ХОСЕ ОРТЕҐА І ҐАССЕТ

СМЕРТЬ І ВОСКРЕСЕННЯ

Всі наші вчинки (а думка також — чин), подібні до питаннів і відповідей, що завжди відносяться до тої частини світу, яка, в даній хвилині, існує для нас. Наше життя, це діяльоґ, у якому індивідуум є лише співрозмовником; другим співрозмовником є крайовид, околиця. Як слухати одного без другого? Найновіша біольоґія — з такими вченими, як Ру, Дріш, Павлов, фон Юкскюль — починає поправляти методи XIX віку в виучуванні життьового феномену, шукаючи орґанічної одности не в тілі, що є відокремлене супроти одностайного й для всіх однакового оточення, але у функціональній цілості, яку творять кожне тіло і його оточення*). Павук не ріжниться від людини тим, що реаґує інакше на речі, ли-

---

Хосе Ортеґа І Ґассет (José Ortega y Gasset), ур. в 1883 р., професор метафізики в мадридському університеті, належить до найвизначніших представників духової еліти не тільки сучасної Еспанії, але й цілої Европи. Все, що виходить з-під його пера, має на собі печать великого ума й формального мистецтва. Головна прикмета його творчости це її актуальність. Хто цікавиться живими проблемами сучасности, хто боліє над занепадом нашої цивілізації, загроженої більшовицьким та американським матеріялізмом, хто прагне відродження духової дисципліни, що є підвалиною всякої культури, той не може перейти байдуже повз такі твори цього письменника, як „La rebelión de las masas" або „El tema de nuestro tiempo". Есей «Смерть і воскресення» (Muerte y resurrección), якого актуальність для нас, українців, є очевидна, ми вийняли із збірки есеїв „El Espectador", т. II.

*) Див. Jakob von Uexküll. *Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung*. (Прим. автора).

ше тим, що він бачить світ, відмінний ніж його бачить людина. І павук є життєво так само досконалий чи недосконалий серед свого світу, із своїми жорстокими звичками ловця, як і poverello з Асізу, у свойому світі, коли цілує рани заджумлених.

І що глибша й особистіша буде в нас діяльність, яку ми розгортаємо, то виключніше вона відноситиметься до частини світу, й тільки до тої, що її маємо перед собою. Інколи ми відчуваємо в нашій діяльності якийсь розстрій і хитання, якийсь невпокій і ніяковість. Французька мова висловлює цей стан дуже дотепно словом „dépaysé". Ми є вибиті з колії, ми втратили звязок з нашим крайовидом. А проте ми запримічуємо несупокій не десь поза нами, тільки в нас самих. Це тому, що від нас відняли другу половину нашої істоти і ми чуємо біль ампутації в тій половині, яка нам лишається.

Віддаймо нашим думкам фон, на якому вони зродилися: подаймо їх покірно як речі, які ми знаходимо в нашому крайовиді, які встають перед нами, ні більше, ні менше, як берести ось над цією рікою, як ті хибкі дими, що знімаються над коминами сел. Так робили найкращі з-поміж людей: Декарт не забуває оповісти нам, що його нова метода, яка перетворила всесвітню науку, показалася йому одного вечора в теплій світлиці ґерманського дому, а Плятон, коли нам відкриває у Файдросі науку кохання, що є наукою наук, старається змалювати нам Сократа і його приятеля саме в хвилині, коли вони розмовляють серед канікулового дня над берегом Ілісоса, в тіні високого роскішного чинаря, тоді як на їх голови еллинські коники виливають своє торохтіння.

Ось думки з Ескоріялю, підчас свята Христового Воскресення.

День на початку квітня. В горах Ґвадаррами, час дуже неспокійний. Зима вже в утечі, але вона повертається похмура і своїй задній сторожі велить в останнє штурмувати молоду завойовницьку весну. Бій точиться на ґранітовому фронті Манастиря, на нашому великому поетичному камені. Є там розлеглий клапоть дуже чистого блакиття, який облягають білі хмари, хмари, що прибувають швидкі й купчаться у войовничому буянні, як ескадрони їздців на диких конях з округластими крижами й персами. Це хмари еспанські, хмари, які піднімаються простовисними театральними полотнами, населюючи небо дивним ентузіязмом; це ті самі хмари, що їх наші золотарі й різьбарі кладуть за похиленими Христовими головами, хмари слави й тріумфу після смерти.

Манастир є величенним гробом, і над ним це квітневе небо здається декорацією, що ніби приготована для свята Воскресення.

Але не годиться, щоб ми вступали у Сан Льоренсо, переходячи крізь Льонху: ми наразилися-б на деяку небезпеку. На ті дні стихійного змагання, зроблено підземний прохід, який дозволяє нам дістатися цілими й без шкоди до середини будинку. Бо в Ескоріялі є страшна істота, що вся є буйністю й гнівом, пристрастю й волею, яка в цих днях підгортає під свою владу цілковито оточення. Ця істота—це вітер, невгамований вітер. Він сходить із Мерінери, із самої гори, сходить, пориваючи все, та розбиває собі лице до західнього рога Манастиря: скиглячи з болю після того, як залопотів черепям дахів, він котиться по узбіччях, серед стовпів пороху запориває усю долину й в великому останньому стрибові прямує до Мадриду.

То недурно вітер був завсіди, для людської уяви, символом божества, чистого духа. В Біблії, Бог звик зявлятися у вигляді західнього вітру, і Арієля, янгола ідей, коли він іде, все попере-

джають буревії. Тоді, як ми розуміємо під матерією те, що є інертне, то під духовою концепцією ми розуміємо принцип, який перемагає матерію, пускає її в рух і порушає, надає їй форму й перетворює її, безперестанно борючися проти її неґативної потуги, проти її траґічної пасивности. І справді, ми знаходимо в вітрі істоту, яка, при мінімальній матерії, має максімум рухливости: його буттям є його рух; те, що він вічно випереджає себе самого, переходить себе, розсіває поза себе. Він майже не є тілом; він увесь в діянні: його істістю є його неспокій. І в тому, кінець-кінцем, якби цього й не розуміти, є дух: над мертвою масою всесвіту — невпокій і тремтіння.

Якщо-б ми хотіли знайти в середині манастиря щось, що було-б гідним того скаженого вітру, який шаліє над Льонхою й хитає деревами, то треба нам було-б ввійти у капітульні залі й стати перед Святим Маврикієм Ґрека.

Відомо, що кретський маляр післав це полотно Пилипові II, претендуючи в одному конкурсі до гідности королівського маляра. Твір не дав завдоволення й Ґреко залишився аж до своєї смерти закорінений у Толеді.

Сцена, яку він змальовує, належить до найбільш екзальтованих, що їх подає золота леґенда. Тебанський леґіон, зложений з 6.666 воїнів, відмовляється визнати поганських богів. Тоді імператор велить покарати що-десятого з них. Коли присуд виконано, молоді голови скошено, а повітря стало гостре від крови, що парувала, Маврикій збирає решту своїх леґіонерів і каже їм оці прості слова: „Я вітаю вас, бо бачу вас готовими вмерти за Христа. Підімо за нашими товаришами на мученицьку смерть“.

Ця мить, ця суттєва вібрація тих слів, це саме й був задум Ґрека. Це ґрупа людей затоплених у себе самих, та всеж вони у глибокій розмові

й глибокому відношенні до себе. Здається, що кожний зійшов у глибочінь себе самого й знайшов там усіх інших.

Вони творять ґрупу змовників: вони замишляють свою власну згубу. Я називаю цей образ „закликом до смерти“, і в руці святого Маврикія, яка дрижить доводливо, тоді, як його слова переконують його приятелів, що вони повинні вмерти, я знаходжу коротко-виложений цілий моральний трактат. Ця рука й рука нашого Дон-Хуана, який у грі ставить своє життя на карту під світлом чадної лямпи в якомусь ганебному шинку, мають таємне споріднення, над яким варто було-б призадуматися.

В цьому образі, як і у всіх італійських образах, особи роблять жести, яких ми не розуміємо з самого початку. Справді це не є ті, що їх уживається в звичайних нагодах життя. Чи значить це, що вони не реальні? Наш природний нахил— не вірити в те, що героїчне — приневолює нас сумніватися в дійсність тих жестів, в яких виявляються зразкові вчинки і істотні почування. Я не знаю, яка це наокільна плєбейськість пхає нас до того, щоб мірити життя метром наших інертних годин. Але Маврикій знаходиться тут на вершку свого власного існування, він взяв простягненими руками своє власне життя і оце принесе його в офіру. Чи думаєте, що цьому хотінню може відповідати звичайна постава?

Жести, сказав я, є реакціями на те, що ми бачимо й чуємо, на крайовид, який нас оточує. Не допускаймося помилки припускаючи, що Маврикій Тебанський бачив той самий крайовид, що ми. Навпаки, виходячи з його постави як із цифри, яка є повна значіння, ми повинні відтворити світ, що зявляєтся перед його душею. Це те саме питання, яке ми ставимо перед Джокондою.

Що-ж бо може бачити ця жінка, щоб усміхатися в такий спосіб?

Постава Святого Маврикія є поставою здебільша моральною.

Добрість, або злючість про які говорить мораль, є завжди добрістю, або злючістю волі, хотіння. Те, що є добре або лихе, то не є речі, але наше хотіння, або наше не-хотіння.

Зважте лишень, як дуже ріжняться обидва значіння, що їх може мати слово „хотіти". В житті, в звичайному вживанні, коли ми кажемо: хотіти чогось, ми не маємо на думці сказати, що коли-б ми залишилися самі на світі,—це щось і ми, то ми були-б завдоволені. Ні, наше хотіння мається тут в тому, що це щось само здається нам необхідним для чогось іншого, чого ми знов хочемо ще для чогось іншого. З цих ланцюгів хотінь, що в них одно хотіння служить іншому хотінню, і складається плетиво нашого звичайного буття. Частинкою нашого духа ми робимо послугу іншій частинці цього самого духа, і так далі. Такий спосіб хотіння, — хотіння за-для чогось, хотіння утілітарного,—обертає наше внутрішнє житло в якусь обмінну біржу.

Але яка подібність може існувати між цим фактом хотіти чогось задля чогось і тим хотінням, коли ми хочемо чогось задля цього самого, без жадної цілі? Наше хотіння комерційне, наша воля на анґлійський штиб — кажу це, бо утілітаризм є анґлійською мораллю — нанизала всі речі в нескінченні ланцюги, в яких кожна ланка служить засобом для наступної й через це сприймає вартість відносну до того місця, яке вона займає в ланцюгу. Але хотіння, що про нього я говорю, новим чистішим робом вириває з цього ланцюга якусь річ, і саме одне, не ставлячи її у відношення із нічим, та немов би дозволяючи собі на зайву роскіш, утверджує цю

річ задля неї самої. Супроти цієї постави нашої волі, всі інші постави набирають значіння тільки економічного, в якому речі є бажані як засоби. Зате етичне хотіння обертає речі в цілі, в висновки, в останні границі життя, в кінцеві мети. Таким чином кінчиться в нас мінливість обмінів, наш дух перестає бути многістю первісних індивідів, що кожний має свою маленьку еґоїстичну діяльність, яку треба завдоволити. Зачинає діяти те, що є найглибше в нашій особистості; і, сполучаючи всі наші порозкидувані сили, та — рідка це пригода! — стаючися солідарними з нами самими, будучи тоді, й лише тоді, справді нами, ми привязуємося до предмету, що ми його хочемо, безоглядно і без боязни. І то в такій мірі, що нам здалося-б нестерпним жити у світі, в якому предмет, що ми його хочемо, не існував би; ми дивилися-б тоді на себе як на примари себе самих, як на невірних собі самим.

Це тому святий Маврикій бере своє власне життя й життя своїх леґіонерів, та шпурляє його далеко від себе. Саме тому, що це не було-б його життя. Щоб піднятися аж до себе, щоб бути вірним собі самому, він потребує цілий перелитися в смерть. Завжди в хотінні смерти ми шукаємо воскресення. І той самий акт, що ним ми зрікаємося свого власного життя, означає найвище утвердження особистости: це поворот периферії до нашого духового центру.

Та більшість з нас, людей, тільки й робить, що хоче в економічному розумінні цього слова: ми перебігаємо від предмету до предмету, від акту до акту, не маючи відваги вимагати від якоїсь речи, щоб вона стала перед нами, як ціль. Бо-ж існує хист хотіння, як і хист думання, і мало є таких, що є здібні по-за соціяльними користями, які керують нашими рухами і які накидають нам таку або іншу поставу, виявити своє найглибше

особисте хотіння. Ми маємо звичку називати це життям, коли ми чуємо, як нас попихають речі, замість того, щоб ми самі, власною рукою, провадили себе.

Через те я й бачу характеристику морального акту в повноті, з якою ми його хочемо. Коли ціла наша істота хоче чогось — безоглядно, без боязни, цілковито — то ми сповняємо наш обовязок, бо найбільший обовязок, це вірність супроти нас самих. Суспільство, в якому кожний індивід мавби силу бути вірним собі, було-б суспільством досконалим. Чи значить що-небудь те, що ми називаємо когось чесною людиною, коли ця людина не є цілком собою, лише мережевом компромісів, примх, поступок перед всіми іншими, перед традицією й пересудом?

В цьому розумінні, Дон Хуан здається мені постаттю в дуже високому ступні моральною. Зважте, що Дон Хуан іде чесно в світ шукати чогось, що поглинає до краю його здатність любити: він невтомно й завзято змагає до своєї мети. Але він її не знаходить. Його думка є скептична, тоді як його серце героїчне. Ніщо йому не здається вищим від усього іншого; ніщо не вартне більше, все рівне. Але ми-б зовсім його не розуміли, коли-б вважали його за легкодумну людину. Він носить завжди в руці своє власне життя, а що все йому здається однаково вартісним, він ладен, згідний із своїм серцем, поставити його на що-небудь, наприклад на цю чирвову даму. Така бо траґедія Дон Хуана: він герой без змісту*).

. Ґреко провів своє життя, малюючи мерців

*) В своїй книжці Meditación de Don Juan я намагався розвинути оту думку, у якій перехрещуються найтонкіші проблеми сучасної европейської душі. (Прим. автора).

і воскресення. Він не розумів існування в пасивному вигляді. Люди його образів мають душі, які фосфоризують, та готові скінчитися в одному найвищому спалахненні.

Я пригадую ще собі, якого глибокого враження зазнав я кілька років тому в Парижі, одної днини, коли я піднімався по незліченних ступнях сходів одного дому при вулиці Коленкур, де, на останньому поверсі, Сульоаґа має своє ательє.

Кімната ця дуже скромна, гола, і я сказав би, що серед пишноти Парижу, ці чотири стіни немов би утверджують право до розпачи й суворости, яка зявляється у глибині всіх образів Сульоаґи. Тільки на одній із стін, висів один малюнок: Апокаліпсис Ґрека, або, краще кажучи, долішня частина тієї композиції, що її підчас одної подорожи в глибину Кастилії вдалося відкрити Сульоазі. Цей образ, як і виходить з опису Ґрекового майна, що його недавно віднайшов сеньор Сан Роман, повинен бути одним з останніх, що їх намалював Доме́ніко Теотоко́пулі, і це якби остання візія матерії, яку бачить дух, що має зотліти, спалений своїм власним вогнем. На першому пляні, на ліво, величезна постать святого Йоана, старого непорочного чоловіка, з руками догори, в двозначному жесті жаху й викликання. А за ним, під великою битвою, що її вгорі дають собі хмари, голі й полумяні тіла, які намагаються розвіятися з вітром і поринути у цій повітряній і напівдуховій драмі небес. І нічого більше. Чи-ж треба більше? Апокаліпсис є образом зразковим: перед ним ми відчуваємо, із жахливою близькістю, найпростішу й найглибшу тему малярства: трохи матерії, яка стала горіти.

Переклав з еспанської
І. В. Дубицький.