

німецький романтизм і містичне

борис шалагінов

1. Вступ. До поняття містичного

Містичне – це *почуття* цілності й нерозчленованості явища, що переживається людиною безпосередньо, минаючи рефлексію про нього. В основі містичного лежать пережитки первісного фетишизму. Предметом „містичного” споглядання є одночасно саме буття поза особою і внутрішній світ особи, що розкриваються як взаємно тотожні. Власне, містичним ми називаємо почуття, через яке розкривається тотожність цих двох начал, але центр тотожного єднання знаходиться, звісно, в душі самої людини. „Я” виходить за свої тісні границі й розпросторюється в неохопному, проте не розчиняється повністю, розширюється до неохопного. Так, у хвилини релігійного осяяння людині здається, що вона не просто говорить із Богом, а що Бог увійшов в її душу і що вона сама в цей момент є Богом.

У нашому дослідженні ми спираємося на ідею, що містичне є *історично* зумовленим поняттям і саме як таке має

тривалу історію. Зокрема, воно чуйно реагує на процес переходу індивіда в „надприродну” особистість, а отже, й на весь розвиток поняття про особистість та на розширення поняття про Універсум і про саме буття – природу, суспільство тощо.

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

В останню третину XVIII ст. починається новий етап у розвитку містичних ідей в Європі. У Німеччині він позначений появою монументальної поеми Ф.Г. Клопштока „Месіада” (1773) та творчістю „штюрмерів”, а в царині музики – творами В.А. Моцарта. Великий вплив на формування нової епохи мав голландський філософ-містик Франс Гемстергейс (1721–1790). На рубежі XVIII–XIX ст. „веймарські класики” та „єнські романтики” спільними зусиллями, хоча кожний по-своєму, виробляли поняття людини, яка б не просто поєднувала в собі найкращі риси індивіда, створеного природою, та особистості, що сама себе сформувала, а являла б собою гармонійний *синтез* природи з культурою, яка не просто ґрунтується на готовому фундаменті природи, а підносить цю природу на вищий рівень і змушує її слугувати духовності. Перед нами діалектична спіраль розвитку, що не просто повертається до природи на новому своєму витку, а підносить її на якісно вищий рівень, підпорядковуючи завданням духовності. В цьому процесі головне слово належить уже не природі, а людині, яка ніби переймає у природи естафету творення буття.

За цих умов містичне, переживши важкий період дискримінації з боку просвітницького „розсудку”, одержує нове дихання. У мистецьких проектах „класиків” і „романтиків” воно відображає прагнення зберегти даний людині в безпосе-

редніх почуттях зв'язок між нею і природою (Універсумом, Богом, буттям). Самий характер містичного змінюється відповідно до розширення поняття особистості й рефлексії про неї. Містичне в розглядувану нами пору *інтелектуалізується, гуманізується й аксіологізується*. Це і буде предметом нашого пильнішого розгляду.

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

На новий рівень підніс містичне Р. Вагнер, якому вдалося в операх здійснити омріяний романтиками синтез мистецтв, насамперед поезії з музикою, найромантичнішим, по твердженню Шопенгауера, – а отже, й наймістичнішим видом мистецтва. Містичне знайшло собі нове життя у Вагнера завдяки синтезу музично-поетичного начала з легендарною і міфологічною давниною, в якій містика жила як *архетипний* матеріал. Не завжди митець, розробляючи історичну чи легендарно-міфологічну тематику, ставить за мету актуалізувати наявний в них містичний субстрат; проте, якщо такий матеріал втілюється в музиці, то він, сказати б, сам про себе заявляє, проявляючись через „містичну” природу самого музичного звучання. Про це знали автори символістських драм-„містерій” на рубежі XIX–XX ст. В них по-новому виявлена „органіка” містичного виступала вже у всеозброєнні раніше розроблених *естетичних* принципів містичного. Символісти суттєво поглибили наші уявлення про особистість, і це внесло в їхнє містичне світовідчуття новий зміст, а в їхній образ містичного – нові ефектні барви (Метерлінк, Верхарн, Уайлд, ранній Гауптман).

2. Містичне в історичному розвитку

Архетипна пам'ять містичного тісно зв'язувала німецьких романтиків із давніми греками, чиє уявлення про містичне від-

різнялися від первісного фетишизму вже досить розвиненим інтелектуалізмом. Греки розглядали буття (сущє) як одне спільне з Космосом, з неохопним життям. Космос (а отже, і все буття) вони сприймали як живе, одухотворене й мисляче, як пройняте вольовими імпульсами, вічно продуктивне і спрямоване на самозбереження і внутрішню рівновагу. Таке відчуття єднання з вічним і неохопним становило тоді головну рису самопочуття людської одиниці. Проте це перешкоджало розвитку ідеї неповторної одиничності, тобто особистості. „Містика” греків носила безосібний характер, вона не могла „розширювати” особистість, якої тоді ще не існувало. Можна говорити про механічну тотожність окремого й цілого, людського тіла і неохопної тілесності; але не було спеціального почуття вищого єднання як подолання *тісних меж* людської тілесності.

Суттєва роль у руйнуванні стародавньої містики належить Арістотелю – великому класифікатору, розрізнителю й розділителю. Після нього явище стали розглядати окремо від його живої явленості шляхом перенесення у свідомість, де його розчленовували за допомогою „понять”. Проте Арістотель лише поглиблював поняття індивіду; особистість для нього, як і для всієї античності, залишалася закритою.

Нове суттєве оновлення містичного приносить з собою *християнство*, що запропонувало концепцію особистості, якої стародавній світ не знав. Відтоді містичне в європейському мисленні тісно пов’язане з християнською доктриною і з самим християнським самовідчуттям.

Християнство ставить питання про Бога та створений ним світ і намагається проникнути в цю таємницю не лише логічно, а й через „абсурд” – емоційно, чуттєво, ентузіастично. Крім містичного осяяння, що приводить до осягнення особистісної істини, другою, „паралельною”, сферою „привласнення” буття залишається *рефлексія* – розсудок, абстрагований від чуттєвої природи. В цьому полягає відмінність містики від середньовічної метафізики. Так, св. Августин намагався виробити таке надчуттєве уявлення для

св. Трійці, яке б зберігало індивідуальність її окремих елементів і разом з тим не представляла її у вигляді трьох окремих осіб. Проте таке можливе у сфері не лише метафізичних понять, а й безпосереднього містичного почуття, яке Августин тут *лише* намагався виразити раціонально.

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

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

Цей містичний настрій знайшов своє яскраве відображення в „Божественній комедії“ Данте, яка щодо жанрової класифікації свого часу належала до так званого видіння. Вічне поет мислив у категоріях тимчасового, безплотне прагнув описати через тілесне, і все разом було зцементовано *поетичною* фантазією. Звичайно, тут знаходила своє місце і раціональна рефлексія, але переконливу силу мала все ж не вона, а симбіоз художності, яка магічно підкоряла собі уяву

читача і впливала на його власні архетипічні переживання містичного. Ця містика мала ще розколотий, дуалістичний характер, який романтикам належало подолати. Все земне вона відкидає, все уявне підносить. Вона боїться захопитися, підпасти під чари реального; уявне ж – навпаки, прагне сприймати емоційно повно й насичено.

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

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

Результатом освоєння християнського містицизму став на рубежі XVIII–XIX ст. романтичний *секуляризований* містицизм, де людина прагнула обійняти природу вже без посередництва Вищої сили, яку вона уявляла як невід'ємну *складову* Універсуму (очевидно, відповідно до вчення Лейбніца про „монади“, де Універсум, Бог, природа, людина тощо розглядалися як рівноцінні „монади“). У „Фаусті“ Гете Господь виступає як особистість, сказати б, „на рівних“ з іншою особистістю – Мефістофелем, а також із Фаустом, який на наших очах з „індивіда“, що спочатку повністю відповідає своїй родовій природі (у „Фаусті – I“), перетворюється на особистість, яка виходить за межі природи тим, що розширюється і вдосконалюється за рахунок духовного елементу, і тому приймається в Емпіреї. Романтики небезпідставно зближували „Фауст“ Гете з „Божественною комедією“ Данте, розуміючи водночас, що твір Гете тісно пов'язаний уже з новою, а не тільки з канонічною (християнською) концепцією людини як особистості.

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

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

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

Гносеологічна система Канта вибудувала цей захопливий у своїй парадоксальності шлях, який починається від цілком реальної точки, що її фіксує наша чуттєвість, поступово переходить у сферу абстрактних понять, а закінчується самою нескінченністю, де емпіричні поняття втрачають свою силу, вловити яку може лише містичне почуття! Почавши з кінцевого, наша думка логічно приходить до нескінченного. Так встановлюється тотожність між кінчним і нескінченим. Але ця тотожність дається нам лише у внутрішніх почуттях. Цим самим вивищувалася особистість, яка поставала як *творець* цього нескінченного у своїх глибинах світу, що розгортався в її власній свідомості. Підхід Канта, очевидно, *евристично* міг бути пов'язаний з розробленою в середні віки в абатстві Сен-Віктор (Париж) містичною концепцією триступеневого осягнення Вищого через емпіричне – раціональне – надчуттєве.

З учення Канта романтики зробили власні висновки. Й.Г. Фіхте у своїй „Я”-філософії дослідив до найменших нюансів цю нескінченність як феномен свідомості; Ф.В. Шеллінг розгорнув кантіанську ідею тотожності кінчного й нескінченного як тотожність природи і свідомості; Новаліс у своїй філософії „магічного ідеалізму” зробив спробу виявити принцип, який дозволив би людині як істоті кінчній впливати на сферу нескінченного. Правда, якщо у Шеллінга процес переходу від природи до свідомості розвивається все ж в історичній реальності, то в Новаліса зв'язок реального й

„надреального” відбувається у царині уяви, яку він проголошує достеменною реальністю. Він по-своєму інтерпретує „спіралеподібний” історичний час Шеллінга, вдається до примхливого переплетіння різних часових векторів.

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

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

На нашу думку, продуктивним може бути розгляд містичного як психологічного феномену у співвіднесенні з кантіанським поняттям *піднесеного*. Кант визначав піднесене як почуття, яке охоплює людину, коли вона спостерігає явище, що *фізично* перевищує її людські спроможності. Проте, *розуміючи* емпіричну перевагу матерії над своїми фізичними силами, людина одночасно *відчуває* свою моральну вищість над цими силами.

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

художній *синкретизм* мистецтв, що став важливим здобутком романтизму.

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

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

Якщо природа постає як *спільна основа* для піднесеного переживання і містичного переживання (що розкриває можливість для співіснування цих двох начал і навіть їхнього переплетіння в художній тканині тексту), то *психологічний* механізм того й того відмінний. Якщо, за Кантом, піднесене пригнічує в нас все тілесне і звільняє душу, то містичне переживання, навпаки, апелює до тілесної чуттєвості; що ж

до душі, то вона знаходиться у стані *заціпеніння*; душа не тільки не хоче простору, а навіть ховається від нього.

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

До слів Канта про те, що піднесене пригнічує в нас відчуття тілесності, але стимулює дух, можна хіба що додати, що дух наш настроюється в лад з якимось пориванням і діє так, неначебто він є *безплотним тілом*. Яскравий приклад – сцена у Вагнерівській „Валькірії”, коли місячне сяйво вривається у хатину Гундіга і спонукає молодих героїв Зіглінду і Зігмунда до освічення в коханні. Піднесене переживання захоплює душу героїв так, що вона приходить у внутрішній *рух*, що виражається у спалаху любовного почуття. І навпаки, в 1-й частині „Місячної сонати” Бетховена знамениті октави в пунктирному ритмі звучать не піднесено, а саме містично. Нехай ця музика і не ставила за мету відтворювати нічний пейзаж, але вона співзвучна з містичним переживанням ночі. Це порівняння показує також, що піднесене пов’язане з *масштабними* явищами, а містичне переживання може мати досить „камерний” характер.

Піднесене споглядання *віддалеки* розбурханого моря наповнює душу несвідомою радістю від того, що самій людині фізично нічого не загрожує, і в цій самовпевненості вона наче вивищується, „підноситься” над грізною стихією. В містичному ж переживанні завжди є елемент таємничості, яка може таїти для людини певну загрозу, навіть фізичну. Людина відчуває, що вона знаходиться *в центрі* події, а не на віддалі. Так, герої новел Тіка, опинившись у дикому лісі чи в печері, охоплені почуттям не піднесеного переживання, а саме містичного, бо відчувають певну фізичну небезпеку, яка

таїться у невидимій присутності якоїсь всемогутньої і незбагненої для них живої сили („Білявий Екберт”, „Руненберг”).

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

Отже, в природі „містик” відчуває наявність якоїсь *живої* сили, чогось *свідомого* – чого немає в „зоряному небі” чи в розбурханому морі, чи в блискавці або тих же пірамідах, про які пише Кант. Що впливає з такої наявності „живого” елементу в містичному об'єкті? – Містичне переживання містить в собі *моральний* елемент – певну повагу, схилення або навіть *страх* перед цією таємничою живою силою. Містичне, на відміну від піднесеного, не розширює душу людини, а навпаки, звужує її; не додає почуттів до самоусвідомлення, а акцентує на *обмеженості* душі; в ньому завжди таїться неусвідомлене почуття *смирнення, покори*. Ось чому містичне переживання споріднене з релігійним; проте воно може бути також і незалежним від нього; переживання ж піднесеного зовсім може обійтися без релігійного змісту! Піднесене в релігійному переживанні може кваліфікуватися як „гордіня”. Так, у романі Гофмана „Еліксири диявола” одержимий бісом Медард захоплює слухачів чуттєвим пафосом своїх проповідей, і це викликає у чистих серцем віруючих внутрішній спротив. І навпаки, радісне сприйняття природи у Якоба Беме, якого так цінували німецькі романтики, має містичний характер; воно пов'язане не з розширенням автономного домініону особистості, а якраз зі

звуженням, самоприниженням, – проте таким, в якому особистість знаходить для себе певну *втіху*. Це втіха підкорення вищій силі, яка символізує для людини надійність і сталість світу. Особистість ніби схиляється перед цією силою, яка перевищує її спроможності, але не як перед мертвою, інертною, грубою фізичною силою, яка не залишає людині вибору, але перед силою *живою*, наділеною загадковою свідомістю, що виявляє себе у певній *доцільності* того, що відбувається навколо.

Отже, містичне є тим містком, який з'єднує людину з лоном природи, з якого вона вийшла. Чуття такого єднання дається безпосередньо й доступно чутливій, поетично налаштованій душі. Наприклад, дитячій душі („Лускунчик” Гофмана). Та поступово це чуття руйнується, трансформується в штучну „імітацію” справжнього переживання, „естетизується”.

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

ефектними, але холодними і бездушними кристалами „мідного купоросу”.

4. Й.В. Гете. Новаліс. Л. Тік.

Романтики розуміли суще як безмежну потенцію, що включала в себе свідомість (людину) в „нерозгорнутому” вигляді. Оскільки суще врешті-решт приходило до свідомості (і в цьому полягало романтичне розуміння *історії*), то віднині вже не суще включало в себе людину, а навпаки – людина як вищий ступінь включала пройдені етапи розвитку, тобто все суще. Тож суть містичного у романтиків полягала у тому, що не людина „розчинялася” у сущому, а суще – у людині і тим самим збагачувало її, *розширяло* її внутрішній світ. Природа не зникала зовсім у свідомості, а переходила у свідомість в новій якості, тобто збагачувала її. Суть філософії тотожності Шеллінга під цим кутом зору полягала у тому, що у містичному переживанні вивищувалися *і природа, і людина*. В цьому принципова відмінність від середньовічного (християнського) розуміння містичного, яке применшувало цінність земного (буття) на користь потойбічного (духовного). Німецькі містики *піднесли цінність земного життя*, відкрили в матеріальному невичерпний духовний зміст, розкрили у природі безмежні можливості для духовного і фізичного вдосконалення. Містицизм німецьких романтиків був своєрідним вираженням *гуманістичного* начала, оскільки безмежно підносив сутнісні потенції людської особистості, але не шляхом протиставлення, а через злиття з безмежними потенціями природи.

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

Оскільки неможливо у короткому нарисі розгорнути належним чином персональну містичну історію такої складної особистості, як Гете, то ми обмежимося показом того, як цей поет *збагатив* поняття містичного в цілому. Ключ ми знаходимо у словах Гете: „Я не сумніваюся у продовженні нашого існування, бо природа не може обійтися

без ентелехії. Але не всі ми безсмертні однаковою мірою. І хто хоче в майбутньому виявити себе як велика ентелехія, мусить уже тепер бути нею”¹.

Ці слова свідчать про те, що Гете розглядав життя людини як велику персональну містерію. Містичне він концептуалізував поняттям ентелехії, яка пов’язувала земне й вічне. Перебуваючи в земному, людина подумки бачила себе уже у „вічному”. Пройшовши коло земного буття, людина пізнає його високі й низькі сторони, але не для того, щоб засудити чи відкинути їх геть, а щоб перетворити їх на будівельний матеріал для власної особистості („*Noch ist, bei tiefer Neigung für das Wahre, / Ihm Irrtum eine Leidenschaft*” – „Хто правду з пристрастю шукає, / Той не уникне прикрих помилок”² – „*Lьменау*”). Цим людина долає фатальність своєї родової природи і піднімається до вищого рівня, який поет називає „ентелехією”. Бути ентелехією означає „бути людиною у вищому розумінні”. Така людина вища за свої життєві заняття, уподобання і погляди, національну приналежність тощо. Ентелехія, тобто постійна внутрішня творча сила, спроможна навіть „нейтралізувати” похилий вік людини і зробити його несуттєвим для духовної діяльності³.

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

¹ Розмова з Й.П. Еккерманом 1 вересня 1829 р.

² Вірші Гете тут і далі цитуємо в перекладах Петра Тимочка.

³ Див. розмову з Й.П. Еккерманом 11 березня 1828 р.

Фауста: „Лиш той життя і волі гідний,/ Хто б'ється день у день за них”¹.

Ми бачимо, що містичне у поета не заперечує *земного*, бо воно є в нього необхідною умовою для духовного становлення особистості. Звідси походить відмічена всіма дослідниками властива поетові незвичайна жадоба життя в усіх його виявах, інтерес до всіх проявів сущого. Він сприймає і змальовує природу у всіх її відтінках: ніжну і доброзичливу, грізну і страшну, гарну і потворну. Він зазирає у потойбічне, в ірраціональне, у підсвідоме... Та як показує „Фауст”, поет найвище покликання людини вбачав у вмінні ставити перед собою дальні цілі, тобто будувати культуру². Тож *земне* покликання він ставив вище за „*посмертне*”. Ентелехія формується на землі все ж для *земного*, але після смерті людини вона не розпорошується у хаосі, а збагачує собою природу, матерію, Універсум. Природа потенційно містить у собі духовність і, втілюючи її у найкращому своєму створінні – людині³, потім не зрікається її, а забирає, уже збагачену, назад до себе.

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

Свою філософію сам Новаліс називав „магічним ідеалізмом”. Містичне й *магічне* тісно пов'язані між собою. Містичне просто проникає в суть нескінченного, а магія

¹ Переклад Миколи Лукаша.

² Див.: Шалагінов Б.Б. „Фауст” Й.В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. – К.: Вежа, 2002. – С. 245–257.

³ І. Кант: „З точки зору намірів природи, людина — не засіб, а мета”.

вважає, що вміє ще й керувати нескінченним і підкоряти власній волі.

Гете зображує у „Фаусті” трансцендентальне (позачуттєве) начало у цілком „земній” іпостасі Мефістофеля; далі, за сюжетом, диявол виконує всі бажання Фауста. Чи означає це, що Фауст у такий спосіб використовує „магію”? Насправді, дії диявола носять не так містичний, як просто *фантастичний* характер. „Персоналізуювши” містичне, поет тут же переводить його в площину фантастичного. „Магія” Мефістофеля носить фантастичний характер – наприклад, коли він у 4-й дії „з нічого” робить цілу армію, а потім змушує сили природи допомагати у війні Цісарю. До того ж у другій частині твору поет систематично „знищує” містичну ауру Мефістофеля комізмом: представник потойбіччя викликає у читача не страх, а веселі почуття¹. Якщо це і „магія”, то вона носить характер лялькової вистави, народного лубка.

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

¹ Див.: Шалагінов Б.Б. „Фауст” Й.В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. – К. : Вежа, 2002. – С. 119–121.

Свій „магічний ідеалізм” Новаліс втілює в образах головного твору – роману „Генріх фон Офтердінген”. Високий рівень філософської абстракції потребував відповідного сюжетного матеріалу. Якнайкраще підходив сюжет із середньовіччя. Перед нами історія народження поета-містика, поета-мага. Все буденне у творі з’являється не просто у власних природних формах; автор створює специфічний дискурс, де все виявляється пов’язаним із нескінченністю. Всі „реалії”, зокрема й історичні, розкривають *сутнісні* начала світу. Герої говорять тільки про найважливіше, кожне їхнє слово звучить багатозначно. Знаменита Казка Клінгсора переводить дискурс у ще загальніший план¹. У чистому ефірі магічного споглядання звичні реалії земного світу постають перед внутрішнім зором автора у своєму незвичному, але справжньому, сутнісному вигляді.

Наступний „план” Новаліс передбачав розробити у другій частині своєї книги, яка залишилася ненаписаною. Тут він хотів піднятися на ще вищий рівень абстракції, „інтелектуального споглядання”. І при цьому не розірвати всі зв’язки із земним, емпіричним. Земне й вічне мали б поєднатися в цій фантазмагорії, де смерть була б переможена, час був би підкорений людській волі, а простір розкривав би для неї всі свої перешкоди. Безперечно, завадила передчасна смерть письменника; але сама кончина могла стати результатом незвичайного психічного напруження. Головною нерозв’язною проблемою міг бути саме магічний *синтез* земного і вічного. Всю різноманітність життя, для якої Гете знайшов у своєму „Фаусті” стільки чарівних куточків на безмежній Землі, Новаліс планував перенести у царину уяви. Він захотів, щоб очищені від емпіричного і випадкового (навіть у тому, що стосується *чуттєвого*) сутнісні поняття (а

¹ Див.: Шалагінов Б.Б. „Магічний ідеалізм” Новаліса: спроба реконструкції / Б.Б. Шалагінов // Наукові записки (НаУКМА) : Філологічні науки. – К. : Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2011. – Т. 82.

саме такими мали б стати образи його книги!) разом з тим заграли б усіма барвами живої матерії. Щоб почуття любові чарувало нас своєю еротикою, квіти – своїми ароматами, слова – своєю музикою... При цьому не хотів, щоб створений ним світ вважали лише чарівною грою поетичної уяви. Цей світ мусив бути *реальним*!

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

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

нього образом трансцендентного, надчуттєвого – як у Новаліса.

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

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

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

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

Містика природи у Людвіга Тіка дещо зближує його з Гете, бо позбавлена метафізичного змісту і не відривається від реального людського життя. До того ж вона в цього автора дещо *моралізована*. В природі (не в суспільстві!) існує певний внутрішній регулятор всього справжнього, високого,

морального; природа ніколи не діє проти самої себе. В цьому відмінність від людини, яка вдається до вчинків, що врешті-решт повертаються проти неї самої. Людина, спираючись на власну волю, завжди схильна до помилок, не помиляється лише природа. Сюжетні колізії ранніх оповідань Тіка розгортаються навколо фатальної людської помилки, яка йде всупереч загальній гармонії існування, та завдяки втручанням таємничих сил рівновага відновлюється у фіналі („Білявий Екберт“, „Келих“, „Руненберг“ та ін. у збірнику Фантазер” – „Fantasus”). Тік – майстер у створенні проникливих поетичних образів природи, і в цьому сенсі вплинув на музичні образи природи у Р. Шумана. Проте, якщо у Гете природа пробуджує не лише почуття затишної краси, а й також піднесені переживання (як у „штюрмерських гімнах” чи у „Фаусті”), то Тік практично ніколи не вивисується до „піднесеного” в кантівському розумінні. Тож і „містика” має у нього скоріше характер *фантастичного*, чому сприяє його неперевершене вміння придумувати захоплюючі сюжети.

5. Містичне і музика.

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

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

Окрему епоху німецького музичного містицизму утворював Йоган Себастьян Бах. Сама структура його органних

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

Не лише звукові барви, а й специфічна логіка їхнього розгортання сповнена містичного змісту. Монументальна органна Прелюдія з фугою сі мінор починається урочистою ходою – кількаразово повтореною темою, яка викликає в уяві слухача величні неспішні кроки по сходах вниз чи то всевидючий погляд, також спрямований згори вниз. Назустріч йому тут же рине мелодія, що починається глибоко в басах, прямує назустріч небесному руху і, у міру наближення до Емпіреїв, частково звільняється від своєї темної забарвленості. Але ж така сама динаміка руху притаманна „Сікстинській Мадонні“ Рафаеля: Богородиця з Божественним немовлям неспішно крокує до людей, а знизу до неї назустріч спрямовані благоговійні їхні погляди! Погляд зворушеного глядача постійно рухається по лінії зверху вниз і знизу вгору. Це і є емоційна динаміка бахівського твору. В першій темі його прелюдії звучить твердість і спокій, в другій –

настійлива мольба. Високі і низькі звучання спрямовуються одне до одного, вступають у пафосну взаємодію. В ході розробки мотиви мольби і відчаю переплітаються з мотивом благодаті і надії – так Вища Благодать проймає людську грішну душу, а біль людський проймає Дух небесний. У Баха містика – це життя з Христом, вмирання із Христом, воскресіння із Христом. Вона розкриває страсті Христові й переносить їх у людське життя.

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

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

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

Але це не стосується „Реквієму”. Саме в цьому творі на короткий час відроджується концепція людського життя як „страстей”, і не формально, а в усій повноті містичного переживання. За латинським текстом, це сцена Страшного суду; але фактично перед нами проходить ніби вся історія людського життя – з його стражданнями, гнівом і обуренням, дерзаннями і пристрастями, смиренням, коханням, надією і

вірою... Цю воістину космічну гаму переживань втілюють хор, чотири солісти, оркестр. Перша половина твору змальовує грізну і невблаганну Божу волю (*Dies irae, Tuba mirum, Rex tremende*). Переломний момент – *Lacrymosa*, де хор тужливо схиляється перед долею й поривається душею до Високого. Перед нами апофеоз людини, яка закінчує життя у повній покорі перед великим непізнаним (*Domine Jesu, Hostias, Sanctus*), радісно приймає його у себе (*Benedictus, Agnus Dei*) і відкриває для себе нове світло як джерело вічного життя (арія сопрано: *Lux aeterna*).

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

*) Точка Пушкіна

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

У Ф. Шуберта й у Р. Шумана містичне пов'язане зі світом природи, але по-різному. У Шуберта природа виступає переважно як фатальна сила. В 17 років композитор створює свій перший шедевр „Вільшаний король” на слова Гете (опус № 1), через два роки – пісню „Дівчина і смерть” (на слова М. Клаудіуса), потім ще раз повертається до цієї ж теми через 10 років у квартеті ре-мінор під тою ж назвою, де інструментальними засобами намагається розкрити розпачливий діалог людської душі з неминучим – між іншим, у дусі динамічних контрастів знаменитого ре-мінорного концерту Моцарта¹. Та будь-який виразний діалог з „трансцендентним” зникає в струнному квінтеті До мажор, де вводиться навіть друга віолончель для посилення „містичного” басового колориту. Звучання інструментів непорушно „зависає” на нестійких гармоніях і створює ефект повного „заціпеніння душі”. Дещо пожвавлений фінал приносить зітхання легкості, але ми розуміємо, що душа тут не перемагає фатальне, а на якийсь час намагається просто забути про нього, щоб віддатися своїм невинним земним втіхам. Саме в такому плані ми можемо сприйняти концепцію монументальної фортепіанної сонати Сі бемоль мажор і, очевидно,

¹ Серед музикантів багато хто сприймає тональність ре мінор як „містичну” щодо звучання.

найзнаменитішого твору Шуберта взагалі – так зв. Незакінченої симфонії (в улюбленій тональності Й.С. Баха сі мінор). Кількість частин в симфонії (всього дві) донині викликає суперечки і припущення. Проте відповідь може бути й не такою складною. Музично Шуберт перебуває переважно у двох станах, а саме у стані містичного заціплення душі, якому на зміну приходить стан часткового душевного полегшення, просвітлення і тихого спокою. Таку динаміку ми можемо простежити і в його вокальних циклах, наприклад – „Зимовий шлях”. Почуття душевної гармонії і просвітленого захвату знаходимо в пісні „Аве Марія”, слова для якої зовсім ще юний композитор знайшов у пантеїстичній поемі В. Скотта „Діва озера”. Цим вокальним шедевром аж ніяк не вичерпується релігійна тема, яка втілюється в досить великій кількості Шубертових творів.

У музиці Р. Шумана ми знаходимо тихе замилювання природою. Тут багато місячного саява, багато густої тіні від зелені і приємної прохолоди, тут більше спокою і сентиментального захвату, більше затишних куточків для схильної до самоспоглядання душі („Лісові сцени” для фортепіано). Нічні сцени в нього мрійливі, і важкі думи практично ніколи не порушують душевного спокою. Рухливі епізоди затягують нас у свій легкий і нестримний політ без певної мети і світлу радість схоплення буття, розкривають спокійне й радісне поживлення душі, яка втішається сама собою, сонячним світлом і теплом. У Шумана трагізм, притаманний Моцарту і Шуберту, звільняє місце для зовсім іншого стану – того, що Гегель назвав „романтичне томління” (Wehmut). Це, власне, й привносить у його музику містичний елемент і зближує з Людвігом Тіком, поетом лісового усамітнення. Душа полюбляє цей стан, який їй нічим, по суті, не загрожує. У стані томління душа позбувається відчаю чи надлюдського напруження (як у Моцарта чи Шуберта); вона у своєму неспішному спогляданні спілкується з „безконечним” (Шлейєрмахер), прояви якого вміє відкривати для себе у всьому маленькому, камерному, затишному („Пророчий

птаха", „Горіщина"). Шуман у своїх фортепіанних п'єсах також полюбляє „зависаючі" гармонії, але, на відміну від Шубертових, ці теплі колористичні „плями" не бентежать, а заспокоюють душу. Навіть чотири його монументальні симфонії пройняті цим станом замилювання. Чи мав Шуман релігійне почуття? – Безперечно, що так. Але в якій формі? Коли він душею зливався з природою, то знаходив у ній дві найдорожчі для нього речі: красу музики і красу своєї Клари Вік. У цілому масштаби природи у Шумана співмірні зі спокійним і втішним людським існуванням – це не фатальна сила, як у Шуберта. І тим більше – не всеохопний Універсум, як у Людвіга ван Бетховена в його „Урочистій месі (Missa solemnis)" чи у Дев'ятій симфонії (в „містичному" ре мінорі). Перші потужні імпульси симфонії виникають ніби з самої тиші й миттєво наливаються граничною звучністю. Перед нами типове романтичне *становлення*. Але з цих імпульсів композитор будує архітектоніку як складну архітектурну споруду. Кожний елемент цієї велетенської будівлі мусить ще відстояти своє право на існування. Так утворюється ні з чим не зрівнянна бетховенська колізійність музичного розвитку. Світ, що виник із безкінечної потенції природи, логічно приводить до виникнення свідомості. Байдуже, якою силою у Бетховена викликаний до життя цей перший імпульс – Вищою силою чи (відповідно до філософії Фіхте) вольовим імпульсом власного теургічного Я; він врешті-решт приводить до безмежного розширення світу, до виявлення в ньому не безосібного фатуму, а людської свідомості. В цьому полягає ідея звернення до хору у 4-ій частині. Перед нами суто шеллінґіанська концепція природи, мета якої – утвердити із самої себе свідомість. Дивно досі читати припущення, ніби композитор вагався відносно хорової частини і планував закінчити твір інструментальною музикою. Але ж тоді твір мав би зовсім іншу концепцію!

У „Месі" з'єднання з природою проводиться крізь усе життя як піднесене, осяяне сяйвом вічності і безконечності. Бог „Меси" – це не бог церковних молитов, а Бог природи,

Універсуму. Людина не просто молиться Богу, а єднається всіма порухами своєї душі з ним, а отже, й з усією природою. Людина у цьому творі сама постає деміургом. Вольові імпульси змінюються ліричними виливами душі. І за всім цим – свобода самопокладання, свобода самовиявлення.

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

6. Г. фон Клейст. Е.Т.А. Гофман.

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

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

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

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

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

Під представленим кутом зору містичне виступає як *складова* міфічного, як психологічний елемент сприйняття людиною Універсуму та власної *залежності* від нього.

Людина сприймає цей зв'язок як нечіткий, „перцептивно”; проте саме він уписує людину в загальний універсальний світ. При цьому містичне не є обов'язково міфічним.

Якщо міф виступає як концептоутворювальний елемент цілого і потребує для свого „опредметнювання” цілий арсенал прийомів (фантастичне, „місцевий колорит”, жанровість, сюжет тощо), то містичне може безпосередньо виступати як *естетичне*. Ми миттєво впізнаємо його у творі через характерну емоційну забарвленість (таємничість, почуття жаху тощо), тоді як міфічність розкривається як сукупність багатьох ознак, зв'язок між якими дослідник встановлює лише шляхом складної умоглядної операції. Психологічний механізм містичного ми можемо порівняти з механізмом комічного чи сентиментального, які розкриваються безпосередньо, минуючи рефлексію; суттєва ж різниця у тому, що містичне не є естетичною категорією.

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

Вказана риса особливо чітко простежується у Гофмана, який постійно знижує містичне своєю *іронією*. Так, чудесна особливість маленької потвори Цахеса привласнювати собі чужі достоїнства є, по суті, містичною силою цього героя. Але Гофман на очах у читача „оголює” механізм містичного тим, що показує роль конкретних чарівників у цих подіях і навіть докладно описує їх зовнішність і спосіб життя. Порівняймо з тим, як Тік у новелі про білявого Екберта, навпаки, зберігає таємницю аж до самої розв'язки! Гофман

ніби *грається* з містичним у своїй прозі. За ілюстрацію може правити „Історія про зникле дзеркальне відображення”, де подія, аналогічна тій, що так драматично розкривається в „Історії Петера Шлеміля” А. фон Шаміссо (про зниклу тінь), тут постає лише як цікавий курйоз. Пристрасть до містичного поступово ставала особливістю культури бідермайєр, характеризувала справжній „інтелект” філістера і викликала ущипливу реакцію з боку Гофмана, Г. Гейне...

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

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

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

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

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

Трактат Шуберта написаний у розпачливому тоні Екклесіаста і водночас у тоні поетично-піднесеному і містично-сентиментальному. Людська душа має одну таємничу властивість, яку Шуберт визначає як „початок вищого, неземного існування”, „первісні задатки неземної природи”, своєрідне передчуття майбутнього вічного існування. Це передчуття „вищого існування” несвідомо для людини

проймає її земні духовні устремління, які по-справжньому ніколи „не задовольняються протягом недовгого життя”.

„Вище існування” постійно заявляє про себе, тривожить людину. Людина марно намагається, але не може утримати ці неясні „мерехтіння глибинних сил нашого єства”, коли вони „вириваються далеко за межі наших земних здібностей” – у „високому світі поезії, художнього ідеалу”¹.

Нерідко ці „ще не втілені сили майбутнього існування” постають зримо переважно тоді, коли людина знаходиться у хворобливому або запаморочливому стані². Людина – роздвоєна істота, а її життя проходить завжди на межі двох існувань – земного, реального, містичного, схованого, майбутнього. Власна царина цих таємничих сил – ніч. Ось чому натхнення відвідує митця уночі, уночі тривожать людину неясні пророчі сни.

Клейст внутрішньо давно уже був готовий сприйняти філософію Шуберта. Схильний до самоспостереження і рефлексії, він у собі відкрив таємничі прояви містичних сил вічного і майбутнього. Він вважав, що вони виявляються в його поетичному таланті, який він сприймав як фатальний для себе. Очевидно, натхнення і творчість не приносили Клейсту чисту радість, як Вольфгангу Гете, а мучили його, як спалахи схованих „вічних сил”. Поет то захоплювався честолюбними планами, то впадав у чорну меланхолію. Він сумнівався в собі як у поеті: „Моїм талантом нагородило мене пекло, адже небеса дарують або повний талант, або ніякий”. Він прислухався до порухів власної душі, роздумував про свої сновидіння. Один час навіть вживав опій. Сучасники розповідали, що спілкуватися з поетом було важко. Навіть у веселому товаристві він сидів, занурившись у свої думки.

Ідеї Шубертової філософії ми упізнаємо у Клейста. В багатьох його творах події розгортаються уночі, важливого

¹ Див. Шуберт Г.Г. Взгляды на ночную сторону естественной науки / Г.Г. Шуберт // Эстетика немецких романтиков. – М. : Искусство, 1987.

² Там само. – С. 523.

значення в них набуває мотив сновидіння. Кожний головний персонаж несе у собі якийсь елемент фатально-нічного, демонічного, ірраціонального.

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

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

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

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

7. Ріхард Вагнер.

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

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

Природа, позасоціальне начало, виступає у Вагнера таким собі притулком для душі, що не знаходить собі місця серед дисгармонійних і навіть ворожих для неї людських установок. Уже в його так званих дрезденських операх людина несвідомо відчуває це тяжіння до позасоціального, ірраціонального, містичного, де і знаходить для себе бажану свободу. Так, Зента („Летючий голландець”) виросла серед людей суворої морської професії, але з самого дитинства линула своєю мрійливою уявою до містичної таїни моря, яку втілювало для неї зображення Голландця на грубій настінній гравюрі. Експресивна музика пробуджує в слухача *піднесені* переживання, які дійсно може пробудити в нас велична і непокірна морська стихія. Але в цій стихії є своя таємниця,

яка змушує душу тремтіти і коритися неvbлаганному фатумові. Цей всесильний фатум втілений в образі Голландця, корабель якого уже кілька століть блукає морськими просторами без надії на прощення і спокій. Зента присягається Голландцю у вічній любові, і в ту ж мить обидва вмирають, щоб тут же піднятися на небо: він – нарешті прощений Вишніми силами, вона – знайшовши для себе своє вище життєве покликання, нехай і за межами самого життя. Піднесене в цій опері поєднується з містичним. Жінка рятує чоловіка від віковічного прокляття своїм жертвним коханням. В образі Зенти тут розкривається чисте, абсолютне тяжіння до містичного переживання, яке показується як властивість душі; тільки в ньому душа відчуває для себе можливість розкритися і реалізувати своє вище покликання. Висловлюючись мовою Фіхте, тільки через вчинок самопожертви душа знаходить себе як особистість, як абсолютне і самодостатнє Я. Душа відчуває містичну потребу принести себе в жертву. Проте це пов'язане з розривом усіх зв'язків з емпіричним світом, із людським суспільством, в якому таке порівняння не знаходить розуміння чи вважається безплідним.

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

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

Якщо у двох розглянутих операх ця всюдисуща містична сила заявляла про свою присутність у вигляді окремих проявів і ознак, то в „Лоенгрині” Вагнер *персоналізує* її в образі лицаря святого Грааля. Лоенгрін з’являється в Бранті, щоб захистити Ельзу – чисту і цнотливу дівчину, несправедливо звинувачену у вбивстві рідного брата. Проте ця містична сила мусить завжди залишатися таємною і неявною для людей. Вона відкривається тільки щирим і смиренным; найменший сумнів і скепсис руйнує містичний зв’язок. Тому Лоенгрін урешті мусив залишити назавжди свою кохану Ельзу і брантівців. Проте він повертає людям юного князя Готфріда: той не загинув, як вважали, а служив весь цей час у містичному храмі св. Грааля. Плоть від плоті земного життя, він повертається тепер на батьківщину, збагатившись високим досвідом душі. Віднині серед людей під його правлінням пануватиме гармонія земного й небесного¹.

Містична сила, втілена в „любовному трунку”, з’єднує Трістана й Ізольду в однойменній опері. В середньовічних „романах” сила трунку зображається як диявольська примара, якій закохані спочатку не в силах протистояти, але все ж таки з Божою поміччю долають (саме таку символіку чарівного

¹ Див. докладніше: Шалагінов Б.Б. О тайне имени Лоэнгрин / Б.Б. Шалагінов // Вікно в світ. – К., 2003. – № 3. – С. 141–147.

трунку використав Гофман у романі „Еліксири диявола”). У Вагнера трунок – це символ фатального кохання, зустрічі, що наперед визначена ніби самою долею. Якщо у Беруля, у Томаса герої марно борються з дією трунку, то Вагнер опоетизував силу кохання і цим самим розставив нові акценти в середньовічному сюжеті. Як бачимо, Вагнер був готовий до сприйняття містичної за своєю суттю філософської концепції А. Шопенгауера. Всюдисуща містична жива сила, що наче тонка матерія розлита в природі й подекуди нагадує про себе, тут набуває нових, космічних вимірів неблаганної і деспотичної „волі”. Якщо в „Ромео і Джульєтті” Шекспіра ми бачимо відчайдушні спроби закоханих відстояти своє щастя у переборенні складних життєвих обставин, то в „Трістані” увагу зосереджено на розкритті самого почуття. Містично звучить уже перший акорд „Вступу” – знаменитий „трістанівський акорд”. За влучним спостереженням Е. Курта, якщо класична гармонія втілює перемогу свідомого над несвідомим, то „трістанівська” гармонія, навпаки, розкриває поезію несвідомого¹. Ми можемо сказати, що в цій опері насамперед засобами музики розкривається психологія любовного переживання як несвідомої сили; протистояти їй людина не може, бо це *космічна* сила. Опера завершується смертю героїв. Але ми не згодні з критиками, ніби Вагнер прагнув показати, як фатальне кохання буквально знищує героїв, стирає їх із лиця Землі, ізолювавши їх перед цим від усіх *інших* земних справ і прагнень, розірвавши всі їхні зв’язки з оточенням, сконцентрувавши всі їхні думки і гадки на *одному*, щоб потім відібрати у них і це одне, найсуттєвіше для обох – кохання, і врешті-решт зіштовхнути їх у вічну темряву! Навпаки! Якщо йти за Новалісом, то кохання тут, на землі, можливе тільки як страждання і томління (Wehmut), але знаходить свою повну свободу тільки тоді, коли зливається з першоджерелом – Космосом. У Новаліса

¹ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в „Тристане” Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – С. 27 та наст.

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

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

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

За поглядами ранніх романтиків, природа передає естафету людині, яка, наслідуючи її задуми, починає творити „нову природу”. Розум і воля „першої” природи передаються людині, яка їх вдосконалює і підносить на вищий рівень. Здавалося б, ніяких обмежень і перешкод на цьому шляху не

може бути. Всі труднощі і проблеми Нового часу ранні романтики пояснювали тим, ніби людина зухвало розірвала свої зв'язки з універсальною природою, і ставили перед собою завдання відновити їх, але уже на якісно вищому рівні.

Але в середині XIX століття, коли творив Вагнер, буржуазна цивілізація дедалі більше виявляла свої протиріччя. Культуротворча робота людини чимраз рішучіше оберталася проти неї самої. Виявляли себе цілком об'єктивні сили, що були проаналізовані К. Марксом як сили „відчуження”. Та під романтичним кутом зору, коли культуру розглядали в дусі Шеллінга як плавне продовження природи, це відхилення від „гармонії” природи і свідомості, людини і суспільства, індивіда й держави сприймалося як загадкове, таємниче, *містичне*. Містика Вагнера ґрунтується на гострому відчутті *дисгармонійності* буття.

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

Концепцію „Кільця” можна зрозуміти, якщо врахувати, що вона виникла паралельно з роботою над „дрезденськими” операми. Ми коротко оглянемо її.

В основі світової гармонії лежить *любов*, вона сама по собі є гарантією стабільності й гармонії всього суцього, сама по собі є рівновагою, що зберігає себе. Щоб порушити світову гармонію, досить зректися любові. Це і робить у „Золоті Рейна” нібелунг Альберіх.

Золото в тетралогії – це також складний містичний символ. Рівновага у світі передбачає *противагу*, і нею може виявитися кожна річ. Кожна річ потенційно таїть у собі містичну небезпеку, якщо людина свідомо чи несвідомо

розбудить її. Так сталося і з золотом. Само по собі воно не несе небезпеки, русалки милуються його блиском. І лише зречення Альберіхом любові зробило золото фатально небезпечним. З цього самого моменту воно набуло містичної сили і почало руйнувати стосунки між богами і між людьми, суспільство і саму природу. Справа не в тому, ніби Альберіх виявився таким „всевадним”; справа у тому, що була порушена світова рівновага.

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

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

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

Останній твір композитора – опера „Парціфаль”. При вивченні поеми Вольфрама фон Ешенбаха композитора вразив „страшний” збіг обставин¹: хранитель св. Грааля

¹ Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853 – 1871 / Hrsg. von Wolfgang Golther. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1916. – S. 191.

Амфортас у момент гріховної насолоди був поранений списом, який колись пролив кров Ісуса на хресті; і зупинити кровотечу лицаря може тільки споглядання чаші, в яку була зібрана свята кров. Ми бачимо, що історія страстей Ісуса химерично віддзеркалилася в історії служителя його культу. Вагнер по-своєму здійснює мрії Новаліса про „нову Біблію” тим, що знов після Баха переносить „страсті” в життя людей. В опері страсті Господні і „страсті” людські переплітаються і вступають одне з одним у містичні смислові стосунки. Символічна тканина цього простого, на перший погляд, „сценічного урочистого священнодійства” доволі насичена. Очевидно, в цій новій історії страстей Амфортас символізує людство, що впало в невірний гріх чуттєвості; волю Спасителя втілює простодушний юнак Парціфаль, який має взяти на себе спокутування цього гріха. Він ще при першій зустрічі з лицарями міг би звільнити Амфортаса від страждань і зруйнувати злі чари Клінгзора (який, очевидно, виступає тут варіантом Люцифера, що колись відпав від Господа); але тоді йому завадила наївність і зніяковіння. Тепер же він мусить пройти до кінця шлях складних випробувань, який на цей раз вибирає цілком свідомо.

Не виключено, що Вагнер захотів тут втілити сюжет, рівноцінний своєму улюбленому „Фаусту” Гете, де зустрілися б божественні й демонічні сили, безмірна влада і людська мізерність, духовна сила і гріховна слабкість, наївна простодушність і висока істина, а в жіночому образі Кундрі – язичницька чуттєвість і духовна нудьга. Звичайно, хоча гетевський „Фауст” завершується розгорнутою „містеріальною” сценою, в ньому людське життя представлене набагато ширше і різноманітніше, ніж в опері Вагнера, де домінує тема святості і спокутування гріхів. Вагнер повертається до ранньоромантичної теми „обранництва”: справжній храм віри будується в чистому серці; найбільше досягає у справах віри той, хто менше думає про власне значення. Містичне в цьому творі має знов піднесений, просвітлений характер.

8. Висновки

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

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

Містика, що прийшла на зміну романтичній, відкрила залежність людини від темних сил, які були, здається, спорідненими з „волею” Шопенгауера. Проте ці сили уже не спонукали людину до творчого змагання з невідомим, не окрилювали її, а викликали в неї лише болісний інтерес, подібно тому, як хвора людина прислухається до загадкових порухів у своєму тілі, не будучи в змозі підкорити їх власній волі. Їй, правда, здається, що, опанувавши їх у творчості, вона їх переможе. Але це все вже – *імітація* волі, творчості й... містичного. Цю нову містику вже неможливо зіставити з

категорією кантівського піднесеного, бо вона не підносила, а принижувала, не надихала, а пригноблювала.

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

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