензура не дала на це своєї згоди. Цей список дисертації був опублікований тільки у його Повному зібранні творів (1906).

У нашому виданні дисертація Чернишевського і його статті публікуються з текстів, що вміщені у I-му томі «Избранных философских произведений» (Госполитиздат, 1950), підготовлених до друку Інститутом філософії Академії наук СРСР (загальна редакція М. М. Григор'яна). У цьому виданні в основу тексту дисертації «Естетичних відношень...» покладено редакцію першого авторизованого видання 1855 року з внесенням, однак, виправлень, які Чернишевський зробив для третього видання. Вони подаються у квадратних дужках. Так само в них подається подекуди поновлений радянськими видавцями той текст, що був змінений автором у першому виданні внаслідок тиску цензури (переважно згадки про Гегеля).

1. «... Але коли б він наважився іти за своїм бажанням, обсяг праці далеко перевищив би визначені їй межі». Свое «бажання» Чернишевський висловлює у наступних рядках рукопису, які закреслено: «...З жалем відмовляючись тому від фактичної повноти, я полишаю собі право і беру на себе обов'язок для розв'язання питання про відношення мистецтва до дійсності подати з часом аналіз усіх найважливіших явищ надзвичайно багатостороннього і найповнішого з мистецтв, поезії, щоб історією поезії перевірити ґрунтовність моїх висновків. Я дивлюсь на свій цей твір тільки як на вступ до майбутньої праці».

2. Назва магістерської дисертації М. Г. Чернишевського «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» хоч сама по собі і не виявляє ідейних переконань автора, але визначає його принципові методологічні позиції в питанні побудови

естетики як науки. Для представників пануючої теорії головним у естетиці було вчення про прекрасне. Для Чернишевського «основним поняттям» естетичної теорії було «відношення мистецтва до дійсності» (197). Така постановка проблеми давала змогу Чернишевському встановити безпосередній зв'язок між «основним поняттям» естетичної теорії і основним питанням філософії, яким було відношення свідомості до матеріального світу. Цим Чернишевський закладав під теорію естетики наукову базу і створював передумови для розгляду естетичних питань з чітких світоглядних партійних позицій. У своєму трактаті Чернишевський зіставляє, головним чином, два типи естетичних відношень мистецтва до дійсності: одні, що проявляється у прагненні відтворити дійсність, а інший, що має тенденцію до відходу від неї.

Перше «відношення» характеризує реалістичний напрям у мистецтві, друге — ідеалістичний (теорію «мистецтва для мистецтва»). Назва трактату Чернишевського «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» свідчить про те, що він концентрує головну увагу на розгляді тих питань естетичної теорії, що стосуються переважно теорії мистецтва, бо за життя Чернишевського вважалося, що в теорії мистецтва виявляються всі основні закони естетики. Тому естетика розглядалася як теорія мистецтва. Такої думки за традицією додержувався і Чернишевський (навіть у наш час цей погляд ще широко побутує в науці). Проте у своїй дисертації він неодноразово відзначає, що є такі естетичні явища в «практичній діяльності людини», що відзначаються майстерністю виконання виробів, а не є відображенням «прекрасного самого життя».

Ці міркування знаходять все більше підтвердження у наш час, коли розвиток техніки змушує диференційовано розглядати питання загальної естетики, технічної естетики і художньої естетики (теорії мистецтва).

3. «...Необхідно привести до цього знаменника і наші естетичні переконання, коли ще варто говорити про естетику». Таке зауваження давало підставу Д. Писареву вважати Чернишевського супротивником естетики взагалі (д. Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 3. М., Госполитиздат, 1956, стор. 418—435). Вважаємо доцільним навести наступні рядки тексту з рукопису Чернишевського, які з якихось причин були ним самим викреслені: «Хіба естетика вже втратила право на нашу увагу? Хіба нашої уваги гідні тільки бібліографічні дослідження? Хіба ми через подробиці повинні нехту-

вати цілим? Мені здається, що такий погляд, який має нині дуже багато захисників, односторонній і що коли ми визнаємо важливість досліджень про окремі утвори мистецтва, про окремих письменників, то не можемо не визнавати важливості досліджень про значення мистецтва. Дивно було б відкидати всесвітню історію і визнавати вартими уваги тільки питання про подробиці окремих подій, дивно відкидати і естетику через подробиці історії літератури. Хоч би як займали нас (і цілком справедливо) подробиці предмета, але ми не можемо не мати загальних понять про самий предмет і не можемо не визнавати справедливим і важливим прагнення формулювати ці поняття. Хіба ці поняття уже такі ясні і загальноприйнятні, що не варто й говорити про них? Ні, вони швидше не-виразно передчуваються, ніж усвідомлюються виразно; і тому говорити про них не значить повторювати вже і без нас відоме».

4. «...основні поняття [в яких виводиться у Гегеля визначення прекрасного], тепер уже визнані такими, що не витримують критики». Мається на увазі критика гегелівської філософії Л. Фейербахом та В. Белінським.

5. У квадратних дужках — виправлення Чернишевського для 3-го видання. В рукопису і в 1-му виданні: «лишатися справедливою».

6. Пор. Friedrich-Theodor Fischer. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, Leipzig, 1844, т. 1, § 51, стор. 141.

7. Пор. F.-Th. Fischer. Aesthetik..., т. I, § 44, стор. 129. Пор. Гегель. Естетика, т. I, М., «Искусство», 1968, стор. 161.

8. Ці вірші є перекладом французького придворного поета Франсуа Огюстена Параді де Монкріфа (1687—1770). Вони є також у баладі В. Жуковського «Аліна і Альсім», але їх переклад відрізняється від наведеного Чернишевським.

9. Див. F.-Th. Fischer. Aesthetik..., т. II, § 79, стор. 299. Пор. Гегель, Естетика, т. I, «Искусство», М, 1968, стор. 161; т. II, М, 1969, стор. 9.

10. Див. F.-Th. Fischer. Aesthetik..., т. I, § 147, стор. 334.

11. Після слова «невизначне» для 3-го видання Чернишевський викреслив рядки: «(безобразное», сказав би я, коли б не боявся впасти в гру слів, зіставляючи «безобразное» і «безобразное»».

12. «...піднесенням уявляється нам самий предмет, а не які-небудь спричинювані цим предметом думки». Протилежна думка належить Канту. Він, правда, вважав, що уява про

«піднесене (високе)» викликається величиною предмета або силою, втіленою в ньому, тобто факторами, що «піднімають наші душевні сили над звичайним рівнем». Але його остаточне визначення природи естетичних категорій витримано в дусі суб'єктивного ідеалізму. Він вважає, що «істинно високе треба шукати тільки в душі того, хто висловлює міркування, а не в об'єкті природи» (Кант, Критика способностей судження, СПб, 1898, стор. 112).

13. «П'ять» — виправлення для 3-го видання; спершу — «двадцять».

14. Виправлення для 3-го видання. Спершу кінець фрази читався так: «думкам, висловленим у відомих нині курсах естетики».

15. Слово «класах» — виправлення для 3-го видання; спершу — «родах».

16. «... прекрасне і піднесене — зовсім різні поняття, не підпорядковані одно одному і підпорядковані тільки одному загальному поняттю, дуже далекому від так званих естетичних понять: «інтересне». Визначення, зроблене Чернишевським: «піднесене є те, що набагато більше всього близького або подібного», ще мало характеризувало «піднесене» як естетичне явище. Це заважало Чернишевському виявити взаємозв'язок цієї категорії з категорією прекрасного на естетичній основі.

17. «У викладі буду я строго додержуватися Фішера, яко-го естетика мені вважається найкращою в Німеччині». В шеститомній праці Ф.-Т. Фішера «Естетика, або Наука прекрасного» гегелівська естетика була перероблена в ліберально-буржуазному дусі. Чернишевський дає повну характеристику Фішеру як естетику в Передмові до третього видання «Естетичних відношень...».

18. Виправлення для 3-го видання; в 1-му виданні: «односторонності, яка поступово згладжується падінням кожного з них».

19. Див. F.-Th. Fischer. Aesthetik..., т. I, стор. 279 і далі.

20. Виправлення для 3-го видання. Спершу: «життя природи, життя рослин і тварин зовсім відмінне від людського життя».

21. Виправлення для 3-го видання. Спочатку: «у них своя мова; навіть і людською мовою не говорять вони».

22. Для 3-го видання випущені дві фрази: «Правда, ми могли б не забувати при цьому, що і в наш час пишуться

подібні романи (як приклад вкажемо на більшу частину Дікенсових). Але ми в усякому разі починаємо розуміти, що земля не місце суду, а місце життя».

23. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «Однак романістам і естетикам».

24. Вставка для 3-го видання.

25. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «за всяку провину києм у спину».

26. Вставка для 3-го видання.

27. «...Якщо ми повинні взагалі бачити в природі не цілі, а тільки результати, і тому не можемо назвати красу метою природи, то не можна не називати її суттєвим результатом, до створення якого напружені сили природи». Чернишевський, як послідовник матеріаліста Фейєрбаха, цією фразою відмежовується від телеології, що твердженням про доцільність в природі доводила існування бога. Позиція Чернишевського в цьому питанні знаходилась на рівні поглядів Ф. Енгельса, який в книзі «Людвіг Фейєрбах і кінець класичної німецької філософії» писав, що в природі «ніде немає свідомої, бажаної мети: ні в незліченних позірних випадковостях, що їх видно на поверхні, ні в остаточних результатах, які підтверджують наявність закономірності цих випадковостей» (К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 21, К., Видавництво політичної літератури України, 1964, стор. 292). Висловлювання Чернишевського про красу як «суттєвий результат» дії сил природи свідчить про те, що мислитель був близький до визначення категорії прекрасного як конкретно-почуттєвого прояву дії об'єктивних законів.

28. Після слів «не зовсім справедливі» для 3-го видання випущено: «безсумнівно принаймні, що».

29. Вставка для 3-го видання.

30. Для 3-го видання з друкованого тексту випущена наступна за цим фраза: «Життя таке широке і багатостороннє, що в ньому людина майже завжди знайде вдосталь всього, шукати чого почуває сильну і істинну потребу».

31. Після слова «хизуватися» для 3-го видання випущені такі рядки: «Це тому, що дух, напрям, колорит життя людини надається йому характером самої людини: від людини не залежать події життя, але дух подій залежить від її характеру. «На ловця і звір біжить»».

32. Виправлення для 3-го видання. Спочатку: «Звичайно думають: якщо є або може бути предмет *X* вищий від предмета *A*, що є в мене перед очима, то предмет *A* низький; але

так тільки думають, не так почувають насправді, і, вважаючи Міссісіпі величнішою від Волги, ми продовжуємо, однак, вважати і Волгу величною рікою. Звичайно говориться».

33. Після слів «дійсного життя» для 3-го видання випущено такі рядки: «Тому, вважаючи предмет *X* прекраснішим від предмета *A*, ми в дійсному житті анітрохи не перестаємо вважати прекрасним предмет *A*».

34. F.-Th. Fischer. Aesthetik..., т. I, § 54, стор. 147.

35. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні — «звичайно».

36. Виправлення для 3-го видання. Спершу: «хоч око її бачить тільки порожню, нематеріальну, абстрактну поверхню».

37. «...підстава для думки: «прекрасне є чиста поверхня», полягає в припущенні, що естетична втіха несумісна з матеріальним інтересом...» Такого погляду додержувався Кант, який визначав прекрасне як «доцільність без мети». Чернишевський вважав, що естетична втіха «відмінна від матеріального інтересу або практичного погляду на предмет, але не протилежному йому» (105).

38. «...може, потрібніше нині різко виставляти на вид залежність краси твору від свідомих прагнень художника, ніж докладно говорити про те, що твори істинно творчого таланту мають завжди дуже багато ненивмисності, інстинктивності». Чернишевський був прихильником тенденційного, партійного підходу до висвітлення життя в мистецтві. Протилежна позиція належала Канту і його послідовникам. Кант писав: «Те міркування про красу, до якого додається найменший інтерес, дуже партійне і аж ніяк не є чистим судженням смаку» (И. Кант. «Критика способности суждения», СПб. 1898, стор. 44).

39. Виправлення для 3-го видання. Спершу: «Ми готові, однак, погодитися, що навмисності більше в прекрасних творах мистецтва, ніж у прекрасних утворах природи, і».

40. Після слів «старіє мова» для 3-го видання випущено кінець фрази: «і ми з цієї однієї причини не можемо втішатися Шекспіром, Данте, Вольфрамом так вільно, як втішались їх сучасники». Вольфрам фон Елленбах — поет, що помер в 1220 р.

41. «Дон Жуан» (1787) — опера австрійського композитора В.-А. Моцарта.

42. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «Найкраще виходить в живопису найгіршим, найгірше — найбільш задовільним».

43. Вставка для 3-го видання.

44. Виправлення для 3-го видання замість слів: « у Криму або в Швейцарії, нема в Європейській Росії».

45. Вставка для 3-го видання.

46. «Спів спершу й істотно — подібно до розмови — утвір практичного життя, а не мистецтва». Для Чернишевського спів під дією невимушеного почуття такий же утвір природи, як і спів солов'я. Чернишевський не відзначав принципової різниці між характером прояву безпосереднього почуття у людини як суспільної істоти і у інших живих істот. У визначенні ним двох типів співу слід бачити прояви специфічних особливостей народного і професіонального мистецтва.

47. «Незмінно вище від інших мистецтв стоїть поезія за своїм змістом», «...силою і ясністю суб'єктивного враження поезія далеко нижча не тільки від дійсності, а й від усіх інших мистецтв». У цих твердженнях відчувається вплив на Чернишевського праці Г.-Є. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» (1766), який ще ототожнював первинні пізнавальні можливості засобів поезії та живопису з пізнавальними можливостями їх як видів мистецтва.

48. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «уже тим самим, що всіма силами прагне».

49. «...автори», які дають нам замість людей квінтесенцію героїзму і злочи у вигляді потвор пороку і камінних героїв». Йдеться про письменників — послідовників нормативної естетики французького класицизму (П. Корнель, Ж. Расін, А. Кантемір, В. Тредіаковський).

50. Вставка для 3-го видання.

51. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «про характер поета, про його життя, про особи, з якими він стикався».

52. Для 3-го видання після слова «вимовлене» випущено «Маргаритою і», а після слова «від» — «Гретхен і».

53. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «це прикрашання і поєднання».

54. Вставка для 3-го видання.

55. Вставка для 3-го видання.

56. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «Інакше сказати».

57. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «не думає бути кращою від картини, вона далеко гірша від неї».

58. Мовиться про «Лекції з естетики» Г.-В.-Ф. Гегеля.

59. Див. Гегель. Естетика, т. I, М., «Искусство», 1968, стор. 49—50.

60. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «Отже, справедливо, що фраза».

61. Див. Гегель. Естетика, т. I, М., «Искусство», 1968, стор. 49—50.

62. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «без-
тямні трелі».

63. Вставка для 3-го видання.

64. Про розуміння Чернишевським необхідності в майбутньому більш чіткіше окреслити межі змісту мистецтва свідчать рядки в рукопису, що були приведені ним після даної фрази, але в друкований текст не потрапили: «Навіть ті естетики, які хочуть обмежити зміст мистецтва прекрасним, повстають проти визначення мистецтву ширших меж тільки з боязні, що коли ми скажемо: «зміст мистецтва — все цікаве для людини в житті», то визначимо йому надто хисткі, надто суб'єктивні межі. Те справедливо, що навіть і в одну дану епоху людина цікавиться предметами і подіями дуже різноманітними; що ще більше буде різноманітності, коли ми візьмемо людину на різних ступенях розвитку; але цілком так само справедливо і те, що вся ця різноманітність предметів, подій, питань, сторін життя, які цікавлять людину, буває змістом мистецтва; і коли б прийняте нами поняття про зміст мистецтва призначало йому межі не різко окреслені, хисткі, все ж воно було б справедливе: невизначеність меж факту не перешкоджає його єдності і його істинності. Може, якнайстрогіший розгляд відношень мистецтва до філософії, історії, описових наук довів би, що і при нашому широкому визначенні можна щодо змісту відмежувати мистецтво від інших споріднених напрямів людського духу досить точно — принаймні не менш точно, ніж визначались ці межі раніше. Але це завело б нас у відступ надто довгий і притому наваряд чи необхідний в даному разі».

65. Чернишевський відзначає неясне в тодішній літературі розрізнення «прекрасного», як об'єкта мистецтва, «від прекрасної форми, яка дійсно становить необхідну якість всякого утвору мистецтва». В рукопису було ще таке пояснення цієї думки: «Дійсно, коли ми під прекрасним будемо розуміти

цілковите здійснення ідеї або цілковиту єдність змісту і форми, як розуміють звичайно, то ми будемо цілком справедливі, кажучи, що прекрасне є необхідна приналежність всякого утвору мистецтва».

66. Вставка для 3-го видання.

67. Вставка для 3-го видання.

68. Видання Августа Таппе «Сокращение Российской истории М. М. Карамзина, в пользу юношества и учащихся российского языка...», 2 части, СПб., 1819.

69. «Істотне значення мистецтва — відтворення того, чим цікавиться людина в дійсності». До Чернишевського цю думку висловив його попередник — Белінський. Він стверджував, що мистецтво «є не списування, не наслідування, а відтворення дійсності» (В. Г. Белінський. Полное собрание сочинений в 13 томах, т. V, М., Издание Академии наук СССР, 1954, стор. 319). М. Огарьов вважав, що така характеристика мистецтва буде задовільною тільки тоді, якщо більш конкретно визначити його зміст. У статті «Пам'яті художника» (1859) він писав, що спочатку вважали мистецтво наслідуванням природи, потім відтворенням дійсності. «Дійсно, мистецтво є наслідування природи, бо, крім природи, нічого немає... Але це відноситься до виконання, уміння, це майже техніка. Чому у художника виникла потреба створити що-небудь? Ось у чому питання... Вона взялася з середовища громадськості... А якщо ви з громадськості нічого не винесли..., який же ви художник». (Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения в двух томах, т. I, М., Госполитиздат, 1952, стор. 297—298). «Мистецтво — явище історичне, тому зміст його суспільний, форма ж береться з форм природи» (там же, т. II, 1956, стор. 42).

70. Вставка для 3-го видання.

71. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «на карикатури Гогарта».

72. Виправлення для 3-го видання. У 1-му виданні: «говорить про життя людства, мистецтво — про життя людини, історія — про життя суспільне, мистецтво — про життя індивідуальне».

73. Кінець цієї фрази після слів «як на» переробив автор для 3-го видання. У 1-му виданні: «матеріал, тільки як на поле своєї діяльності і, користуючись нею, підкоряти її собі».

74. Вставка для 3-го видання.

75. Про те, що Чернишевський був близький до поділу естетики на художню і технічну, свідчать, крім наведеного тексту, такі рядки у рукопису, які були закреслені: «Сад прекрасний» можна сказати в трьох різних випадках: 1) коли в саду все зелене, все цвіте, все говорить про життя (тільки в цьому розумінні повинна вживати естетика слово «прекрасне»); 2) коли він дає хороший дохід (досягнення мети, єдність ідеї і окремого предмета),— у цьому розумінні про прекрасне говорять технічні посібники, прикладні науки; 3) коли він підчищений, підрізаний і т. д.— про прекрасне в цьому розумінні говорять люди з витонченим смаком; піклування про нього— справа другорядної ваги, але це піклування може сягати на все у світі, і такого роду прекрасне дійсно не зустрічається в природі і серйозному житті».

Естетичні відношення мистецтва до дійсності

(Авторецензія)

Опублікування Чернишевським рецензії на власну дисертацію за чужим підписом Н. П-ь було одним з можливих шляхів популяризації своїх революційно-демократичних ідей, втілених у дисертації. Відомо, що Чернишевський зміг видати свою дисертацію тільки невеликим тиражем—400 примірників, з яких 100 примірників було розіслано офіційним особам. Відгуки, які з'явилися у пресі на дисертацію, належали переважно представникам ворожих кіл і не сприяли правильному її розумінню. Тому Чернишевський у авторецензії не тільки викладає зміст твору, але й під виглядом критичних висловлювань на адресу її автора (за неповноту викладу матеріалу, неясність, недомовленість думок тощо) звертає увагу читача на те, що в книзі йдеться не про окремі вади пануючої естетичної теорії, а про цілковитий перегляд самих підвалин, на яких вона ґрунтується. Чернишевський змушує читача замислитись над існуванням безпосереднього зв'язку між висвітленням естетичних проблем в дисертації і «двома системами загального погляду на світ». Авторецензія була опублікована в «Современнике» (1855, № 6, стор. 23—54, в якому тоді вже Чернишевський працював.

1. «Література і поезія мають для нас, росіян, таке величезне значення, якого, можна сказати напевно, не мають

міде...» Цю думку в більш відвертій формі висловив раніше Герцен у праці «Про розвиток революційних ідей в Росії» (видаана 1851 року в Парижі): «У народу, позбавленого громадської волі, література єдина трибуна, з височини якої він примушує почути крик свого обурення та своєї совісті» (А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. VII, М., Издательство Академии наук СССР, 1956, стор. 198).

2. «...даремно не наслідував він одного письменника, який до своїх творів написав такого роду передмову...» Тут Чернишевський має на увазі передмову Людвіга Фейєрбаха до його зібрання творів (1845).

3. «...ми не згадали тут про те, який смисл мають в сучасній науці слова «дійсність» і «практика». Ці слова в часи Белінського і Чернишевського набули виключно важливого філософського значення. На початку 40-х років Белінський переглянув своє попереднє тлумачення гегелівського твердження про те, що все дійсне — розумне. У статті «Лихо з розуму» він вже говорив про існування двох дійсностей: «дійсної або розумної дійсності», яка розкривається у ствердженні життя, і «облудної дійсності, як заперечення життя». Чернишевський у дусі цих тверджень Белінського розрізняє «істинні потреби людської природи, які шукають і мають право знаходити задоволення в дійсному житті, від мнених, уявних потреб...» Критерієм тут є практика, «цей незаперечний пробний камінь всякої теорії...» (192).

4. «Мистецтво відноситься до дійсності цілком так само, як історія; відмінність щодо змісту тільки в тому, що історія говорить про життя суспільне, мистецтво — про життя індивідуальне...» Це твердження свідчить про те, що специфіка відображення життя в мистецтві та історії як науки ще була теоретично мало розроблена. Та й в історичній науці, яка тоді була у процесі становлення, ще широко застосовувався художній метод образного відтворення суспільних подій (це було властиве російським і західним історикам, зокрема таким впливовим французьким історикам, як О. Тьєррі і Ж. Мішо).

Естетичні відношення мистецтва до дійсності

(Передмова до третього видання)

Зміст Передмови дав підставу В. І. Леніну констатувати, що «Чернишевський — єдиний дійсно великий російський письменник, який зумів з 50-х років аж до 88-го року лишитися на рівні цільного філософського матеріалізму і відкинути нікчемну нісенітницю неокантіанців, позитивістів, махістів та інших плутаників». (В. І. Ленін. Твори, т. 14, К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1949, стор. 332). «В 1888 році, — писав В. І. Ленін, — в передмові до намічуваного третього видання «Естетичних відношень мистецтва до дійсності» М. Г. Чернишевський спробував прямо вказати на Фейєрбаха, але цензура і в 1888 році не пропустила навіть простого посилання на Фейєрбаха! Передмова побачила світ тільки в 1906 році...» (там же, стор. 330). Про мотиви заборони перевидання «Естетичних відношень...» зазначається також у мемуарах видавця Л. Ф. Пантелеєва: «Хоч книга за своїм обсягом і могла друкуватися без попередньої цензури, але внаслідок спеціального розпорядження все, як старе, так і наново написане Чернишевським, повинно було направлятися до цензури, навіть, здається, спеціальної. З книгою прийшов до мене М. М. Чернишевський (син М. Г. Чернишевського. — Ф. У.). Побачивши нову передмову, я хотів було прочитати її з тим, щоб зміркувати, чи немає в ній чого-небудь для тих часів незручного в цензурному відношенні. Але М. М. Чернишевський заспокоїв мене, що, безумовно, Микола Гаврилович дуже добре знає порядки нашої цензури, а тому знайшов можливим, не гаючи часу, передати книгу в цензуру. Я не вважав можливим наполягати, хоч на початку передмови і помітив одне делікатне місце, де Микола Гаврилович казав, що основні ідеї книги не належать йому, а йдуть від Фейєрбаха. І ось, як я потім дізнався, саме завдяки передмові і, головним чином, посилці на Фейєрбаха, книгу не було дозволено до перевидання» (Л. Ф. Пантелеєв, Воспоминания, М., Гослитиздат, 1958, стор. 473. Передмова до третього видання друкується за текстом: Полное собрание сочинений Н. Г. Чернышевского, т. X, ч. 2, СПб., 1906, стор. 190—197).

1. «Йому (Чернишевському. — Ф. У.) здавалось, що він може застосувати основні ідеї Фейєрбаха до розв'язання де-

яких питань в галузях знань, які не входили в коло досліджень його учителя». Фейербах (на відміну від Гегеля) у своїх працях не приділяв спеціальної уваги питанням естетики. Він висловлював тільки окремі, побіжні зауваження. Тому Чернишевський у створенні нової, матеріалістичної естетики і в критиці естетичної теорії Гегеля спирався на загальнофілософські настанови Фейербаха.

2. Кант «повстаючи проти метафізики, сам занурився в неї глибше, ніж німецькі філософи школи Вольфа, які передували йому і яких спростовував він». Такі критичні зауваження Чернишевського давали В. І. Леніну підставу писати, що Чернишевський стоїть на рівні Енгельса, оскільки він докоряє Кантові «не за реалізм, а за агностицизм і суб'єктивізм, не за допущення «речі в собі», а за невміння вивести наше знання з цього об'єктивного джерела» (В. І. Ленін. Твори, т. 14, К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1949, стор. 331).

3. Більшість натуралістів «повторюють метафізичну теорію Канта про суб'єктивність нашого знання, говорять із слів Канта, що форми нашого чуттєвого сприйняття не мають подібності з формами дійсного існування предметів...» Такий погляд застосовувався і до визначення естетичних явищ. В. І. Ленін писав, що для Чернишевського, як і для всякого матеріаліста, «форми нашого чуттєвого сприймання мають схожість з формами дійсного, тобто об'єктивно-реального існування предметів» (В. І. Ленін. Твори, т. 14, К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1949, стор. 331).

Критичний погляд на сучасні естетичні поняття

З серії статей, які мав на меті написати Чернишевський з питань естетики під час роботи над дисертацією, він завершив у 1854 році підготовку до друку тільки цієї праці. Інша стаття — «Піднесене і комічне» залишилася незакінченою. У листі до батька від 20 липня 1853 року він зазначав, що ці статті «треба буде писати з великою обережністю, щоб вони могли появитися в пресі». Але, незважаючи на обережність, редактор «Отечественных записок» А. Краєвський не схотів друкувати статтю «Критичний погляд...» у своєму жур-

налі. Вперше вона була опублікована тільки після Жовтневої революції у журналі «Звезда» (1924, № 5, стор. 202—231).

1. «Назва естетики з'являється вперше у Баумгартена...» «Батько» естетики Олександр Готтліб Баумгартен був прихильником філософії ідеаліста Х. Вольфа. Під естетикою він розумів почуттєве пізнання як нижчий ступінь логіки. Естетика у нього складається з «науки естетики» (вивчення природи прекрасного) і «естетичного мистецтва» (вивчення законів художньої творчості).

2. «У Вольфа першою частиною філософії була гносеологія...» Ідеаліст і метафізик Христіан Вольф розвинув учення Г.-В. Лейбніца про поділ пізнання на інтелектуальне і почуттєве, «смутне», і цим сприяв відокремленню естетики у самостійну науку.

3. Вірш М. Лермонтова «Сон» (1841).

4. «...англійські сенсуалісти минулого століття, з яких найвидатніший — Берк». Едмунд Берк — англійський історик і філософ. Виклав свої естетичні погляди в творі «Філософське дослідження про походження наших ідей про піднесене і прекрасне. Цей твір мав значний вплив на естетиків Німеччини та інших країн.

5. «...думка Хогарта, що крива лінія — лінія краси». Вільям Хогарт — англійський художник і теоретик — виклав свої погляди у трактаті «Аналіз краси». Всупереч теоретикам класицизму він бачив вищі прояви прекрасного у самій природі. Краса розкривається, на його думку, в гармонічному поєднанні цілості та різноманітності. Вона проявляється, як він гадав, особливо відчутно у предметах з хвилястими і змієвидними лініями.

6. Фантазія «впливає не як сила, що змінює предмет, який ми споглядаємо, а як сила спогаду і порівняння». Якщо роль фантазії в мистецтві перебільшувалася або навіть абсолютизувалася в ідеалістичній естетиці, то матеріалісти домарксистського часу, навпаки, часто недооцінювали її. Наприклад, Д. Дідро вважав, що «фантазія нічого не стверджує, вона наслідує, комбінує, перебільшує...», а Л. Фейєрбах переважно звертав увагу на викривлення фантазією уяв, що виникають від почуттєвого досвіду. Певною недооцінкою значення фантазії, як важливого і необхідного елемента не тільки у зовнішньому відтворенні, але й глибокому пізнанні дійсності, хибують також і визначення Чернишевського.

7. «...більшу частину тих думок, які визнає він (Черни-

шевський.— Ф.У.) справедливими, можна знайти не далі, як, напр., в «Отечественных записках». Цей журнал, як відомо, був головною трибуною В. Белінського аж поки критик у 1846 році не перейшов у «Современник». Тут друкувалися також О. Герцен, Т. Грановський, Ф. Достоевський. Стаття «Критичний погляд на сучасні естетичні поняття» теж призначалася Чернишевським для цього журналу. Але в цей час журнал уже втрачав давні традиції і перетворювався на орган ліберального напрямку.

Піднесене і комічне

Ця праця є другою статтею з циклу публікацій, замислених Чернишевським з метою ознайомлення широкої публіки з ідеями своєї дисертації. Написана вона восени 1854 року. Але після того, як з'ясувалось, що неможливо опублікувати першу статтю — «Критичний погляд на сучасні естетичні поняття», — Чернишевський припинив роботу над «Піднесеним і комічним». Мабуть, тому стаття залишилася обірваною на півслові. У 1928 році вперше вона була опублікована у журналі «Под знаменем марксизма» № 11, стор. 6—35. У цій статті (так само, як і в попередній) хоч і трапляється чимало місць, ідентичних дисертації, проте автор включив і новий матеріал, що уточнює позиції автора.

У своїй дисертації Чернишевський приділяє значну увагу критиці пануючих поглядів на піднесене, комічне і трагічне. Тому в нашому виданні публікується тільки основна частина з «Піднесеного і комічного», в якій автор ідеалістичним концепціям протиставляє свою точку зору.

1. Серед інших родів трагізму Чернишевський виділяє лиходійства і злочини, від яких «терпить явно моральна гідність людини, терпить усе суспільство...». Це міркування й приклади, якими Чернишевський ілюструє свою думку, надають більшій конкретності його визначенню трагічного у мистецтві та житті людини і накреслюють шлях до розуміння специфіки трагічного як естетичного явища, обумовленого соціально-класовими взаємовідносинами людей в суспільстві. Це місце в статті також цікаве тим, що в ньому автор указує митцям шлях до глибшого висвітлення трагічного в їхніх творах.

2. «...трагічне є жажливе в людському житті». Обґрунтована критика цього визначення Чернишевського дана Г. Пле-

хановим (Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стор. 453—456). Визначення Чернишевського трагічного захищав А. Луначарський, вважаючи, що трагедія є не тільки сутичка особи з суспільством або сутичка представника одного класу, більш слабкого, з іншим класом, більш сильним. «Сили, що не регулюються нами,— писав він,— руйнують інколи наше існування, і це не тільки обов'язково соціальні сили» А. Луначарський. Статті о Чернышевском. М., Гослитиздат. 1958, стор. 27). У цьому висловленні Луначарський ототожнює (як і Чернишевський) термін «трагічне», що є естетичною категорією, з поняттям «жахливе».

3. «...ті поняття про комічне, які подаються звичайно в естетиках, здаються нам в суті справедливими». Таке відношення Чернишевського до визначення комічного в пануючій естетиці Г. Плеханов пояснює тим, що з прийнятого ідеалістами визначення: «комічне є перевага образу над ідеєю», він міг без великих діалектичних зусиль стерти всякий слід ідеалізму» (Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. I, М., Гослитиздат, 1958, стор. 456).

4. «Найтрагічніше обертається в комічне тоді, коли лишається пустою претензією». Подібну думку, але збагачену суспільно-історичним аспектом розуміння взаємозв'язку цих категорій, висловив Карл Маркс. Він писав: «Історія діє ґрунтовно і проходить через багато фазисів, коли забирає в могилу застарілу форму життя. Останній фазис всесвітньоісторичної форми є її комедія». Далі К. Маркс пише: «Чому такий хід історії? Це потрібно для того, щоб людство весело прощалося з своїм минулим» (К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. I, К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1958, стор. 388).

«Про поезію». Твір Арістотеля

У цій праці, що була надрукована в 1854 році в «Отечественных записках» № 9, Чернишевський власне рецензуванню перекладу Б. Ордінського присвячує тільки ряд сторінок наприкінці статті. Вся основна її частина використана ним для висвітлення найбільш актуальних питань художнього життя про сутність мистецтва і підпорядкування його суспільним інтересам.

1. «Що ж таке і розуміють під естетикою, як не систему загальних принципів мистецтва взагалі і поезії особливо?» Таким визначенням естетики Чернишевський прагнув підкреслити безпідставність тверджень про те, що вона не має певного предмета. Однак він уже розумів, що галузь естетики не обмежується тільки мистецтвом, хоч за традицією ще розглядає естетику як теорію мистецтва.

2. Мова йде про В. Белінського.

3. «Можемо запевнити, що справді сучасні мислителі розуміють «теорію» так само, як розуміє її Бекон...» Френсіс Бекон (1561—1626) був, за визначенням К. Маркса, справжнім родоначальником «англійського матеріалізму і всієї сучасної експериментуючої науки... За його вченням, чуття неперішні і становлять джерело всякого знання» (К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 2, К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1958, стор. 135).

4. «...але... хто, на вашу думку, вищий — Пушкін чи Гоголь?». Це питання є відгуком дискусії, яка була піднята Дружинініми та іншими прибічниками «чистого мистецтва». Заперечуючи гоголівський напрямок в літературі, вони протиставляли йому традиції Пушкіна, якого вважали творцем «ідеальних образів». Чернишевський (як і Белінський) високо оцінював Пушкіна як класика російської літератури, що підготував появу Гоголя та інших письменників його школи. Але все ж в атмосфері боротьби за розвиток гоголівського напряму в літературі він не всім творам Пушкіна давав правильну оцінку.

5. Арістотелева теорія «у спотвореній переробці Буало і Батте...» Нікола Буало, Буало-Депре виклав теорію французького класицизму у віршованому трактаті «Мистецтво поетичне» (1674); абат і філософ Шарль Батте був теоретиком французького класицизму.

6. «Не з ученої або артистичної, а з громадської і моральної точки дивився він на науку й мистецтво, як і на все». Давньогрецький філософ Платон — справжнє ім'я Арістока (427—347 рр. до н. е.) — був засновником об'єктивного ідеалізму. Розглядаючи мистецтво як відблеск зверхпочуттєвих ідей, він вважав його облудним і позбавленим пізнавального значення. Громадський інтерес до мистецтва поєднувався у нього з тенденціями ригоризму та аристократизму.

7. Мистецтво «за часів Платона майже виключно служило прекрасною... забавою... для людей...» Така думка про давньогрецьке мистецтво IV століття до н. е. пояснюється тим,

що в середині XIX ст. воно ще було представлене невеликою кількістю пам'яток переважно Праксителового напрямку і недостатньо вивчене.

8. Кант, на думку Шіллера, «*цілком правильно називає мистецтво грою (або забавою, das Spiel), тому що, «тільки граючи, людина сповно людина»*. Чернишевський таку точку зору вважав проявом теорії «мистецтва для мистецтва». З цим поглядом Чернишевського не погоджувався Плеханов, який у цьому питанні стояв на помилкових позиціях (див. Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стор. 481—482).

9. Автор цих творів — Жан-Жак Руссо (1712—1778).

10. Див. кн. Фридрих Шіллер. Статті по естетике. «*Asademica*». 1935, стор. 241 та наступні.

11. «*Ich singe wie der Vogel singt,*» — Я співаю, як співає птах (Гете).

12. Картина написана К. Брюлловим.

13. «*...щоб проникнути в масу, наука повинна скинути з себе форму науки*». В часи Чернишевського специфіка науки і мистецтва ще не була достатньо теоретично розробленою. Тому Чернишевський у цьому питанні спирався на теоретичну думку В. Белінського, який вважав, що різниця між наукою і мистецтвом «зовсім не в змісті, а тільки в способі обробки даного змісту. Філософ розмовляє силогізмами, поет — образами і картинами, а говорять обидва одне і те ж» (В. Г. Белінський. Полное собрание сочинений в 13 томах, Изд. Академии наук СССР, 1956, т. X стор. 311).

14. «Юрій Милославський» — роман М. М. Загоскіна; «Леонід, або Деякі риси з життя Наполеона» — роман Р. М. Зотова.

15. Див: Арістотель. Поетика. К., «Мистецтво». 1967, IX, 14516, стор. 54—55.

16. Під «новітнім філософом, суперником Арістотелевим» розуміється Г.-В. Гегель.

17. Правдін і Стародум — дійові особи комедії «Недоросток» Д. Фонвізіна; Коршунов і Розлюляев — герої комедії О. Островського «Бідність не порок»; Бородин — герой комедії Островського «Не в свої сани не сідай».

18. «Сади» — назва книги віршів французького поета Деліля.

19. Арістотель. Поетика. К., «Мистецтво». 1967, II, 1448а, стор. 40—41.

20. Арістотель. Поетика. К., «Мистецтво». 1967, IV, 14486 стор. 43.

21. *«...навіщо ж так довго баритися визнавати і недавно минуле віком вищого, ніж попередній, розвитку поезії? Хіба її розвиток не йде поряд з розвитком освіченості й життя?»* Це питання могло бути правильно вирішене тільки на основі оволодіння методом історичного матеріалізму. Карл Маркс на нього відповідав так: *«Відносно мистецтва відомо, що певні періоди його розквіту аж ніяк не перебувають у відповідності з загальним розвитком суспільства, а, значить, також і з розвитком матеріальної основи останнього, яка становить неначе кістяк його організації. Наприклад, греки в порівнянні з сучасними народами, або також Шекспір»* (К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 12, К., Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1963, стор. 692).

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Августай Октавій (63 до н. е.— 14 н. е.) — римський імператор.—68, 76, 295.

Агафон (Агатон, бл. 448—397 до н. е.) — афінський драматург.—342.

Алквіад (бл. 450—404 до н. е.)—афінський політичний діяч і полководець.—341.

Анакреон (бл. 570—478 до н. е.)— давньогрецький поет.—112.

Анаксагор (бл. 500—428 до н. е.)— давньогрецький філософ.—355.

Андронік Теоський (I ст. до н. е.)—філософ, послідовник і тлумач Арістотеля.—356.

Антоній Марк (бл. 83—30 до н. е.)— римський державний діяч, сподвижник Юлія Цезаря.—68.

Апеллес (друга половина IV ст. до н. е.)— давньогрецький живописець.—110.

Апеллікон Теоський (кінець III — початок II ст. до н. е.)— давньогрецький бібліофіл.—356.

Арістотель (384—322 до н. е.)— давньогрецький філософ і учений.—194, 245, 320, 326, 328, 329, 332, 339, 340, 342, 343, 346, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360.

Арістофан (бл. 445—385 до н. е.)— давньогрецький комедіограф.—338, 346, 354.

Байрон Джордж-Ноел-Гордон (1788—1824) — англійський поет.—136, 145, 309, 312, 353.

Батте Шарль (1713—1780) — абат, французький філософ і естетик.—328, 344.

Бауер Бруно (1809—1882) — німецький філософ, лівий гегельянець.—228.

Баумгартен Олександр-Готліб (1714—1762) — німецький філософ.—233, 234, 354.

Баумейстер Фрідріх-Христіан (1708—1785) — німецький філософ, послідовник Вольфа.—234.

Бекон Френсіс (1561—1626) — англійський філософ-матеріаліст.—323.

Берк (Борк) Едмунд (1729—1797) — англійський історик і політичний діяч.—245, 246, 354.

Бетховен Людвіг ван (1770—1827) — німецький композитор.—113.

Боссюет (Боссюе) Жак Бенінь (1672—1704) — французький проповідник і реакційний історик.—321.

Брут Марк Юній (85—42 до н. е.) — римський політичний діяч.—68.

Буало, Буало-Депре Нікола (1636—1711) — французький поет, автор твору «Мистецтво поетичне».—328, 332, 344.

Вергілій, Публій Вергілій Марон (70—19 до н. е.) — римський поет.—92, 111.

Вільсон Джон, псевд. Кристофер Норт (1785—1854) — англійський письменник.—345.

Вінкельман Йоганн-Іоакім (1717—1768) — німецький історик та теоретик античного мистецтва.—248.

Вольтер, справжнє прізвище та ім'я — Аруе Марі Франсуа (1694—1778) — французький письменник, філософ та історик.—76, 307.

Вольф Христіан (1679—1754) — німецький філософ-ідеаліст.—228, 234, 354.

Вордсворт Уільям (1770—1850) — англійський поет.—345.

Гегель Георг-Вільгельм-Фрідріх (1770—1831)—німецький філософ-ідеаліст.—42, 43, 51, 52, 53, 57, 63, 64, 76, 79, 80, 81, 99, 106, 199, 204, 220, 221, 223, 224, 227, 230, 233, 270.

Генріх IV (1553—1610)—французький король.—76.

Генріх VIII (1491—1547)—англійський король з династії Тюдорів.—295.

Геродот (близько 484—425 до н. е.)—давньогрецький історик.—69, 295, 341, 342, 343.

Гете Йоганн-Вольфганг (1749—1832)—німецький поет, мислитель і вчений.—82, 83, 113, 138, 140, 250, 253, 325, 353.

Гоголь Микола Васильович (1809—1852).—46, 140, 147, 306, 307, 326.

Гомер—легендарний автор давньогрецьких творів «Іліада» і «Одіссея».—112, 113, 353, 354.

Гораций, Гораций Флакк Квінт (65—8 до н. е.)—римський поет.—92, 93, 332, 344.

Горій, Горгіас (кінець V — початок IV ст. до н. е.)—давньогрецький філософ.—358.

Гофман Ернест-Теодор-Амадей (1776—1822)—німецький письменник-романтик.—306.

Грез Жан-Батіст (1725—1805)—французький живописець.—93.

Густав II Адольф (1594—1632)—шведський король.—79, 300.

Дезюльєр Антуанетта (бл. 1638—1694)—французька поетеса.—165, 344.

Декарт Рене (1596—1650)—французький філософ і учений.—195.

Деліль Жак (1738—1813)—французький поет і перекладач.—344, 345.

Демажо (пом. у 1894)—автор «Історії французької літератури».—321.

Демокріт з Абдері (460—370 до н. е.)—давньогрецький філософ-матеріаліст.—159, 342.

Державін Гаврило Романович (1743—1816)— російський поет.— 322.

Дідро Дені (1713—1784)— французький філософ-матеріаліст, письменник, теоретик мистецтва, один з редакторів «Енциклопедії».—83, 354.

Діккенс Чарлз (1812—1870)— англійський письменник.— 113, 165, 277.

Дюбуа Гільйом (1656—1723)— французький державний діяч, кардинал.—302.

Евпомп Сікіонський (IV ст. до н. е.)— давньогрецький живописець.—345.

Евріпід (бл.480 або 484—406 до н. е.)— давньогрецький драматург.—113, 346.

Есхіл (525—456 до н. е.)— давньогрецький драматург.— 113, 346.

Занд Жорж (1804—1876)— псевдонім французької письменниці Аврори Дюдеван.—136, 165.

Зенон Елейський (середина V ст. до н. е.)— давньогрецький філософ.—358.

Іоанн Австрійський (1782—1859)— ерцгерцог, син імператора Леопольда II.—226.

Йосиф II (1741—1790)— співправитель (з 1765 р.) своєї матері, австрійської імператриці Марії-Терези. З 1780 р. римсько-германський імператор.—295.

Кампе Іоакім-Генріх (1746—1818)— німецький педагог, лінгвіст і письменник.—330.

Канова Антоніо (1757—1822)— італійський скульптор.—120.

Кант Іммануїл (1724—1804)— німецький філософ-ідеаліст.— 63, 222, 225, 228, 230, 233, 234, 248, 329, 354.

Карамзін Микола Михайлович (1766—1826)— російський письменник та історик.—167, 267, 322.

Карл Великий (742—814)— король франків (з 768 р.), імператор (з 800 по 814 р.).— 76, 295.

Кассій Лонгін, Луцій (бл. 85—42 до н. е.)— римський політичний діяч.—68.

Катон Утічеський (95—46 до н. е.)— державний діяч Стародавнього Риму.—58.

Корнель П'єр (1606—1684)— французький драматург.—112, 145, 146.

Крез— легендарний багач, цар Лідії (560—546 до н. е.).—76, 295.

Крилов Іван Андрійович (1769—1844).—250.

Кромвель Олівер (1599—1658)— діяч англійської буржуазної революції XVII ст.—295.

Ксенофан (VI—V ст. до н. е.)— давньогрецький філософ.—358.

Купер Джеймс-Фенімор (1789—1851)— американський романист.—167

Лагарп Жан-Франсуа (1739—1803)— французький драматург і теоретик літератури.—320.

Лермонтов Михайло Юрійович (1814—1841)— російський письменник.— 46, 146, 275, 308.

Лессінг Готгольд-Ефраїм (1729—1781)— німецький теоретик мистецтва, критик, драматург і публіцист.—325, 344, 353, 354.

Лісіпп (IV ст. до н. е.)— давньогрецький скульптор.—110, 344.

Ломоносов Михайло Васильович (1711—1765)— російський вчений, родоначальник матеріалістичної філософії в Росії.—159, 193.

Лукулл Луцій Ліціній (бл. 117— бл. 57 до н. е.)— римський полководець і консул.—356.

Людовік XIV (1638—1715)— французький король.—76, 146.

Людовік Філіпп (1773—1850)— французький король.—301.

Лютер Мартін (1483—1546)— німецький релігійний реформатор, основоположник лютеранства.—76.

Марій Гай (бл. 157—86 до н. е.) — римський політичний діяч і полководець.—62, 76, 295.

Мартен Бон-Луї-Анрі (1810—1883)— французький історик, основна його праця — «Історія Франції».—322.

Мартинів Іван Іванович (1771—1833)— перекладач грецьких і латинських класиків.—360.

Мерзляков Олексій Федорович (1778—1830)— поет і критик, професор Московського університету.—320.

Мерк Йоганн-Генріх (1741—1791)— німецький письменник і критик, був близький до Гете.— 138.

Міллер Йоганн-Мартін (1750—1814)— німецький поет і романіст.—146.

Мітрідат VI Євпатор (132—64 або 63 до н. е.) — цар Понтійського царства.—293.

Мішелет (Міхелет) *Карл-Людвіг* (1801—1893)— німецький філософ, лівий гегельянець, професор Берлінського університету.—221.

Моцарт Вольфганг-Амадей (1756—1791)— австрійський композитор, представник віденської класичної школи.—101.

Мюллер Е.— автор «Історії теорії мистецтва у стародавніх» (1834—1837).— 329.

Наполеон I Бонапарт (1769—1821)— французький імператор.—76, 295.

Нелей Скепсійський (III ст. до н. е.)— давньогрецький філософ.—355.

Нума Помпілій (кінець VIII—початок VII ст. до н. е.)— легендарний римський цар.—76, 295.

Овідій, *Публій Овідій Назон* (43 до н. е.—17 н. е.).— римський поет.— 92.

Александр Македонський (356—323 до н. е.)— полководець і державний діяч античних часів.— 56, 157.

Ординський Борис Іванович (пом. у 1861 р.)— професор римської словесності в Казанському та Харківському університетах.— 321, 327, 342, 355, 356, 360, 361, 362.

Петро Великий (1672—1725)—російський імператор.—76, 193, 194, 295, 296.

Платон (справжнє ім'я Арістокл; 427—347 до н. е.)—давньогрецький філософ-ідеаліст.—194, 323, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 344, 346, 347, 348, 353.

Пліній Гай Цецилій Секунд (Пліній Молодший; бл. 62—бл. 113)—римський політичний діяч і письменник.—345.

Плотін (бл. 205—270)—філософ-неоплатонік.—347, 348.

Помпей Гней (106—48 до н. е.)—римський полководець і політичний діяч.—68, 74, 295.

Птоломеї II Філадельф (285—246 до н. е.)—цар єгипетський.—356.

Пуссен Нікола (1594—1665)—французький живописець.—245.

Пушкін Олександр Сергійович (1799—1837)—російський письменник.—138, 140, 145, 193, 326, 327, 328.

Рабле Франсуа (бл. 1483—1553)—французький письменник-сатирик.—307.

Расін Жан (1639—1699)—французький драматург.—112.

Рафаель Санті (1483—1520)—італійський живописець.—82, 91, 93, 96, 113, 280.

Рішельє Арман-Жан дю Плессі (1585—1642)—ідеолог французького абсолютизму.—296.

Розенкранц Йоганн-Карл-Фрідріх (1805—1879)—німецький філософ-гегельянець.—221.

Румор Карл-Фрідріх (1785—1843)—німецький письменник і мистецтвознавець.—82, 88.

Руссо Жан-Жак (1712—1778)—французький філософ і письменник.—330.

Сафо (Сафо; кінець VII — початок VI ст. до н. е.)—давньогрецька поетеса.—112.

Сервантес де Сааведра Мігель (1547—1616)—іспанський письменник, автор «Дон-Кіхота».—76, 307.

Скотт Вальтер (1771—1832)— англійський письменник, творець жанру історичного роману.—113, 165, 337.

Сократ (469—399 до н. е.)— давньогрецький філософ-ідеаліст.—194, 321, 346.

Софокл (495—405 до н. е.)— давньогрецький драматург.—68, 113, 346, 353.

Спіноза Бенедикт (Барух; 1632—1677)— голландський філософ-матеріаліст.—195.

Суворов Олександр Васильович (1730—1800).— російський полководець.—250.

Сулла Луцій Корнелій (138—78 до н. е.)— римський полководець, згодом консул і диктатор.—76, 295, 356.

Цезовлла Гай Муцій (VI ст. до н. е.) — легендарний римський юнак, що вчинив самовідданий подвиг під час облоги Рима.—58.

Сюлі Максиміліан де Бетюн (1559—1641)— герцог французький, державний діяч.—76.

Таппе Август (1778—1830)— доктор богослов'я і філософії, професор Дерптського університету.—167.

Теккерей Уільям-Мейкпіс (1811—1863)— англійський романист.—113, 277, 325.

Тиранніон (I ст. до н. е.)— давньогрецький граматик.—356.

Тюрго Анн-Робер-Жак (1727—1781)— французький політичний діяч, економіст фізіократ.—295.

Фейербах Людвіг (1804—1872)— німецький філософ-матеріаліст, один з попередників марксизму.—222, 223, 224, 230, 231.

Феофраст (Теофраст; 372—287 до н. е.)— давньогрецький письменник, оратор і учений, учень Арістотеля.—354, 355.

Фердінанд герцог Орлеанський, він же — герцог Шартрський (1810—1842).—301.

Фішер Фрідріх-Теодор (1807—1887)— німецький естетик, послідовник Гегеля.—51, 55, 63, 65, 79, 81, 99 199, 224, 225.

Фрідріх II (1712—1786)— прусський король (з 1740 р.).— 76, 295.

Фулідід (бл. 460—400 до н. е.)— давньогрецький історик.— 342.

Хогарт Уїльям (1697—1764)— англійський живописець, рисувальник і гравер, автор теоретичної праці «Аналіз краси».— 264, 354.

Цезар Юлій Гай (100—44 до н. е.)— римський державний діяч і полководець.— 58, 62, 68, 76, 212, 282, 295.

Ціцерон Марк Туллій (106—43 до н. е.)— римський політичний діяч, оратор, письменник і філософ.— 356.

Челліні Бенвенуто (1500—1571)— італійський скульптор, письменник і ювелір.— 250.

Чернишевський Микола Гаврилович (1828—1889).— 178, 180, 181, 184, 185, 187, 190, 191, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 204, 206, 212, 213, 215, 217, 219.

Шевальє Мішель (1806—1879)— буржуазний французький економіст і публіцист.— 324.

Шекспір Вільям (1564—1616)— англійський поет і драматург.— 68, 79, 111, 113, 114, 140, 145, 307, 312, 353.

Шеллінг Фрідріх-Вільгельм-Йозеф (1775—1854)— німецький філософ-ідеаліст.— 230.

Шіллер Йоганн-Фрідріх (1759—1805)— німецький поет, драматург і теоретик мистецтва.— 140, 253, 306, 308, 325, 329, 353.

Шлегель Август-Вільгельм (1767—1845)— німецький поет і історик літератури, теоретик німецького романтизму.— 348.

Шлегель Фрідріх (1772—1829)— брат Августа-Вільгельма, німецький критик і теоретик мистецтва, ідеолог романтизму.— 348.

Штраус Давид-Фрідріх (1808—1874)— німецький філософ-ідеаліст і богослов.— 221, 228.

ЗМІСТ

Естетичне вчення М. Г. Чернишевського — вступна стаття Ф. Уманцева	5
Естетичні відношення мистецтва до дійсності (дисертація)	37
Естетичні відношення мистецтва до дійсності (авторецензія)	178
Естетичні відношення мистецтва до дійсності (передмова до третього видання)	220
Критичний погляд на сучасні естетичні поняття	232
Піднесене і комічне	282
«Про поезію». Твір Арістотеля	320
Примітки	369
Показчик імен	382

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА
К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Н. Г. Чернышевский

(На украинском языке)

Редактор П. П. Перепелиця
Художник Б. А. Тулія
Художній редактор П. Х. Андросчук
Технічний редактор Н. Г. Орлова
Коректор П. Г. Гаврилець

Тем. план 1970 р. № 593. Здано на виробництво 18/II 1970.
Підписано до друку 18/IX 1970. Формат 70×108¹/₃₂. Папір дру-
карський № 1. Фіз. друк. арк. 12,25. Умовн. друк. арк. 17,15.
Облік.-вид. арк. 15,95. Тираж 2000. Ціна 1 крб. 29 коп.
Зам. 918.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19.
Книжкова фабрика «Жовтень» Комітету по пресі
при Раді Міністрів УРСР. Київ, Артема, 23а.

Багатотомна серія «Пам'ятки естетичної думки» познайомить читачів з найвидатнішими творами з питань естетики, які належать діячам вітчизняної та зарубіжної науки, культури, мистецтва.

Серія охопить твори мислителів античного світу, доби Відродження та просвітництва, російських і українських революціонерів-демократів, класиків марксизму-ленінізму.

Щороку видавництво «Мистецтво» випускатиме в світ кілька книг цієї серії. У 1970 році виходить:

Джорджо Вазарі.
Життєписи.

