

ДОСЛІДЖЕННЯ

ЕСТЕТИКА

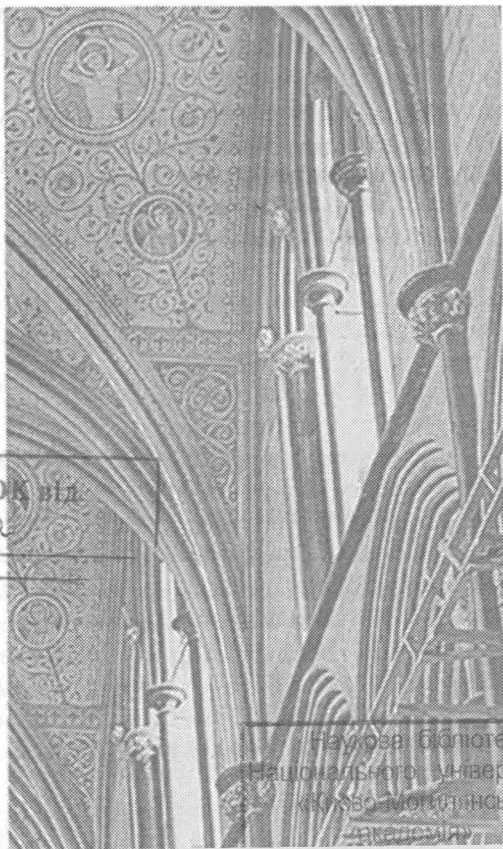
И. В. ФЕТЕ

Б. Б. ШАЛАГІНОВ

ДАРУНОК ВІД

Автограф

КИЇВ
«ВЕЖА»
2002



Наукова бібліотека
Національного університету
«Києво-Могилянська
академія»

УДК: 821.112.2—2.09
ББК Ш15 (4Г) 52—4 Гете

*Рекомендовано до друку рішенням Ученої ради
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
(протокол №15 (9.4) від 6 червня 2002 р.)*

Рецензент: Д. С. Наливайко, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія»

© «Вежа», 2002
© Б. Б. Шалагінов, 2002
© С. В. Лопарєв. Художнє оформлення, 2002

ISBN 966-7091-51-1



ЗМІСТ

<i>ВСТУП</i>	5
Частина 1. ВИТОКИ	11
Лейбніц	11
Вінкельман	17
Лессінг	23
Кант	33
Гердер	43
Частина 2. ЗВЕРШЕННЯ	55
«Штюрмерство»	57
1. Естетика пластичних форм	57
2. Ідея геніального і «демонічного»	61
3. Ідея єдності «краси земної» і «краси небесної»	67
«Веймарська класика»	72
1. Італійська подорож	72
2. Універсальна взаємопов'язаність органічного і неорганічного життя	77
3. Естетика художнього стилю	80
4. Естетика «прафеномена»	92
5. Змішання художніх жанрів як принцип	97

6. Апофеоз художньої форми	103
7. Гете як людина і митець з погляду Шиллера	107
8. «Вільгельм Мейстер» як естетична лабораторія	114
9. Естетичне новаторство «веймарської класики»	121
Пізній Гете	127
1. Доба «Західно-східного дивану»	127
2. Форма як цілісність у різноманітності	131
3. «Фауст» як естетичний заповіт поета	136
Примітки	138
ЛІТЕРАТУРА	142



Вся його естетика і вся його філософія носить суто лабораторний і експериментальний характер, цурається будь-яких точних логічних означень і послідовно продуманої системності. Він висловлює багато вельми глибоких думок з естетики й філософії, але ці думки висловлюються ним здебільшого ніби просто випадково, ніби мимохідь, вимагають від дослідника спеціального колекціонування і тому ніколи не вирізняються повною надійністю й певністю.

О. Ф. Лосєв. Естетика Платона

Феноменально багата творчість великого німецького поета Йоганна Вольфганга Гете (1749—1832) і, зокрема, такий художньо складний і багатоаспектний твір, як «Фауст», могли виникнути тільки за умов докорінних змін у царині естетичної думки, що призвели до нового розуміння суті мистецтва, його місця в суспільстві і предмета художнього відтворення. Гете був не тільки сучасником, а й сам активно сприяв виробленню нової естетико-філософської парадигми 18 ст. у плані відходу її від просвітницького раціоналізму. На його очах і значною мірою внаслідок його зусиль надзвичайно розвинулось уявлення не лише про високу суспільно-естетичну місію мистецтва, а й про його естетичну самодостатність, що спонукало по-новому ставити питання про онтологічний і гносеологічний статус мистецтва. Тільки в добу радикального оновлення могли пролунати й бути співчутливо сприйняті слова Гете про те, що мистецтво розвивається «з поєднання всіх духовних сил людини», що воно містить у собі «все велике, все гідне любові й шани й, одухотворяючи людський образ, підносить людину над самою собою», «обожнює її для сучасності, що включає в

себе однаковою мірою і минуле, і майбутнє» [43, т. 3, 105*]. Тільки з такими естетичними переконаннями Гете міг наважитися довірити свої найкращі думки про людину, буття, істину саме *художньому* творові.

«Вік просвітництва» не одразу прийшов до визнання самодостатнього духовного змісту мистецтва, літератури зокрема. Так, Дж. Локк у «Роздумах про те, що читати і вивчати джентльмену» (1703) ставиться до літератури цілком прагматично: за допомогою читання «вдосконалюють розум» (це потрібно «для розширення наших власних знань») і вдосконалюють мову (бо «люди із задоволенням слухають того, кого вони розуміють») [58, т. 3, 610]. Проте з-поміж наведених імен латинських ораторів, англійських істориків, географів, правознавців та інших марно шукати письменників. Їх представляє лише автор «Дон Кіхота» — книжки, «вільної від непристойностей». Свою побіжну згадку про Сервантеса Локк мотивує тим, що «існує ще одна користь від читання — розвага і задоволення» [58, т. 3, 614]. У середині століття, в добу Філдінга, Вольтера і Руссо, мистецтво розглядали переважно з погляду його впливу на суспільну мораль. Г. Філдінг ототожнював літературний твір із «дзеркалом», яке має показувати в неприкрашеному вигляді суспільні вади; Вольтер розглядав літературу й театр лише як ефективний засіб впливу на суспільну думку; Ж.-Ж. Руссо відмовляв мистецтву, зокрема театру і літературі, в позитивному впливі на особистість.

Духовний спадкоємець «віку просвітництва», І. Кант додержувався раціоналістично-моралістичних уявлень щодо мис-

* Перша цифра означає позицію у списку літератури, друга — том, третя — сторінку. Виділення курсивом належать автору цієї роботи, напівжирним шрифтом — автору цитованого джерела.

тецтва. Серед письменників він віддавав перевагу античним авторам, головну цінність яких пов'язував із вивченням класичних мов. Незаперечним авторитетом і зразком для наслідування була для нього античність, яку він розглядав недиференційовано, в плані її загальнокультурного значення: «В усьому, що належить до відчуття прекрасного й піднесеного, нам найкраще керуватися взірцями давнини: у скульптурі, архітектурі, поезії й красномовстві, у моралі й державному устрої» [48, т. 1, 87]. У сучасній йому літературі Кант цінував моралістичну спрямованість, що розкривається у показі добродійностей героя (таких, як у С. Річардсона) [48, т. 1, 30], «проникливість розуму, шляхетний порив генія й чутливу душу» (як у писаннях Руссо) [48, т. 1, 78]. Сервантесу він закидає, що той у своєму «Дон Кіхоті» «виставив фантастичну й романтичну пристрасть у смішному вигляді», замість того, щоб «скерувати її в інший бік» [48, т. 1, 65]; а Дефо — те, що його «Робінзон Крузо» може захопити хіба що людину, «переповнену корисливих бажань», бо сам роман позбавлений «добродійності» чи «благородних рис» [48, т. 1, 30]. Наслідуючи Руссо, Кант вважав особливо шкідливим для дітей читання романів, оскільки «від них немає ніякої користі за винятком того, що вони розважають дітей, поки ті їх читають (...) Читаючи їх, вони (...) мріють і сидять без жодної думки в голові» [48, т. 1, 211]. Кант, як видно, не сприймав тонкощів художньої умовності і був рішуче настроєний проти «романів» узагалі, бо в них «роблять шляхетних жінок схильними до дивацтв, а звичайних — дурними, шляхетних чоловіків — також диваками, а звичайних — ледарями» [48, т. 1, 65].

У німецькій класичній естетиці 18 ст. можна чітко вирізнити три напрями: *післябарокову естетику*, що вперше системно розглядала красу в теоретико-пізнавальному (гносеологічному)

аспекті як об'єктивну властивість буття (А. Г. Баумгартен, Г. Ф. Мейер, І. Кант); *естетику художньої творчості*, яка у своїх умовиводах спиралась не так на гносеологію, як на дослідження конкретних мистецьких явищ (Й. Й. Вінкельман, Г. Е. Лессінг); *синтетичну естетику*, яка прагнула в синтезі мистецтвознавчих і гносеологічних підходів виробити всеосяжне, цілісне уявлення про людину у співвіднесеності з цілісністю світу, краси, мистецтва (Й. Г. Гердер, Ф. Шиллер, Й. В. Гете) [44, кн. 2, 35; 71].

Логічним продовженням останнього напрямку стала естетика раннього німецького романтизму (Ф. Шлегель, А. В. Шлегель, Новалис, Ф. В. Шеллінг), яка поєднала 18 століття з 19-м. Велика роль на початку 19 ст. належала естетичній системі Г. В. Ф. Гегеля. На формування як романтичної, так і гегельянської естетики суттєво вплинуло, зокрема, уважне читання і ретельне вивчення мистецько-художніх уподобань Гете, визнаного всією добою за свого найбільшого поета.

Та справжнім володарем дум у Німеччині на рубежі 18—19 ст. виявився І. Кант. Без його плідного впливу не можливо уявити ні «веймарську класику», ні ранню романтичну естетику, ні естетичне гегельянство, ні навіть естетику Шопенгауера. В цю мистецько-філософську добу беззастережно панує *культ естетичної форми*. Естетичне ставлення до буття поширюється насамперед на уявлення про людину. Можливості естетичного й етичного самотворення вважалися безмежними. Розглядалися в єдності і взаємопов'язаності істина про світ, краса світу і людини в ньому, необмеженість вільної волі людини. На цьому ґрунтувався оптимізм, попри всі трагічні історичні катаклізми, притаманні тій добі.

У 19 ст. вплив філософії Канта чергувався з впливом філософії Гегеля. Гегель створив проблему *дуалізму форми і змісту*,

якої не знала доба Канта — Гете. Цим самим реальне буття людини було проголошено начебто *ще* не дійсним, та, відповідно до принципу негативної діалектики, воно набувало статусу дійсності, тільки будучи *вже* відкинутим у минуле. Так людина, цивілізація, духовні надбання культури, форми суспільного буття були проголошені лише ступенями саморозгортання «світового духу», який знаходив у них свою «форму», щоб відкинути її, а далі втілитися в іншій подобі, щоб зрештою відкинути і її. Так форма безнастанно простувала за змістом, ніколи повністю не зливаючись з ним, постаючи по відношенню до нього як щось химерне та тимчасове і водночас як щось «технічне» та «допоміжне».

Гегельянська ідея вічного дуалізму форми і змісту вплинула на основи гносеології (позитивізм 19 ст.) і на мистецтво. Проблему змісту мистецького твору стали розглядати як відносно *не* залежну від художності.

У 19 і 20 століттях знову популярним стає улюблений у добу просвітництва образ мистецтва як *дзеркала* життя. Начебто знов активізував свою діяльність «світовий дух» Гегеля, обравши мистецтво як *засіб* для пояснення світу. Основний постулат кантівської доби: природа ставиться до людини, до її духовної діяльності, у тому числі до естетичної, не як до засобу, а як до *мети* своїх прагнень, — ця ідея відступила перед гегельянством. Це призвело до суттєвих змін у житті мистецтва, які годі було б заперечувати або намагатися зупинити.

Та все ж естетичне кантіанство з його ідеєю *первісної спорідненості* форми і змісту, ідеєю творчого характеру мислення, ідеєю цілісності людини як духовного суб'єкта ніколи не втрачало своєї привабливості. Фундаментальний характер естетичних відкриттів Канта знаходив своє підтвердження в

непередбачуваній різноманітності художньої практики, в літературі, музиці, образотворчих мистецтвах. У 20 ст. кантіанство ще раз нагадало про себе в нових, небачених формах мистецького синтезу. Наше сприйняття європейського мистецтва 19-го і особливо 20 ст. буде неповним, якщо ми не спробуємо стати на точку зору кантіанства, що як теоретичне вчення *ніколи* не вмирало в Європі.

Завдання даної роботи полягає в тому, щоб привернути увагу до проблеми кантіанства, зокрема в естетиці, і розкрити його новаторський характер та художню плідотворність на аналізі естетики такого яскравого і самобутнього адепта доби, як Йоганн Вольфганг Гете.

...Бо це дуже нелегка справа — досягнути виникнення бодай однієї системи думки чи історію розвитку бодай одного духу; та це гідно зусиль, якщо це був оригінальний дух.

Ф. Шлегель. Думки й роздуми Лессінга

Лейбніц

Одним із найважливіших джерел формування німецької класичної естетики та естетики Гете стала філософія Готфріда Вільгельма Лейбніца (1646—1716). Німецький філософ розробляв учення про «монади» — самостійні структурні елементи світу, такі собі автономні субстанції, що мають духовну енергетику і приховану динаміку, яка постійно прагне самовиявлення. Учення Лейбніца містило в зародковому стані інтуїцію тотожності духовного та тілесного, цілісного та одиничного, загального та окремого. Між окремими монадами було зафіксовано чітке співвідношення, «так, неначебто якась одна рука одночасно завела всі годинники у світі». Це й була знаменита «наперед визначена гармонія» (*prästäbilierte Harmonie*) Лейбніца.

Продуктивний смисл, що поєднував учення Лейбніца з філософськими прозріннями стародавніх греків, які активно засвоювалися в процесі формування німецького класичного ідеалізму, полягав у тому, що Всесвіт розглядався як *живий і одухотворений*. У Лейбніца всі «монади» були наділені духовністю (на думку Ф. В. Шеллінга, у творах цього філософа «немає нічого бездуховного, нічого такого, що суперечить Духові» [83, т. 2, 430]). Лейбніц пояснював: «Я визнаю в тілі певну

активну силу, або *ентелехію*» [52, т. 3, 219]; «Ентелехія — це або душа, або щось аналогічне душі. Вона завжди приводить у рух якесь органічне тіло, яке саме по собі, тобто будучи позбавлене душі, не може бути єдиною субстанцією...» [52, т. 3, 222].

Така «ентелехійність» притаманна найголовнішій монаді — Богові і «похідним» від нього монадам — Всесвіту, природі, людині, мистецтву.

Таким чином, завдяки вченню Лейбніца про монади земне життя, людська культура й мистецтво набувають *цілком закономірного статусу існування, позбавлені будь-якого відтинку випадковості й абсолютної відрубності*; вони завжди співвідносяться з усіма іншими монадами та з Всесвітом як зі своїм першоджерелом та основою. Ця ідея була підтримана в німецькій культурі всією діяльністю штурмерів і розвинута в наступні десятиліття. Згодом Ф. В. Шеллінг довів до логічного кінця думку про «наперед визначену гармонію» — фактично тотожність між природою та мистецтвом як продуктом людської свідомості, проголосивши мистецтво і міф не лише закономірним, а й найвищим етапом розвитку природи. Ця теорія знайшла своє підґрунтя в міцному філософському фундаменті. Зруйнувати його можна було лише зламавши саму споруду класичного ідеалізму, закладену Лейбніцем.

Наступна якість світу — це його «органічна» будова, завдяки якій *світ не може бути зруйнований*. Ця «природна машина», на відміну від штучної, пише Лейбніц, «складається з нескінченних прихованих у ній органів, і тому вона ніколи не може бути цілком знищена, так само як не може бути і наново створеною, вона може тільки зменшуватись або зростати, згортатися й розгортатися доти, доки в ній пульсує ця сама субстанція, а в ній (...) якась доля життя, іншими словами, первісної активності» [52, т. 3, 222].

Органістичність була притаманна ще давньогрецькому світорозумінню, яке поєднувало сприйняття світу не тільки як живого, мислячого суб'єкта («гілозоїзм»), а і як такого, що *вічно сам себе створює*, причому в цей потужний ентелехійний потік самовідновлення включається однаково як жива, так і нежива природа, фізична і ментальна, тобто культура і все мистецтво.

Німецький ідеалізм на зламі 18—19 ст. сприйняв прозріння стародавніх греків і Лейбніца про органічну будову світу й почав розглядати мистецтво як цілком закономірне і необхідне явище в потоці життя, як один з елементів, що забезпечує життєздатність світу в цілому, через що й не може бути виключений з нього без небезпеки зруйнувати весь світ.

Ентелехійно-органістичний світогляд Лейбніца обґрунтовував апофеоз творчої особистості, зокрема художньої свідомості. У цьому питанні Лейбніц далеко відійшов від сучасного йому англійського емпіризму (Дж. Локк), коли акт мислення розглядався в принципі як ізоморфний акту чуттєвого сприйняття. Відразу до емпіризму та сенсуалізму, прищеплена Лейбніцем, виявилась настільки сильною, що *проблематика цих учень уже ніколи не потрапляла в поле зору Гете чи романтиків*. Філософсько-естетичні пошуки останніх рухалися в іншому напрямку. Природно, що шлях, торований Лейбніцем, безпомилково вів до вчення І. Канта про творчий характер свідомості. На нього, як на міцну основу, спиралась уся філософська та естетична думка на зламі століть¹.

Думка про творчий характер мислення ясно читається в листі Лейбніца до королеви Пруссії Софії Шарлотти: «Ми подібні у зменшеному вигляді до божества — завдяки нашому розумінню світового порядку і завдяки нашій здібності *самим надавати лад речам, що перебувають у межах наших спроможностей*, подібно до того, як Бог надає лад світові» [52, т. 3, 379].

«Я вважаю, що кожна індивідуальна субстанція виражає по-своєму Всесвіт повністю і що її наступна видозміна є наслідком (...) її попереднього стану, так, якби у світі був тільки Бог і вона сама...». Цією окремою субстанцією могла бути й людина, чий творчий розум тотожний Всесвіту і завдяки цьому «віддзеркалює», копіює його». Але, оскільки всі субстанції безперервно створюються Верховною Істотою і втілюють у собі один і той самий Всесвіт, або одні й ті самі феномени, відповідно до цього вони повністю узгоджені між собою» [52, т. 3, 275].

Наступний вислів Г. Зіммеля допомагає виявити принципову спорідненість лейбніціанства з поглядами Гете. На думку Зіммеля, поет «знаходить пізнаваний зв'язок між ними (об'єктами та суб'єктами. — Б. Ш.), виходячи з їхньої субстанційної єдності. Так у примітивній формі навчав ще Емпедокл: ми можемо пізнати речі тому, що елементи їх усіх присутні в нас самих (...) Око та сонце мають однакову сутність, вони — рівноправні діти божественної природи і тому здатні розуміти і сприймати одне одного (...) Зв'язок (між об'єктом та суб'єктом. — Б. Ш.) ґрунтується на корінній єдності та природній гармонії обох сторін» [40, т. 1, 390].

Цими словами Зіммель уводить естетику Гете в силове поле філософії не тільки Лейбніца, а й Канта і наштовхує на думку про те, яке велике евристичне значення мало для всієї епохи рубежу століть учення Лейбніца про «наперед визначену гармонію». Адже лейбніціанство несло в собі імпульс визнання споконвічної гармонії, узгодженості всіх елементів Всесвіту як *необхідної умови краси*. Завдяки багатьом розумно діючим законам у цьому світі «необхідність матерії узгоджується з красою форми», — писав Лейбніц [52, т. 3, 226]. «Щодразу, коли ми заглиблюємось у першовитоки певних речей,

ми знаходимо найдовершеніший порядок, який тільки можна побажати...» [52, т. 3, 378]. Але ж саме так розуміли красу ста-
родавні греки класичної доби, та й всі народи давнини. Земне
буття людини, в їх розумінні, було відображенням вічного,
космічного буття і, з огляду на це, мало якості, притаманні
вічному, гармонійно влаштованому, пластичному, живому Все-
світу. Ця гармонійна розмірність «земного» та «небесного»
знайшла своє якнайкраще вираження у мистецтві, яке давні
греки вважали закономірною ланкою загального, органічно
влаштованого світу.

Лейбніціанські ідеї «наперед визначеної гармонії» та «ор-
ганіцизму» дістали розвиток у гносеології Канта, втілилися в
його вченні про «телеологізм», тобто співвідношення з пев-
ним (умовно існуючим) вищим смислом, яким споконвічно
наділений Всесвіт. А з телеологізмом пов'язане вчення Канта
про красу як «доцільність», що існує без певної мети.

Ще одна риса, яку згодом успадкував Гете, прикметно ха-
рактеризує вчення Лейбніца. Нехай навіть занадто впадає в очі
раціоналістичний характер його загальної онтології (краса —
це втілення «найкращої якості»), адже, зрештою, раціоналізм
був притаманний і грецькому світогляду, проте цей раціональ-
ний порядок сприймався у філософа не уможлядно, не тільки у
формі логічних категорій, а й *безпосередньо, чуттєво*, онто-
логічно.

Вчення Лейбніца потенційно містило в собі вихід на «інте-
лектуальну інтуїцію» єнських романтиків, на Гетеве «первісне
почуття, закорінене в останніх глибинах його особистості» (за
висловом Зіммеля), за допомогою якого поет пізнавав приро-
ду і світ у їх неподільності, оскільки «дух і матерія (...) утво-
рюють у нього щось безпосередньо єдине» [40, т. 1, 389]. Важ-
ливо зазначити, що Шеллінг усіляко підкреслював *антиду-*

алізм лейбніціанства. Адже монада — це спілка духовного та тілесного [83, т. 2, 432].

Ідея «наперед визначеної гармонії» вплинула й на нові теорії *міфу* (Шеллінг), оскільки дозволяла розглядати людське буття в плані тотожності загального та окремого, ідеального та емпіричного, цілого та окремого, вічного та плінного. Адже міф розуміє буття як щось споконвічне й незмінне; в *плин*ові буття, в порядку взаємної згоди розгортаються окремі явища — як у реальному, буденному житті людини, так і в її ментальному (естетичному, релігійному та ін.) бутті. В міфі немає непереборної грані між реальною людиною та ідеальним образом, оскільки вони обоє мають спільну основу — споконвічну ентелехію, наділену органічною суттю. Звідси маємо розуміння світу як символічного, де основою символу (живого буття та його ідеального образу) є вічна й абсолютна «ентелехія». В міфі образ не є *відображенням* живого буття, а виступає нарівні з ним, як його природна, органічна паралель. З погляду міфу, ментальний образ (уява) має такий самий високий онтологічний статус, як і реальне явище.

Завдяки Лейбніцу в Німеччині був підготовлений ґрунт для сприйняття пантеїзму Спінози. Лейбніц постійно заперечував холодний, раціональний «абсолют» Декарта, цілком позбавлений онтологічного статусу тілесності, пластичності, гармонії, життєвої теплоти. Такий «абсолют», що в Декарта становив основу світобудови, був занадто далекий від давньогрецької *чуттєвої повноти* як основи буття. Спінозіанство ж, на відміну від картезіанства, висувало іншу ідею первісної субстанції, яка фізично й духовно ототожнювалася з Богом. Незважаючи на суворий раціоналістичний детермінізм системи Спінози, у нього Бог, Всесвіт, природа і людина мали тотожні між собою властивості гармонії та краси, чуттєвості та плас-

тичності, бо включалися в існування Бога. Природно, що таке розуміння було ближчим до давньогрецького, ніж картезіанський раціоналізм, що й зумовило зрештою непопулярність останнього на німецькому ґрунті.

Вінкельман

1/ Провідну нитку для своїх естетичних міркувань Гете знайшов у працях Йоганна Йоахіма Вінкельмана (1717—1768). Поет протягом усього життя зберігав глибоку повагу до вченого, постійно розмірковував про його принципи дослідження та про особистість вченого. Про це яскраво свідчить написана Гете вже на схилі віку книжка «Вінкельман та його час» (1805).

Вінкельман, підійшовши до самих витоків класичного етапу в німецькій філософії та естетиці, самостійно розробляв деякі з найважливіших інтуїтивних прозрінь, такі, наприклад, як співвіднесеність краси та ідеї, цілісність як умова краси, чуттєве явлення ідеї та ін. Вінкельман спирався на думки свого улюбленого філософа Платона і цим забезпечив безпосередній зв'язок німецького класичного ідеалізму з ідеалізмом давньогрецьким, платонівським.

Вивчаючи конкретні художні твори — античні скульптури у Ватиканському музеї, Вінкельман створив теорію зримої, *чуттєво* втіленої *цілісності* художнього твору. В його працях з естетики абстрактне (умоглядне) завжди розглядається у внутрішній єдності з довершеною тілесною пластикою. Саме ця ідея Вінкельмана найбільше приваблювала Гете. Самодостатня, незалежна і тілесно довершена образність скульптурного та архітектурного матеріалу сформувала в поета уявлення про *красу* як про довершене вираження *ідеї*, що знайшла свою скінченну, *пластично* визначену *форму*.

У світлі сказаного заслуговують на увагу міркування Вінкельмана про скульптурне зображення Афіни Паллади з вілли Альбані невідомого автора. Її краса «подібна до ідеї, не переданої за допомогою почуттів, а народженої великим розумом і щасливою уявою, яка, споглядаючи, могла б підвестися до рівня божественної краси; такими довершеними при цьому є цілісність її форм та обрисів, що, здається, вона не висічена різцем скульптора, а розбуджена думкою, втіленою одним божественним подихом» [27, 372].

Таким чином, Вінкельман висунув ідеал художнього твору, який, внутрішньо цілісний і довершений, розкривав у своїй *чуттєвій* (тілесній) довершеності *надчуттєву* ідею. Ця плідна думка вченого-мистецтвознавця постійно приваблювала Гете і відбилась у його юнацьких статтях про образотворче мистецтво.

Міркування Вінкельмана про пластичність, тілесно оформлений образ прекрасного протистояли в середині 18 ст. мистецтву бароко, поширеному в Німеччині. Звичайно, бароко було представлене не у вигляді одного суцільного потоку, воно диференціювалося. Зокрема, вирізнялося «трансцендентне» бароко, що знайшло свій вияв у церковному богослужінні («духовні концерти» та хори Г. Шютца, «пасіони» і кантати Й. С. Баха), де воно презентувало ідею вищої (релігійної) досконалості. Та побутовало також «народне» бароко, пов'язане з англійськими мандрівними театральними трупамі в Німеччині. Його основу становила заснована на використанні багатющого емпіричного шару життя змішана гра високого і низького, серйозного і комічного та взаємні переходи протилежностей у пошуках усе нових і нових відтінків на шкоду тематичній і жанровій довершеності та смисловій закінченості. Утіленням «народного» бароко був образ сатиричного персонажа

Гансвурста, опудало якого на знак боротьби з бароко привселюдно спалив Й. К. Готшвед у 1737 р.

2) У своїх міркуваннях і роздумах про давньогрецьку скульптуру Вінкельман спирався на давню, ще від часів Арістотеля, теорію наслідування природи (*mimesis*). Встановлюючи періодизацію давньогрецького мистецтва, він керувався ступенем його наближеності до природи і відповідно виділяв у ньому чотири стилі: стародавній (1), високий (2), вишуканий (3), наслідувальний (4).

Прикметно, що Вінкельман ще не опанував чітких дефініцій ідеалістичного дискурсу, про що свідчить хоча б таке його висловлювання про «стародавній» (1) стильовий період: цей стиль «базувався на системі, що складалася з правил, запозичених у природи, які, проте, пізніше відділилися від неї, набувши *ідеального* характеру. Почали творити насамперед згідно із цими правилами, ніж із природою як взірцем для наслідування, оскільки мистецтво вже створило собі свою *власну природу*» [27, 369]. З цього твердження випливає, що в той час «ідеал» розуміли як певні «правила», які творять самостійну «природу» мистецтва, тобто як певний естетичний волюнтаризм. Ось чому в пластиці стародавнього стилю «обриси були енергійними, але жорсткими, потужними, але при цьому позбавленими грації, а надмірна сила виразності вадила красі» [27, 365].

«Проти цієї умовної системи повстали реформатори мистецтва і знову наблизились до правди, якою сповнена природа», — продовжує Вінкельман, характеризуючи період «високого» (2) стилю. Наслідуючи природу, вони перейшли до «м'якості контурів», надали позам та рухам скульптур «більшої благопристойності та розумності», демонструючи при цьому «красу, шляхетність і велич».

Вінкельмана іноді називають провідником класицизму в німецькій естетиці. У зв'язку з цим слід звернути увагу на нетрадиційність суджень ученого про наслідувальну природу мистецтва, що змушує піддати сумніву категоричність такого висновку. Адже «класицизму» в його пізнішому, новоєвропейському розумінні відповідає у Вінкельмана тільки «вишуканий» (3) стиль давньогрецького мистецтва. Порівняння «високого» і «вишуканого» стилів демонструє таке саме співвідношення, яке буває між «правдою, що існує в природі», і класицистичною «вишуканою» природою. «Взагалі правильно уявляти співвідношення між скульптурами високого і вишуканого стилів таким самим, яким воно було між героями й простими людьми Гомера та цивілізованими афінянами доби розквіту Афінівської республіки». Або взяти різницю між красномовством Демосфена і Цицерона: «Перше захоплює своїми бурхливими поривами, друге веде нас за собою без примусу; перше не дає нам часу отямитися й поміркувати про красу мовлення, у другому ця краса виявляється природним чином» [27, 374—375].

У цих надзвичайно продуктивних міркуваннях ми знаходимо низку евристичних імпульсів — як для Шиллерових понять «наївного» і «сентиментального» (на основі наявності чи відсутності рефлексії щодо стилю), так і для пізніших понять «діонісійського» та «аполлонічного» (Ніцше).

Прикметною рисою «вишуканого» стилю є *грація*. На думку Вінкельмана, грація пом'якшує ідеальний характер мистецтва, одухотворює його людяністю, наближує до живої природи, надає йому більше «різноманітності». Грація служить немовби сполучним містком між високими ідеями краси (прекрасного) і її конкретним земним втіленням. Адже «можна уявити тільки одне вище і незмінне поняття про красу; та

оскільки воно постійно присутнє у свідомості митців, краса їхніх творів мала б дедалі більше наближатись до одного ідеального образу, так що всі вони мали б відповідно зробитися подібними один до одного, тобто були б однаковими» [27, 376]. Ось чому подальший розвиток мистецтва в Греції логічно привів до привнесення у нього елементу «більшої різноманітності» [27, 377], зокрема грації.

Своїми роздумами про грацію Вінкельман вийшов на синтез ідеального і пластично конкретного, який так високо цінували романтики і навіть запропонували для нього свої терміни: *різноманітність* і *щедрість*, *насиченість* і *повнота*. Цим самим вони протистояли принципу поетичної впорядкованості й жанрової одноманітності в епігонів французьких класицистів.

Грація наближує високий стиль до життя, але при цьому не розчиняє його в емпіричній реальності. Наслідування природи не перетворюється на відтворення *буденності*. Природа не зводиться лише до випадкового, одиничного в ній. Вінкельман відтінив свою думку тим, що ввів поняття двох грацій. Перша — «шляхетнішого походження»; «народжена гармонією, вона така ж постійна і незмінна, як і вічні закони цієї гармонії», вона «самодостатня і не кожному може відкритись; вона занадто піднесена, щоб бути легко доступною чуттям (...) Вона любить спілкуватись із самими лише мудрецами, а перед юрбою постає впертою і непривітною». Друга грація «підлягає скоріше законам матерії: вона донька швидкоплинного часу» [27, 377].

Вплив міркувань Вінкельмана про «високий» і «вишуканий» стилі, про грацію піднесеного і грацію буденності можна простежити в естетичних висловлюваннях Гете практично протягом всього його життя. Більше того, вони прищепили йому як митцю почуття естетичної міри, яке примушувало його

цуратися чистого ідеалізуючого художнього методу, *абсолютного* символізму, що зневажає все земне, але водночас і уникати емпіризму буденності як прояву одиничного, випадкового, швидкоплинного. У цих поглядах закладено інстинктивне несприйняття деяких ідей ранніх романтиків, з якими поет активно спілкувався. Можна цілком погодитись з Е. Кассіером, який сформулював головну розбіжність між єнцями та Гете: єнці вважали прекрасне відображенням нескінченного, а все земне у них неначебто знецінювалось. До цього їх підштовхувала сама логіка безмежної «продуктивної уяви» Й. Г. Фіхте, яку вони наслідували. На їхній погляд, «поетична уява — це єдиний ключ до реальності» [50, 623].

3) Гете тонко відчув зв'язок міркувань Вінкельмана про давньогрецьке мистецтво з його розумінням природи, а точніше — пластичності, чуттєвого сприйняття природи, її безпосереднього явлення. Вінкельман наблизився до давньогрецького розуміння природи, яка ніколи не сприймалася як продукт мислення, відображення чистої, світоглядної ідеї чи відстороненого логічного цілого. Земна природа в розумінні греків була відображенням космосу — вічного, живого, пластичного, мислячого, гармонійного, ідеального і водночас раціонального. Сколком із цього універсального, а проте живого й даного в чуттях космосу стало давньогрецьке мистецтво. В ньому грецькі майстри розкрили «вічні закони (...) гармонії»; вони виходили з «вищого і незмінного поняття про красу» [27, 377; 375]. Проте це вічне і вище було ними сприйнято і розкрито не абстрактно, не умоглядно, а в чуттєво конкретних формах, як тільки і може заявляти про себе сама природа.

З цієї ж самої причини Гете досить стримано ставився до деяких аспектів учення І. Канта й особливо Й. Г. Фіхте, ос-

кільки ідея продуктивності уяви у вченні останнього подавала природу як витвір самої уяви і, зрештою, таїла загрозу *естетичного волюнтаризму*. І навпаки, вчення Ф. В. Шеллінга про тотожність привабило поета саме своїм розкриттям творчої сили природи, яка, дійшовши у своєму розвитку до найвитонченіших і найабстрактніших форм (філософія, мистецтво та міф), не втратила при цьому первісного зв'язку зі своїми живими, безпосередніми першовитоками і первісними формами.

Позиція Вінкельмана дає змогу правильно зрозуміти зміст деяких висловлювань Гете, наприклад про власну збірку «Західно-східний диван»: «Юрбі достатньо задовольнитися звичайним змістом слів, а для посвячених їх вищий зміст прихований у таємних символах» [4, 402]; «Можливо, було б краще написати щось зовсім незрозуміле, щоб тільки друзі й закохані могли повністю відкрити прихований справжній смисл (написаного. — Б. Ш.)» [4, 403]. У цих словах Гете не претендує на якусь естетичну елітарність. У них він спирається на визнаний факт незмірності природи, що постає перед людиною в своїй єдності як вираження універсальних сил і законів (сутностей), а в своїй частковості і плинності — як доступна чуттєвому сприйняттю реальність і як світ окремих явищ. Явища та сутність зберігають тотожність і виражаються одне через одне.

Лессінг

 Готгольд Ефраїм Лессінг (1729—1781) разом з Вінкельманом завершує добу докантівського мислення у філософії та естетиці.

Естетичні погляди Лессінга ґрунтувались на аналізі конкретних явищ мистецтва, серед яких домінували театр і давньогрецька скульптура — «жива» і «застигла» пластика.

Перебороти барокове мислення виявилось зручніше саме в Німеччині на основі розробок естетики скульптури як *важливої пропедевтики пластичного і тому універсального мислення*. В цьому значенні справедливими залишаються слова М. Г. Чернишевського про те, що Лессінг заклав підмурок для всієї нової німецької філософії [79, т. 4, 194].

Початкова думка Лессінга звернена до розв'язання головної проблеми барокового світогляду — уявлення про світ як про хаотично невпорядкований і загадковий для людини. Наші відчуття, за допомогою яких ми сприймаємо світ, часом бувають «оманливі» і не дозволяють з великою певністю визначити, маємо ми справу із «загальними законами» чи з «окремим випадком». «Немає нічого оманливішого, ніж загальні закони наших чуттів. Вони настільки тонкі й заплутані, що навіть найретельніший аналіз навряд чи зможе відшукати їх нитку і простежити її звивистий шлях. Та навіть якби це вдалося — яка з цього користь? У природі не існує жодного чистого відчуття, бо біля кожного даного одночасно виникає тисяча інших, найменші з яких геть-чисто змінюють основне відчуття. Винятки нагромаджуються на винятки, і те, що здається спершу загальним законом, виявляється зрештою лише простим спостереженням, доточним тільки до небагатьох окремих випадків» [54, 107].

Проте, якщо Д. Юм на цьому місці зупинився, зробивши висновок про неможливість вивести *загальні* поняття зі світу *окремих* явищ, Лессінг намагався знайти критерії суттєвого і закономірного; цим він переборює скептицизм Юма. У своїх пошуках Лессінг звертається до мистецтва. На його думку, «мистецтво як таке, і драматичне зокрема, має на меті пізнання дійсності» [19, 346]. Таким чином, ще до Канта і романтиків Лессінг впевнено *зближує гносеологію й естетику*. Краса, з огляду на свій зв'язок зі світом *загального*, може бу-

ти самодостатнім критерієм для визначення змісту окремого явища.

Проблема, яку підняв Лессінг в естетичному плані, полягала в тому, щоб з хаотичного сплетіння відчуттів («матерії відчуттів», як пізніше скаже Кант) вибрати потрібний момент для художнього зображення. Характерно, що найбільш системно Лессінг розвиває цю думку при аналізі не твору красногостецтва — літератури або театру, а скульптури («Лаокоон»), продовжуючи традицію Вінкельмана. Як бачимо, біля витоків німецького класичного ідеалізму перебувало пластичне мислення і мислення про пластику.

Вирішальним для художнього втілення є такий момент, коли виявляється прихована сутність явища, яку Лессінг назвав «істина і виразність» [54, 90]. Саме ця «істина» й постає як краса, навіть у тому випадку, якщо в самій мінливій дійсності насправді цей предмет потворний. Побачити красу в буденності — це й означає побачити істину. В цьому підході виявився просвітницький раціоналізм Лессінга, притаманний такою самою мірою Вінкельману.

2/ Якщо красу розглядають як *феномен переживання*, а не об'єкт, даний нам у чуттєвому спогляданні, то Лессінг, випереджаючи Канта, винятково важливим вважав таку частину її інтелігібельного існування як уяву. Краса-істина пізнавана лише в уяві, вона збуджує уяву для співпраці з глядачем (читачем): «Якщо (...) митець може взяти з вічно мінливої дійсності лише один момент (...), то очевидно, що цей єдиний момент і єдина точка зору на цей момент мусять бути найбільш плідні. Але плідним є тільки те, що залишає *вільне поле для уяви*. Чим більше ми вдивляємось в об'єкт, тим більше наша думка мусить мати можливості додати від себе

до побаченого, а чим напруженіше працює наша думка, тим активніша наша уява» [54, 91]. «Те, що ми знаходимо прекрасним у художньому творі, знаходить прекрасним не наше око, але — за його посередництвом — наша уява» [54, 128].

На думку Лессінга, саме уява стає такою сферою, де відбувається зняття суперечності між внутрішньою красою і зовнішньою потворністю. Ця думка також близька Кантові, який згодом пояснював, що «ідеї розуму» (сфері якого підлягає наша здатність до уяви) не залежать від чуттєвого споглядання, яке не спроможне ні заперечити його, ні збити з пантелику. «Коли герой уже встиг завоювати нашу прихильність, шляхетні риси його натури настільки захоплюють нас, що ми навіть не замислюємося над його зовнішністю, або й самі нагороджуємо його якщо й не дуже гарною, то принаймні і не відразливою зовнішністю» [54, 97]. Цю особливість уяви згодом широко реалізували романтики, зокрема у створенні гротескних, «амбівалентних» образів (Е. Т. А. Гофман, В. Гюґо та ін.).

Лессінг вважав за необхідне, щоб автор, намагаючись допомогти уяві глядача (читача), обирав уже знайомий сюжет — з міфології чи історії [54, 105]. Ця ідея знайшла широкий відгук у німецькій літературі, зокрема у «Фаусті» Гете.

Було б неправильно вважати, що Лессінг стверджував культ чистої, «незаангажованої» уяви. Цього ніколи не було ні в Канта (коли він від обговорення прекрасного і піднесеного як абстрактних категорій переходив до мистецтва як до суспільного феномена), ні в романтиків. Прикметним у цьому сенсі є пояснення Лессінгом факту відсутності повноцінної трагедії у римлян. Призначення трагедії — викликати співчуття і цим самим облагороджувати душу. Постійне видовище смерті, що поставало перед очима римлян під час гладіаторських ігор, зробило

римлян нечутливими до чужих страждань, байдужими до глядіатора як до людини, а отже, й нездатними до співчуття; воно привчало до споглядання моменту, знищувало уяву і так поступово зробило їх абсолютно байдужими до жанру трагедії, а римських поетів — нездатними до створення глибоких трагедій.

Стоїцизм, характерний для трагедій Сенеки, Лессінг не сприймав, бо він, на його думку, більше пов'язаний з культом цілковитої байдужості до людини. А уява, в розумінні Лессінга, завжди має гуманістичну спрямованість [54, 110].

Той високий статус, яким Лессінг у своїй естетичній теорії наділяє уяву, в історичній перспективі виявляється близьким еньським романтикам, які, відштовхуючись від Канта, знімали протиріччя між *скінченням* і *нескінченням* у царині уяви. Адже мистецтво, на думку романтиків, подає кінцевому спогляданню безкінечну сутність речей, воно слугує єдиним містком між безкінечним сутнім і обмеженою буденністю. Теорія уяви Лессінга випереджала також теорію мистецтва як «царства естетичної гри і вдаваності» Шиллера. У Лессінга зрілий Гете знайшов обґрунтування для своєї ідеї самодостатності мистецтва відносно природи.

Нарешті, варто зауважити ще одне. Обґрутовуючи примат уяви, Лессінг віддає перевагу «пластичним» мистецтвам і виступає проти тенденції «описовості» в поезії. На його думку, поема Аріосто «Несамовитий Роланд» є невдалою саме через свою описовість, яка фігурувала в автора як помилкова мета [54, 245]. Переконливим здається Лессінгу приклад Гомера, який намагався не змальовувати красу героїв, а передавати те враження, яке ця краса справляла на оточення. Навіть знаменитий щит Ахілла в «Іліаді» показано не як довершений предмет, а через процес його створення, іншими словами, розповідь ведеться не про щит, а про Гефеста, який його викував [54, 218].

Лессінга, який орієнтувався на давньогрецьку класику, насто- рожували в поетичній описовості елемент рефлексії, *авторсь- ка відстороненість*, оцінювальність, а все це суперечило суті давньогрецького мистецтва, як він його розумів. Не виключе- но, що коли Шиллер розробляв свою теорію «наївного» і «сен- тиментального» мистецтва, він узяв до уваги це положення Лессінга. Непрямим свідченням того, що німецький класич- ний ідеалізм сприйняв наведене спостереження Лессінга, мо- же бути поезія Шиллера «Дзвін», де німецький поет, насліду- ючи Гомера, головний зміст розгортає навколо *події* — відли- вання дзвона і намагається через змалювання дії досягти *уза- гальнення* світоглядного характеру.

3/ Низка естетичних і світоглядних питань, розроблених Лес- сінгом, була спрямована проти класицизму. Він відчував, що класицизм з його бароковими відголосками фактично ґрунтується на дуалізмі людської природи як на естетично не- похитній ідеї. Зокрема, ця ідея лежала в підмурку концепції трагічного у класицистів. В особистості людини вони розме- жовували дві протилежні сторони: одна була пов'язана з при- родною сутністю людини, з її особистим життям, а інша, суспільна, — з її офіційним статусом, з державою. Своєю од- нією іпостассю людина належить природі, світу явищ, даних у відчуттях, та інтимних переживань; а другою — державі. До якого- п певного часу ці дві сторони зберігають рівновагу. Формуючи якусь колізію, драматург-класицист штучно роз- щеплює цей симбіоз і виявляє його хисткість, первісну неуз- годженість і неприродність. З'ясовується, що якоюсь однією стороною свого ества (зауважимо, що лише уявно цілісного) герой має поступитись. Але й така однобічність, переважан- ня чогось одного ще більше позбавляє людину гармонії

індивідуального буття. У цьому якраз і полягає трагізм бароко, що стверджував споконвічний дуалізм людського існування [53, 317—318], [54, 352—353].

Лессінг виходив з ідеї *єдності, цілісності* індивідуального характеру, а трагізм він розглядав у площині зіткнення індивіда із зовнішньою перешкодою. Відповідно по-іншому він уявляв художній характер як явище. Естетично повноцінним характером йому здавався лише *драматичний характер*. Це не той узагальнений характер, що проявляється в буденній ситуації, коли всі сторони особистості співіснують у байдужій гармонії (симбіозі), а той характер, який виконується в процесі життєвих змагань, коли людина потрапляє в екстремальну, не передбачену її офіційним статусом ситуацію; саме тоді певні *суттєві* сторони особистості «актуалізуються», самовиявляються для подолання зовнішньої перешкоди. Відбувається становлення *характеру*, часом у несподіваному для героя напрямку.

Таким чином, Лессінг обстоював думку про те, що найповніше характер виявляє себе під час *зіткнення* з іншими характерами й обставинами. У цьому процесі особистість не тільки самореалізується, а й, як свідчить «Емілія Галотті», *самостворюється* в момент загибелі, постає в *єдності* родової сутності та індивідуального начала. Так знімається класицистичний дуалізм характеру. Естетика характеру, що формується в екстремальній ситуації, захопила і «штюрмерів» — Шиллера («Підступність і кохання»), Гете («Страждання юного Вертера»), фінальна сцена «Пра-Фауста»).

Лессінг, на відміну від барокових естетиків, дійшов, як це не парадоксально, до *естетичного виправдання колізійності буття*. Цим самим він переборов барокову ідею про конфлікт як *неналежний порядок*, створений протидією темних сил,

«ворога роду людського», що вносить сум'яття в душу людини. Ця ідея Лессінга виявилася плідною для Гетевого «Фауста» (образ Мефістофеля, як показав поет, вносить у життя Фауста в цілому *плодотворну* для нього колізійність).

Розробка Лессінгом поняття про драматичний характер як характер *par excellence* випереджала відкриття та узагальнення, зроблені в німецькій філософії невдовзі після нього. Так, Кант у своїй праці «Ідея загальної історії у всесвітньогромадянському плані» (1784) висунув ідею про антагонізм як про рушійну силу суспільства. «Засіб, яким користується природа, щоб досягти розвитку всіх задатків людини, — це антагонізм». «Усі таланти в умовах життя аркадських пастухів, тобто за умов повного одноголосся, помірності та взаємної приязні, назавжди були б поховані ще в зародку» [48, т. 2, 22]². «Дерева в лісі (...) саме завдяки тому, що кожне з них намагається відняти в іншого повітря і сонце, примушують одне одного шукати цих благ дедалі вище й вище і завдяки цьому ростуть високими й прямими; тоді як дерева, що зростають на волі, окремо одне від одного, простягають свої гілки куди їм заманеться і тому ростуть потворними, вузлуватими і кривими» [48, т. 2, 24]. «Тому благословенна будь, природо, за непоступливість, за заздрісне суперництво і марнославство, за нестримне прагнення володіти і панувати!» «І зовсім тут ні при чому злий дух, котрий неначебто втручається в чудову споруду, створену Творцем, чи наче із заздрощів псує її» [48, т. 2, 23]. «Культура та мистецтво загалом — це окраса людства, найкращий громадський порядок — усе це плоди тієї непоступливості, яка завдяки своїй власній природі сама себе дисциплінує і таким чином, за допомогою вимушеного мистецтва, повністю розвиває природні задатки» [48, т. 2, 24].

Спіраючись на естетику Лессінга та на антропологію Канта, Фіхте на метафізичному рівні розвинув вчення про *Я*, яке, за словами А.Швейцера, висуває *Не-Я* як «перешкоду для самого себе, з тим, щоб постійно її переборювати і таким чином усвідомлювати самого себе як спонуку до діяльності (...) Акти становлення та знищення, які *Я* проектує з глибин своєї сутності назовні, існують лише для того, щоб *Я* могло на їх тлі сприйняти саме себе як етичну істоту» [82, 158]. Ми наводимо цю цитату для того, щоб показати, наскільки далеко вперед випромінював своє світло образ Емілії Галотті, котра лише в момент смерті усвідомлює себе дійсно етичною людиною.

Напрям думок, започаткований Лессінгом і розвинутий згодом Кантом і Фіхте як продуктивний, звичайно, не міг не відбитися також на «Фаусті» Гете, герой якого виходить з морально індиферентного стану кабінетного існування у живе, насичене антагонізмами життя, в процесі якого розкривається, а фактично формується в *процесі становлення* його особистість, для чого автор дарує герою ще додатково ціле життя. Суть новаторства Лессінга в галузі естетики трагічного повною мірою оцінили лише в епоху Канта, Гете і романтиків.

4) Розв'язавши принципово по-новому питання про характер саме як про *драматичний характер*, Лессінг у полеміці з класицистами попутно розкриває й питання про його змістовність щодо самого життя. Цьому питанню присвячений лист 95 у «Гамбурзькій драматургії». Літературний характер не може бути точним сколком поведінки людини відповідно до її ролі в суспільстві, офіційного статусу, фізичної чи психічної конституції, бо в такому разі низка характерних *типів* рано чи пізно може бути вичерпаною (як це трапилось у комедіях давньо-

римського драматурга Плавта) або антропологічно каталогізованою (як у Арістотеля в «Етиці» чи у Теофраста в його «Характерах»). Такий різновид характеру Лессінг назвав «загальним характером» («das allgemeine Charakter»).

У реальному житті характери часом можуть відхилятися від строгої суспільної детермінованості й розкриватися непередбачено з точки зору того, що від них очікують, беручи до уваги офіційний статус людини. Такий характер Лессінг називає «індивідуальним» («das individuelle Charakter») [93, 36]. Лессінг дійшов висновку, що індивідуальне може бути таким лише на тлі загального, а точніше, заперечувати загальне. Такими постають перед нами цар Едіп, Отелло, Гамлет, король Лір наприкінці трагедії. Їхня індивідуальна поведінка виходить за рамки очікуваного стереотипу, який відповідає їхньому офіційному статусу [95, 52]³.

Та чи можливо взагалі узгодити «індивідуальне» і «загальне», особисте й громадське так, щоб остаточно подолати бароковий дуалізм особистості? Сам Лессінг навіть не зачіпав такого питання, хоча чітко висловився з приводу того, що людина не мусить притлумлювати в собі людське начало заради державницького ідеалу [19, 350]. В цьому виявилось нове, вже не барокове розуміння особистості, що пролунало вперше на повну силу в ученні Руссо: людина з усіма її внутрішніми суперечностями залишається все одно єдиним, цілісним індивідом. Людина постає, за словами Канта, в нерозривній єдності індивідуального й родового. Під час обговорення роману «Літа науки Вільгельма Мейстера» Гете і Шиллер разом прийшли до ідеї створення «універсального» характеру, який би поєднував у собі «загальне» та «індивідуальне», не протиставляючи їх одне одному, а навпаки, знімаючи й узгоджуючи на вищому рівні.

Лессінг, Гете і Шиллер ставлять питання про можливість досягнення найповнішої гармонії в людині, про інтеграцію обох сторін її особистості у повнішу цілісну спільку — *родову природу* людини, яка б обіймала разом її особисте буття, включаючи світ інтимних переживань, та буття громадське (державницьке), яка подавала б людину водночас як частину надчуттєвої сфери і природи, сфер «свободи» і «необхідності» (Кант).

Саме такий «універсальний» характер прагнув створити Гете в образі Фауста. Шиллер по-своєму намагався «зняти» колізію особистого і громадського й перевести їх у сферу універсальної сутності людини у своїх історичних драмах. Поразка у сфері громадського чи особистого життя постає у нього як перемога в царині етичного ідеалу. Особливо яскраво таке розуміння особистості прочитується в трагедії «Марія Стюарт».

Кант

1 Глибокий слід залишила у творчості Гете філософія Іммануїла Канта (1724—1804). Гете розумів велич Канта. «Його вчення виявило себе як найдієвіше, — казав поет Еккерману, — і найглибше проникло в нашу німецьку культуру». Ми знаходимо у Гете сумне нарікання: «Кант ніколи не помічав мого існування» («Kant hat nie von mir Notiz genommen»). Але: «Я його вивчав і навіть не без користі для себе». Мислення Канта й Гете багато в чому розвивалося однаково: «Я власними силами проробив такий шлях, що й він» («...wiewohl ich aus eigener Natur einen ähnlichen Weg ging als er») [18, 18 квітня 1927].

Важлива заслуга Канта полягає в тому, що він обґрунтував *творчий характер мислення*, яке не механічно відтворює реальність, а додає до її образу багато неповторних рис самої індивідуальної свідомості. Кант стверджував, що такі виміри,

як час, простір, кількість, якість, є властивостями не реальності, а свідомості. Не реальність як така має форму і час, а наша свідомість сприймає її у суб'єктивних вимірах простору і часу. За допомогою цих суб'єктивних категорій людина творить у свідомості власний світ. Гете, суголосно до Канта, любив повторювати: якщо ви хочете пізнати світ, вивчайте різні людські погляди.

Г. Зіммель скептично стверджував, що постулат Канта про суб'єктивний характер категорій простору і часу міг би викликати у Гете тільки відразу [40, т. 1, 391—392]. Проте погляньмо на сам текст «Фауста». Згадаймо епізод зі сцени «Ніч», що його містив ще штюрмерський рукопис. Фауст викликає Духа Землі, але той відмовляється відповідати на його запитання про істину буття:

Фауст. Діяльний дух, як я близький до тебе!

Дух. Близький до того, що збагнеш,
А не до мене!

Тут ми знаходимо фактично відгук на Кантове питання: наскільки, до якої межі людський розум може проникнути в таємниці природи? Відповідь, яку дає Дух, подібно до Кантової, категорична: лише настільки, наскільки це дозволяють властивості нашого розуму. Варто зауважити, що цей важливий постулат Кант міг знайти у творі Руссо «Сповідь віри Савойського вікарія» («Еміль»), там же міг почерпнути його і «штюрмер» Гете.

2/ Згідно з Кантом, зовнішній світ постає перед свідомістю як хаотична «матерія відчужень», зміст якій надає тільки діяльність сфери здорового глузду. Він встановлює причинно-наслідкові зв'язки в цій «матерії відчужень» і в такий спосіб формує у свідомості образ світу. Проте лише саме по собі

встановлення причинно-наслідкових зв'язків не дозволяє мислителю вийти на абстрактні, змістоутворювальні поняття, зокрема на специфічні, *вищі* цінності людського існування. Якщо розглядати здоровий глузд як останню інстанцію мислення (як це було в англійських емпіриків і французьких сенсуалістів), то це мимоволі призводить до скептицизму щодо можливості пізнання взагалі, що й відбилось в ученні Д. Юма. Кант уводить третю інстанцію — *розум* та його *ідеї (принципи)*. Якщо здоровий глузд (Verstand) має скінченний характер, оскільки він пов'язаний з чуттєвістю (емпіричним об'єктом), то розум (Vernunft) на противагу йому безкінечний, він самостійний і вільний від зв'язків з предметом свого споглядання. Та саме в цьому, за Кантом, і полягає сила розуму. Адже розум встановлює безкінечні зв'язки і наснажує змістом акт пізнання, оскільки він дає змогу розглядати скінченне у зв'язку з нескінченним, окреме у зв'язку із загальним, одиничне у зв'язку з цілим, конкретне у зв'язку з абстрактним. Нехай мета, яку ставить розум, і недосяжна, зате вона допомагає збагнути предмет у його *цілісності*, при чому акт мислення постає як цілісна дія.

Відкриття «ідей розуму» мало важливі наслідки для німецької ідеалістичної філософії та естетики на зламі 18—19 століть. Завдяки цьому було розкрито нові обрії й підходи до пізнання світу, які найповніше розкрились у творчості єнських романтиків та в зрілих творах Гете. Мається на увазі вихід на *цілісність (всеосяжність)* знання про світ, що досягається не статистично (як це будуть прагнути зробити в 19 ст. позитивісти), а через інтуїцію як безпосереднє «схоплення» предмета, розуміння його сутності в єдності чуттєвого і раціонального, емоційного і світоглядного. Кантіанство допомогло романтикам разом з Гете перебороти фундаментальне спінозіанство з

його жорстким причинно-наслідковим детермінізмом і фаталістичною замкненістю на світі емпіричних явищ. Німецькі митці запозичили у Спінози все те, що найбільше відповідало їхнім ментальним прагненням, а саме — поняття *живої природи*, проте вони вдосконалили і піднесли статус цього поняття тим, що ввели його як необхідну ланку в ланцюг безкінечного *розвитку*.

«Ідеї розуму» стали підмурком для розробки *«німецької утопії»*, сутність якої полягала у відтворенні (в естетичній, художній, абстрактно-філософській площині) родової природи людини та її соціального і природного буття у *всій мислимій повноті*, що була втрачена в процесі розвитку цивілізації.

«Німецька утопія» стала найвищим досягненням німецької ідеалістичної думки і справила сильний вплив на розвиток мистецтва доби романтизму та наступні художні явища у 19-му й на початку 20 ст. (утопізм М. В. Гоголя, естетична утопія Т. Манна, «теургічні утопії» В. С. Соловйова, Вяч. Іванова та ін.⁴). Сильного удару по «німецькій утопії» в 19 ст. завдав французький та англійський позитивізм з позицій реанімованих на новому рівні сенсуалізму та емпіризму (О. Конт, Дж. Мілль та ін.). Екзистенціалізм 20 ст. рішуче відійшов від кантіанства в тому, що розглядав людину не в плані її родової сутності, а як одиничне створіння і скінченну екзистенцію.

«Ідеї розуму» послужили для Гете й романтиків фундаментом для розробки теорії міфу, оскільки міф стали розуміти як безкінечне, явлене у формах скінченного, абстрактне — у формах конкретного, вічне — у плінних формах часу. Таке розуміння міфу значно відрізнялося від художньої практики відтворення сюжетів давньогрецької міфології у французьких класицистів та їх послідовників і надавало всім «антикізую-

чим» тенденціям у Німеччині після Лессінга і «штюрмерів» цілком оригінального, новаторського характеру.

«Ідеї розуму» визначили головне спрямування в розвитку німецького мистецтва на зламі 18—19 ст. як *символічне*. Емпіричне («швидкоплинне» — Гете) трактувалось як символічне відображення вищої, родової сутності світу: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» — «Все швидкоплинне — лише подібність» («Фауст», 5-та дія).

Гете і романтики прагнули розкрити повноту життя і ствердити буттєвий статус родової сутності світу. Водночас вони наснажували емпіричне високим, духовно зорієнтованим змістом, відповідно до вищої мети людського буття, яку обґрунтував Кант.

3/ Філософія Канта переборювала період барокової філософії і відкривала новий етап. Вона найбільш повно відобразила пошуки нового, не барокового мислення та уявлення про красу.

В добу бароко найбільшої гостроти досягло відчуття світу як самодостатнього цілого — непередбачуваного і непізнаваного, незмірного і багатомірного, явленого в чудесах та випадковостях, у несподіваній благодаті та фатальних колізіях.

Барокові філософія й естетика прагнули визначити статус цієї зовні суперечливої і нестійкої реальності. Декарт відмовився від онтологізації світу і переніс акцент на свідомість. Для нього самовідчуття власного *Я* було вже достатньою підставою і критерієм об'єктивності світу («Я мислю, значить, існую»). Сам же світ залишався немовби в тіні цього *Я*. Спіноза весь світ разом з його чудесами, випадковостями, контрастами зла та добра розглядав як одне неподільне ціле й оголосив його єдиною божественною субстанцією, «знімаючи» цим самим питання про його внутрішні протиріччя і трагізм.

Проте ні Декарт, який відмовився від спеціального вивчення світу, ні Спіноза, який розумів світ як споконвічну гармонію в Бозі і від Бога, ні Лейбніц, у якого «наперед визначена гармонія» поставала як гармонія роз'єднаних і далеких один від одного духу і тіла, так і не змогли вийти за межі барокової проблематики світу.

Остаточний розрив з бароковим світовідчуттям відбувся в Канта. Світ, «який він є насправді», Кант оголосив непізнаваною «річчю в собі», певною величиною «X». Проте цей «X» при його спогляданні «афіціює наші почуття» і постає у вигляді якогось «первіснохаотичного різномаїття» [30, 80], не-впорядковано щедрого барокового хаосу — «матерії відчужань». Лише свідомість у вигляді форм чуття (простір і час) та категорій здорового глузду (кількість, якість, модальність, відношення) вносять певний порядок у чуттєве споглядання. При цьому людина залишається сам на сам не зі світом як таким, а з ментальним *образом* світу.

Кант немовби повертається до методу Декарта — проекції *Я* на світ, але не для того, щоб відсунути вбік питання про світ, а для того, щоб, навпаки, поставити його в центр вивчення. Підносячи *Я*, але не дискредитуючи при цьому світ, Кант цим самим повністю розв'язав барокову проблематику. Якщо бароко мучилося над питанням, яким чином можна зрозуміти *зовнішній, чужий* світ і думкою наблизитись до нього, то Кант встановлював гармонію світу й індивіда тим постулатом, що *свідомість сама конструює світ* і робить його близьким, робить неначе своєю власністю, *своїм* феноменом. Перетворення світу у феномен свідомості привносить у новий напрямок філософської думки після Канта елемент оптимізму, що також контрастує з пафосом бароко.

4] Естетика Канта, його ретельні дослідження краси і піднесеного, а також скупі, але дуже важливі міркування про мистецтво відображають принципові гносеологічні установки. Пізнання предмета для Канта є *конструюванням* предмета споглядання; предмет, таким чином, є не початковим, а кінцевим пунктом пізнання у вигляді його уявно повного образу. Такий *гносеологічний* підхід із самого початку має на меті вихід на *естетику* художньої творчості.

Адже якщо свідомість за допомогою спеціального апарата чуттєвого споглядання й здорового глузду, за допомогою ідей розуму організовує зовні хаотичну реальність і подає її у вигляді впорядкованого, ментально гармонійного образу, то й мистецтво, яке, в свою чергу, є образом світу, що ми сприймаємо, має в собі примат форми, яка організовує «матерію відчужень». Форма, за Кантом, наповнює змістом «матерію відчужень», а порушення хоч би однієї з умов цієї форми перетворює реальність на первісну, непізнавану, сумбурну, незрозумілу для споглядання, тобто повертає назад до «барокового хаосу».

Кант користується у своїй естетиці поняттям *форма* розширено. Щодо творів мистецтва, то воно включає в себе не лише атрибути форм чуттєвого споглядання, а й категорії здорового глузду. Цим самим філософ установлює своєрідні атрибути, які виражають *змістовність* художнього твору: явлення у просторі та часі, кількість і якість, модальність і відношення.

Неважко помітити, що, розкриваючи змістовність твору мистецтва через його форму, Кант відштовхувався від деяких естетичних принципів Вінкельмана, нехай навіть між двома мислителями й була принципова відмінність щодо питання про розуміння природи прекрасного. Адже, за Вінкельманом, краса має самостійний статус, вона незалежна від того, як ми її сприймаємо, оскільки предмет краси наділений уявно повним

самостійним існуванням, краса об'єктивно явлена в природі (таке саме розуміння було притаманне і Гете). Та, за Кантом, краса — це естетичне *переживання*, афіційоване в нас «прекрасним предметом», оскільки предмет краси «конструюється» в нашій свідомості (тут Кант пішов за Лессінгом). Спільність позиції Канта і Вінкельмана полягає в тому, що останній розглядав змістовність античної скульптури як вияв її *формальної* досконалості, *раціональне* оволодіння «хаосом» інертного матеріалу, подолання його безформності. Набувши наданої рукою майстра *форми*, брила мертвого мармуру набувала *змістовності* й оживала. Цей приклад свідчить про те, наскільки близько в німецькій філософії сходяться гносеологія і естетика, тому що принцип створення («конструювання», за Кантом) образу світу в свідомості як такий і в художньому творі діяв однаково, а саме через «оформлення» «матерії відчужань».

Під цим кутом зору стає зрозумілим, чому в німецькій ідеалістичній естетиці надавали важливого значення поняттю форми. Форма — це те, що «важливо для існування цілісного», писав Шеллінг, при цьому сама матерія — це щось випадкове, явлене, «зв'язане», «несуттєва дійсність» [83, т. 2, 48]. Через апіорні *форми* чуттєвості і категорії здорового глузду дух спілкується з *ідеями*, тобто *із загальним*. А головна установка ідеалістичної філософії щодо шляхів пізнання світу саме й містить у собі вимогу співвіднести емпіричне (одиничне, окреме) з ідеальним (цілісним, загальним).

Ці міркування про красу відбилися і в думках Канта про *мистецтво*. Насолода, яку дарують «красні мистецтва», писав філософ, повертає дух до ідей. До цього спонукає «розумна» «для оцінки та спостережень» апіорна форма (бо без неї чуттєві споглядання неможливі). Ось чому форма — це голо-

вне в мистецтві. І навпаки, «матерія відчужань» (те, що «діє збудливо і зворушує») «нічого не залишає для ідеї, притлумлює дух і поступово робить предмет відворотним, а душу — невдоволеною собою» [47, т. 5, 344].

Оскільки для Канта головним є «практичний розум», бо визначальна мета людського існування полягає в прийнятті правильних рішень, то і вищими будуть не просто ідеї чистого розуму, а ідеї практичного розуму — моральні ідеї. Тому найвища змістовність мистецтва в тому, щоб «прихилити дух» до моральних ідей, ідей «практичного розуму», «які самі можуть викликати самотійне задоволення» (у творі мистецтва. — Б.Ш.). Без них «твори красних мистецтв» слугують лише для розваги, потреба якої зростає тим більше, чим більше її задовольняють, щоб полегшити душу від невдоволення собою, для того щоб зробитися все більш непотрібним і все більш невдоволеним собою» [47, т. 5, 344].

Характерним чином естетика Канта наближається до вінкельманівської апології повнозвучної тілесності та всього його антикізму також і щодо розуміння впливу краси на людину, який виражається в «задоволенні». А задоволення, за Кантом, «заохочує відчуття здоров'я», навіть «незалежно від присуду розуму». Завдяки задоволенню «підвищується вся життєдіяльність у тілі, доказом чого служить породжена ним бадьорість душі». «Насолода, навіть у тому разі, якщо приводом до неї послужили поняття, що переслідують естетичну мету, — це тваринне, тобто тілесне відчуття; та цим самим анітрохи не принижується ні духовне почуття поваги до моральних ідей (...), ні навіть саме шляхетне почуття смаку» [47, т. 5, 351—352; 354].

Мотив чуттєвої повнозвучності естетичного образу утвердився в німецькій естетиці під сильним впливом давньогрець-

кої класичної естетики, був розвинутий Лейбніцем, Лессінгом, Вінкельманом, штюрмерами, Кантом і суттєво вплинув на творчі ідеї Гете. Він відповідав «язичницькій» закоханості поета в життя, принципу «продуктивності».

Естетика *форми* була традиційно притаманна класичній німецькій естетиці другої половини 18 — початку 19 ст. Реальність відтворюється в мистецтві не як безпосередньо дана, емпірична, а як *уявлена*, як феномен свідомості. Форма постає як результат діяльності здорового глузду, що структурує, надає системності хаосу чуттєвих вражень, «матерії відчужень».

Центром естетичних роздумів зрілого Гете була переважно *форма*. З формою в нього тісно пов'язана проблема *публіки*. Адже оскільки акцентується творчо неповторний, самобутній характер мислення взагалі і художнього мислення зокрема, то проблема адекватності сприйняття і розуміння (рецепції) стає *особливо гострою*, а в романтиків — навіть трагічною. Не слід забувати, що сама суть кантіанства робила неминучим виникнення герменевтики як гносеологічної проблеми (у Ф. Шлейєрмахера). Із цих двох проблем впливала наступна — проблема *єдності творчої свідомості і рецептивної свідомості*. Гармонійної («наївної») цілісності така свідомість досягла, на думку Шиллера і Гете, в стародавній Греції класичної доби, була притаманна мистецтву Відродження (Шекспір), літературі середньовічного Сходу. Сучасна ж свідомість позначена дуалізмом, оскільки вона сприймає красу за умови наявності в людини «рефлектуючої спроможності», тобто спроможності психологічно абстрагуватися від краси. У пошуках критерію істинно вільної, гармонійної свідомості Гете і його сучасники зверталися до природи як до загальної норми родового начала — для самої природи, для суспільства і для окремого індивіда⁵. Таким чином, опанування художньою формою ста-

вало не лише важливим естетичним, а й етичним і суспільним завданням — завданням формування «вільної, свідомої суспільної самосвідомості» (Р. Вагнер).

Гердер

1 Значний вплив на формування естетики Гете мав Йоганн Готфрід Гердер (1744—1803), з яким поет познайомився у 1770 р. З 1776 р. аж до останніх днів Гердер мешкав у Веймарі, посідаючи чин голови церковного відомства.

Найбільш плідні досягнення Гердера-мислителя пов'язані з розробкою ідеї загального розвитку. У своїй капітальній праці «Ідеї до філософії історії людства» (4 томи: 1784, 1785, 1787, 1791 рр.) він синтезував учення свого улюбленого філософа Спінози з раннім, «докритичним» Кантом, лекції якого мав нагоду слухати в Кенігсберзі.

Для Гердера барокове сприйняття світу як неупорядкованого хаосу було вже чужим. Поза організуючим рухом історії «всі зовнішні світові події здаються примарними чи жахливо потворними. Відворотне враження справляє вигляд уламків, що залишились після катаклізмів⁶, вічних починань без кінця та незрозумілих поворотів долі. Тільки ланцюг розвитку створює з цих уламків закінчене ціле...» [92, т. 4, 242].

Таким чином, Гердер розглядає історію неживої і живої природи та людини як єдиний і цілісний процес [33, 84—87]. Виклад історії в трактаті розпочинається із зародження зоряного неба і закінчується добою середніх віків. Єдність діалектично доповнюється розмаїттям та насиченістю складових елементів. Закони розвитку природи і суспільства позначені єдністю свого виявлення, водночас форми їх конкретного прояву різні. Для людини також характерні і єдність біологічного

типу, і різноманітність видів, залежно від географічного положення, природних умов, клімату тощо. Історія людського суспільства також прикметна своєю єдністю, що виявляється через такі стійкі елементи, як мова, наука, культура, релігія, громадські інституції, при чому ці ланки дуже різноманітні.

Історичні події *самостійні* і водночас *взаємопов'язані*. Будь-яка подія відбувається насамперед «заради самої себе», але кожна з них спирається на попередню і визначає наступну. Разом вони утворюють нерозривний ланцюг подій. Те ж саме стосується й людини: «Ніхто з нас не зробився людиною лише завдяки самому собі» [92, т. 4, 235]. Розвиток відбувається у тісному взаємозв'язку з іншими елементами. У цьому міркуванні Гердер суголосний зі своїм наставником Кантом, який писав: «Будь-яка зовнішня дія у світі — це *взаємодія*» [89, т. 1, 545].

Отже, Гердер у своїй монументальній праці на прикладі багатьох емпіричних явищ розкрив універсальність ідеалістичних категорій єдності та множинності (єдиного і множинного), самототожної відмінності стосовно розвитку. Юний Гете засвоїв із концепції свого старшого друга й наставника не тільки ці категорії, які згодом яскраво виявились у його естетиці художньої творчості; йому, напевно, імпонувало, що сама ідея загального розвитку поставала в Гердера не абстрактно, а у вигляді *нерозривної* єдності живого, емпіричного матеріалу й метафізичної основи.

Потужний ланцюг розвитку завершується в Гердера виникненням людини, яка постає як «вінець нашої землі», «дитя всіх стихій і утворень, їх найкраща суть і водночас цвіт усього земного» [92, т. 4, 23]. Людина в концепції Гердера подається в нерозривному зв'язку з усією природою, як найкраще її творіння, як *тотожна* їй частина: «Міцність світобудови забезпечує основу мого буття, мого внутрішнього життя на віки

вічні», — писав філософ. — «Коли щось фізично єдине, то чому б йому не мати духовної й моральної єдності?» [92, т. 4, 16; 20]. Ідея єдності людини і природи лягла в основу гердерівської ідеї *гуманізму*⁷.

Концепція Гердера стверджувала безумовну цінність людини. На чільне місце висувалось її *духовне* буття як втілення справжньої сутності людини. У німецькому мистецтві попередніх десятиліть ця лінія була представлена у творчості Й. С. Баха («Страсті за Іоанном», 1723, «Страсті за Матвієм», 1729), Ф. Г. Клопштока («Мессіада», 1748—1773), де ідея людини розкривалась у вигляді ідеї її піднесених почуттів та переживань, які відображають вічне та ідеальне. Лессінг у драмах «Емілія Галотті» (1772) і «Натан мудрий» (1780), наслідуючи загальну тенденцію, намагався в реальності віднайти піднесені людські мотиви та переживання і тим самим *зблизити сферу реальності зі сферою вічного й сакрального*. У цьому полягала унікальність німецького мистецтва. Адже в англійській та французькій літературах тих десятиліть природа людини розкривалася переважно в зіставленні її з розмаїттям *емпіричної* реальності (Дефо, Свіфт, Філдінг, Вольтер у «Філософських повістях», Дідро). Розбіжність між «емпіричною» спрямованістю англійської та французької літератур і «метафізичним» напрямком німецької літератури виразно оформилась у добу пізнього Лессінга та спілки Гердера — Гете (1770—1780 pp.).

2/ Ідея універсального розвитку, яку розкрив Гердер услід за вченням «докритичного» Канта, сприяла зародженню *історичної* самосвідомості в німецькому мисленні на зламі 18—19 ст. Ще Кант стверджував, що творіння — це акт не миттєвий, а вічний, і що Земля підлягає старінню. До Канта

побутувала думка, що природа не має своєї історії у часі. За словами А. Гулиги, «просвітництво саме усвідомило себе як нову епоху, а Відродження — тільки як повернення до джерел» [93, 9].

Гердєрове ставлення до минулого вже позбавлене будь-якого натяку на ностальгію, притаманну Руссо, Вінкельману, Бодмеру, Шиллеру. Гердер був переконаний, що в природі і в суспільстві відбувається безперервний поступальний розвиток. «Куля прогресу збільшується», — писав він [33, 88]. Кожний етап розвитку, зокрема людської історії, наново переосмислювався — як оригінальний і неповторний, що вже не підлягає ні повторенню, ні копіюванню.

«Яким нікчемним і убогим було б наше життя, якби ми спонукали всемогутнє Провидіння до того, щоб воно, на догоду нашій пристрасті до якогось прояву людської культури, обдарувало неприродною вічністю той скороминущий момент, який мусить посісти у плині часу тільки йому належне місце. Це означало б не що інше, як знищення сутності часу і зруйнування природи самої скінченності. Наша юність вже неповторна, так само, як і молоді душевні сили (...) Біда була б, якби на хвилину довше, ніж це визначено ланцюжком обставин, простягнувся час, що породив Перікла і Софокла (...) Так само суперечило б природі вічне царювання міфології Гомера в людській свідомості, чи вічна присутність грецьких богів, чи якби безперервно ораторствував Демосфен. Кожне створіння природи має відцвісти (...). Адже Шекспір — це вже не Софокл, Мільтон — не Гомер, Болінброк — не Перікл; вони самі собою і з'являються кожний на свій лад і на своєму місці, так само, як ті були на своєму. Нехай кожний прагне на своєму місці бути тим, чим йому призначено бути. Саме так і мусить діяти кожний, а щось інше для нього неприйнятне» [92, т. 4, 337—338].

Ідея самоцінності кожного історичного явища дозволила Гердеру і «штюрмерам» по-новому осмислити деякі культурні явища, зокрема середні віки, фольклор, мистецтво примітивних народів, Шекспіра та бароко, готичне мистецтво та ін. Проте зміст історіософії Гердера більш глибокий, він не лише в реабілітації сучасності, сучасної теми творчості, як іноді вважають [44, кн. 2, 74]. Гердер розглядає людину в зіставленні з минулим, теперішнім і майбутнім; її вища, духовна сутність співналежить *вічності*. Яскравим прикладом такого розуміння в галузі художньої творчості можуть бути «штюрмерські» твори Гете, який зазнав впливу Гердерової концепції. Поет не лише розкриває тему сучасності («Страждання юного Вертера»), а й звертається до сюжетів з національної історії, грецької міфології та фольклору.

Гердер високо цінував саме *земне* існування людини, вважав, що метою людства є повна реалізація себе на землі. «Перенести втілення цієї мети в потойбічний світ означало б не користь, а шкоду для роду людського (...) Забрати в людини її реальне життя заради винагороди в потойбічному світі означає обдурити її» [92, т. 5, 99]. Та він визнавав, що історія людини не завершується лише її земним буттям.

3 Творцем першої еволюціоністської системи розвитку в європейській філософії був Кант. Гердера і Канта споріднювало те, що обидва стояли біля джерел «німецької утопії»: обидва були прихильниками суспільного прогресу, вірили в історичне призначення людини та її щасливе майбуття. Проте кожний з них по-своєму уявляв собі принцип єдності розвитку.

За Гердером, єдність усьому розмаїттю розвитку, від живого до неживого, забезпечують якісь іманентні розвитку «органічні сили», котрі «існували ще до цієї теперішньої оболонки, хоч

і на нижчому щаблі розвитку, також органічному» [48, т. 2, 70]. Ці сили являють собою певний «органічний принцип природи, який ми називаємо то творчим (у камені), то гінким (у рослинах), то чутливим, то штучним будівельником, який, по суті, становить одну і ту саму органічну силу», і «цей принцип має в усіх цих проявах свій власний світ» [48, т. 2, 67]. Свого найвищого прояву ця «органічна сила» досягає у формі духовної сили, сказати б, «внутрішньої духовної людини», яка обирає для своєї актуалізації тілесну оболонку «як знаряддя» [48, т. 2, 70]. Принагідно слід зауважити відчутний зв'язок цих уявлень з монадологією Лейбніца.

У Канта ми знаходимо інше пояснення загального розвитку. На відміну від Гердера, він доповнює еволюційний метод телеологічним, тобто розглядає розвиток під кутом зору не простої єдності, а *цілісності*, певної умовної закінченості і панорамної завершеності [48, т. 2, 5—16].

Полеміка між Гердером і Кантом не залишилась без уваги Гете. Так, зазначена телеологічна завершеність, умовна самодостатність історичного процесу, яку пропонував Кант, більше відповідала естетичним уявленням зрілого Гете, зокрема його сприйняттю реальності як *завершеного* твору мистецтва з добре продуманим планом. Відомий інтерес Гете до географічних карт і планів, його любов до високої точки огляду місцевості, панорамних оглядів, а також його вимогливість до завершеності літературного твору щодо *загального плану*.

Розгорнута Гердером *жива* картина простору і часу, що поставали наочно в реальній історії землі та людського суспільства, могла викликати в Гете недовіру до кантівських «апріорних форм» простору і часу, які цей філософ пояснював як форми нашої психіки. Під таким кутом зору робиться зрозумілим зауваження Г. Зіммеля про те, що вчення Канта про суб'єктив-

ний характер форм простору і часу «мало бути абсолютно чужим Гете і навіть вселяти відразу» [40, т. 1, 391—392]. Проте й самому Гердеру як аналітику мистецтва не була чужою думка про простір і час як про естетичні форми творення образу світу, що, зокрема, відбилось в його висловлюванні про Шекспіра: «Поете, боже драми! Не годинник на башті відбиває відміряний тобі час, ні, ти сам встановлюєш для себе межі часу і простору, і якщо ти здатний створити цілий світ, що існує у цьому часі і просторі, то в ньому ж ти знайдеш і мірило його. У цей світ веди зачарованих глядачів, давши їм міру...» [92, т. 2, 255].

Гете запозичив у Гердера розуміння органічної взаємообумовленості та взаємозв'язку всіх форм буття, вираження сутності буття через його живі форми в *непорушній єдності* з ними, що з самого початку прихилило поета до філософії Шеллінга. На безперечні спільні точки дотику історіософії Гердера та філософії тотожності Шеллінга вказує, наприклад, такий вислів Гердера: «Ми знаходимо в матерії так багато сил, подібних до духовних, що повна протилежність і протиріччя їх обох, за своєю суттю дуже різних — духу і матерії, здаються невинуватими, якщо не сказати абсолютно недоведеними» [48, т. 2, 69]. Штудії Гердера визначили для Гете його майбутній інтерес до філософії Шеллінга.

Слід зазначити, що природничо-науковий універсалізм Гердера заохотив Гете до глибокого наукового вивчення природи. «Від каменя до кристалів, далі до металів, від металів до рослин, далі до тварин і нарешті до людини; так ускладнюються форми організації (...), і всі вони, зрештою, об'єднуються в образі людини...» [48, т. 2, 69]. У цих словах Гердера висловлені, по суті, всі уподобання та напрямки наукових занять Гете. Феномен Гердера дає змогу побачити невинуватко-

вість і дивовижну *цілеспрямованість* природознавчих і поетичних занять Гете, їх зв'язок і зорієнтованість на досягнення *цілісного образу світу*.

4 Вплив Гердера зумовив своєрідність сприйняття поетом філософії Бенедикта Спінози, що було продиктовано потребами власного духовного становлення і відбивало формування нової філософської парадигми, у витоків якої стояв зі своїми спінозіанськими штудіями Г. Е. Лессінг. Насамперед, це ідеї цінності *земного життя*, цінності *фізичного буття* людини, цінності її *активного існування*. У Спінози Гете і Гердер знайшли ідею тісної взаємозалежності життя тіла й душі, коли активність фізичного існування виступала запорукою вдосконалення душі. Фактично це звучало для юних поетів як повна реабілітація чуттєвості: «Людська душа розкрита до широкого сприйняття. Вона тим більше здатна до нього, чим різноманітніші стани опановують її тілом» [76, т. 1, 420]; «...Чим більше якесь тіло здатне краще за інших до множини одночасних дій чи переживань, тим і душа його чутливіша за інші до одночасного сприйняття різноманітних речей» [76, т. 1, 414]. Гете почерпнув у Спінози ідею неповторності, унікальності індивідуального життя, яке не пориває із загальною родовою сутністю природи («Вся природа — це *єдиний індивідум*, різні частини якого, тобто всі тіла, змінюються незчисленно різним чином, не зачіпаючи при цьому цілісності *окремого індивіда*») [76, т. 1, 419]. Цю ідею він поетично розвинув у постулат самодостатності окремого індивіда, фактично — штюрмерського індивідуалізму. У Спінози вона виражена так: «І чим більше дії якогось тіла залежать лише від нього самого, і чим менше інші тіла дотичні до його дій, тим сприйнятливіша душа його до ясного розуміння» [76, т. 1, 414].

Від Спінози поет сприйняв ідею *єдності* буття; він припущав теоретичну необхідність розділених понять сутності й сущого, проте його мислення намагалося «побачити» сутність у в її чуттєвих формах, а в сущому — розгледіти сховану сутність. «Існування Бога і його сутність — одне й те саме», — писав Спіноза; причина сущого й сутності — одна й та сама [76, т. 1, 381; 384].

Через Гердера Гете сприйняв спінозіанську ідею *іманентизму*, віднині вона була притаманна його світовідчуттю до кінця життя. Ця ідея відповідала положенню голландського філософа: «Бог є іманентною (*immanens*) причиною всіх речей, а не такою, що діє ззовні (*transiens*)» [76, т. 1, 380]. Зокрема, вона втілилася пізніше у Гете в ідеї «прафеномена». Ідея не трансцендентна, а іманентна речі і виражається у вигляді «прафеномена», який поет, відповідно до генетичного методу Гердера, мислив як цілком конкретне тіло. У повній відповідності до положення про «органічні сили» Гердера, Гете був переконаний, що в основі «прафеномена» прихована рушійна енергія, яка спонукає річ розвиватися в наперед заданому напрямку. Будь-який розвиток відбувається як втілення «прафеномена» в різноманітні, але при цьому початково споріднені форми.

Ідеї Спінози, засвоєні в юності в активному спілкуванні з Гердером, і ті, що стали в перше веймарське десятиліття предметом обговорення в товаристві Ш. фон Штейн, стали й найміцнішою філософсько-естетичною основою його світовідчуття, визначили в майбутньому його філософські й естетичні уподобання. Весь філософський розвиток поета в наступні десятиліття здійснювався як збагачення цього юнацького пантеїзму. Це був діалог зі Спінозою тривалістю в ціле життя⁸.

У цьому діалозі поет міг доповнювати філософа, міг сперечатися з ним. Найплідніші наслідки цього діалогу для поезії Гете і всієї німецької поезії виявилися насамперед у втіленні теми *природи*.

У своїй філософії Спіноза не знайшов місця для *живої* природи, що не могло не викликати заперечення в добу поширення сентименталістського культу природи. Душу людини філософ протиставляв природі як унікальне, але відчужене, *відокремлене* від неї явище: «Крім людини, ми не знаємо в природі нічого одиничного, чия душа могла б давати нам радість і кого можна було б поєднати з собою узами дружби чи якого-небудь спілкування. І тому, відповідно до міркувань нашої користі, нам не потрібно зберігати того, що існує в природі, окрім самих людей. Треба берегти, руйнувати чи використовувати це відповідно до всілякої користі, яку воно може принести» [76, т. 1, 585].

Живе розмаїття життя було у філософії Спінози зведене до математизованої схеми. «Спіноза був настільки засліплений і зачарований загальним поняттям буття (...), що всі відмінності між речами втратили для нього будь-яке значення», — зазначав Г. Зіммель [40, т. 1, 105]. Відповідно до цього поняття «полярності» (Гете), «антагоністичності» (Кант) життя як його рушійних сил були філософу невідомі. Спокій і рух у його «Етиці» поставали як тотожні; універсальне *становлення* витісняло й унеможливлювало *розвиток*. *Історії* природи для Спінози не існувало, час був тільки одвічнотеперешнім. «Спіноза пожертвував (...) множинністю заради єдиного» [40, т. 1, 217], що розходилося принципово зі світовідчуттям Гете. Адже «єдине не може бути безкінечною всеосяжною субстанцією, яка не підлягає ні змінам, ні становленню; єдине — це те ціле, що приховує в собі зародок множинності та змін...» [50, 356].

Спіноза «не знайшов того містка від одного до множинного, який для Гете утворювали постійне становлення, розкриття, перетворення життєвого процесу» [40, т. 1, 217]. Тут поет ішов за Ж.-Ж. Руссо, який бачив, зокрема, єдність особистості в її внутрішній *багатоманітності*.

Багато чого сприйнявши у Спінози, Гете вже у штюрмерські роки «відкидає цю абстрактну, недиференційовану єдність раціонального пантеїзму» [40, т. 1, 196]. Він вносить у спінозіанське розуміння природи — абстрактне й раціоналістичне — *живу* повноту, зігріту сентиментальністю й теплою Шефтсбері, Руссо, Канта, і, за словами Кассіра, «наповнює абстрактно-математичне поняття буття Спінози власним новим змістом» [50, 356]. Тим самим поет відкриває собі шлях для сприйняття в майбутньому пантеїзму Шеллінга. Спінозіанство в рецепції Шефтсбері й тлумаченні Гердера відбилось в юнацькому «Фаусті» та інших творах штюрмерської доби, зробило душу поета сприйнятливою для пантеїзму греків і привело до естетики доби «веймарської класики»; шеллінгіанство підготувало інтерес поета до феномена пантеїзму в ірано-таджицькій культурі (доби «Західно-східного дивану»). Тема природи, багаторазово збагачена філософськи й естетично, на повну силу лунає у «Фаусті». В пору своєї духовної зрілості Гете прийшов до творчого заперечення Спінози, суть якого цілком слушно виразив Г. Зіммель: поет учення філософа «долає (...) не тому, що він його не визнає або спростовує, а тому, що він досягає *більш високого ступеня*» [40, т. 1, 230].

Таблиця демонструє в зіставленні основні філософські позиції Спінози й Гете з огляду на важливість наведених параметрів для естетики останнього:

1. <i>Становлення</i> як кількісний процес.	1. <i>Становлення</i> як якісний процес.
2. <i>Час</i> : завжди актуальний.	2. <i>Час</i> : потенційний; не обов'язково «більш ранній» чи «пізніший», не жорстко поступальний, що знімає в собі попередній відтинок, а пучок «паралельних» часових рухів.
3. <i>Простір</i> : саме в ньому, а не в часові відбувається становлення.	3. <i>Простір</i> : доповнює час і взаємодіє з ним.
4. <i>Цілісність</i> : суцільна тотальність у Бозі, що з огляду на це позбавлена випадковості, а водночас і спонтанної причиновості (каузальності); тож постає як сліпа необхідність, фатум ⁹ .	4. <i>Цілісність</i> : пов'язана з принципом випадковості і складної спонтанної каузальності, а тому припускає складне розмаїття, що включає емпірично непередбачуване, чудесне, дивовижне.
5. <i>Екзистенція</i> : «Сила, з якою людина перебуває у своїй екзистенції, обмежена, її безмежно перевершує могутність зовнішніх причин» [76, т. 1, 521].	5. <i>Екзистенція</i> : існування людини великою мірою визначають її внутрішні сили; вона здатна утверджувати своє <i>Я</i> всупереч зовнішнім причинам.
6. <i>Суб'єкт</i> : Бог, він же — першо-шопричина і субстанція всього сущого.	6. <i>Суб'єкт</i> : митець, який на основі першофеноменів створює форми, не актуалізовані природою у своєму становленні, і тим самим вільно актуалізує час.
7. <i>Свобода</i> : співвіднесена з «примусом (наси́льством)», бо «примушена річ» — це така, що «визначається до існування й дії чимось стороннім», а людина як «модус» саме і є «примушеною річчю» [76, т. 1, 362].	7. <i>Свобода</i> : співвіднесена з необхідністю. Спіноза: «Вільною називаємо ту річ, що існує через саму лише необхідність своєї власної природи і визначається до дії тільки самою собою» [76, т. 1, 362].



Що краса існує, що ми відчуваємо і самі можемо творити її, — це запорука того, що існує єдність світових елементів, яку шукав ідейний рух того часу, це гарантія того, що духовний суб'єкт і об'єктивна природа зустрілися. І вони можуть зустрічатися — а саме так можна тлумачити гетівське почуття — тільки тому, що вони одвічно то-тожні.

Г. Зіммель. Кант і Гете

Особливістю Гете було те, що він роками, а траплялося й десятиліттями, міг розробляти окремі свої художні задуми, естетичні й природознавчі ідеї. Про ці зусилля можна сказати: поет не стільки стрімко рухався вперед, залишаючи далеко позаду пройдені етапи, скільки постійно *поглиблював* старе, що спочатку поставало перед ним у вигляді загального, погано диференційованого внутрішньо, але чітко окресленого зовні концептуального образу, а потім збагачувалося за рахунок дедалі нових елементів, закономірностей, понять.

Розробку своїх творчих ідей Гете пов'язував із формуванням та досягненням самого себе. Подібно до того, як він сам, особистість, являв собою одну *онтологічну єдність*, що примирює й гармонізує безкінечне внутрішнє розмаїття, так і в його інтелектуальній творчості, починаючи з найперших спроб, нічого не зникало, а все йшло в грандіозну будову — у вигляді чи то фундаменту, чи то основної споруди або її супутніх елементів. «Окремі великі мотиви, легенди, перекази сивої давнини так глибоко закарбувалися в моїй душі, що я ось уже сорок-п'ятдесят років зберігаю їх у собі живими і дієвими. Мені здавалося кращим моїм набутком знову бачити ті дорогоцінні картини в уяві, нехай при цьому вони постійно

змінюються, проте постійно дозрівають без змін заради чистішої форми, задля яскравішого зображення» [16, 384].

Можна навести багато прикладів того, як висловлювання з приводу естетичних, художніх або натурфілософських питань практично без змін публікувалися поетом після тривалого часу їх «вилежування» в кабінетній тиші. Так було з важливою концептуальною статтею «Досвід як посередник між об'єктом і суб'єктом», написаною в роки зближення із Шиллером (1793), але надрукованою через 30 років. Гете пише панегірик І. Канту і розкриває своє захоплення його філософією після того, як десятиліття роздумів переконали поета у спорідненості власного методу з методом кенігсберзького філософа («Вплив нової філософії», 1820). Гете пише книжку про свою італійську подорож після тридцятилітнього осмислення імпульсів від неї, що багато разів з тих пір відбилися в його творчості і тим самим нібито довели свою продуктивність та істинність.

До історії особистості поета підходять його власні слова, в яких він виразив своє розуміння природи як вічного розвитку в єдності багатоманітного: «Продукти природи можна досягнути лише охопивши їх у становленні; а чи дозрілі вони і готові — нумо, спробуймо їх зрозуміти!»; «Вчення про форму є вчення про перетворення»; «Природа не має системи, вона живе, вона є життя і шлях з невідомого центра до невідомої межі»; «До всього, чого хоче досягнути природа, вона може дістатися поступово, вона не робить стрибків» [16, 389—390].

Ось чому ми поділяємо погляд, що естетику Гете можна й необхідно розглядати не тільки як шлях постійних долань, а й у плані її цілісності, що об'єднує часом суперечливе розмаїття, в плані внутрішньої єдності, що об'єднує чергування «систоли і діастоли» як умову життя, — одним словом, за допомогою методології самого Гете, згідно з якою «наука (...)

знову і знову веде людину до великого поняття, що все становить гармонійну єдність, і сама вона, у свою чергу, постає як гармонійна єдність» [16, 393].

Ближче до кінця свого життя Гете дедалі наполегливіше підкреслював думку про єдність власних духовних пошуків. Подолавши в добу спілкування із Шиллером негативізм до своєї ранньої, штюрмерської творчості, він тим самим зміг продуктивніше побудувати свій подальший духовний шлях, сприймаючи його протиріччя й антиномії як етапи грандіозного пошуку світу і себе самого в ньому. Це дало йому нагоду сказати таке: «Для мене є очевидним, що всі речі, розглянуті й досліджені мною протягом 50 років, саме й повинні були спричинити в мені ті уявлення і переконання, від яких я тепер не можу відмовитися. Щоправда, я можу на короткий час стати на іншу точку зору, але знов мушу повернутися до своєї старої манери міркувати» [16, 386].

«Штюрмерство»

Естетика пластичних форм

У період «штюрмерської» творчості Гете виробив окремі ключові поняття своєї естетики, які не лише відображали сучасну йому естетичну парадигму, а й суттєво сприяли її формуванню. Передовсім це поняття «*цілісного*» (das Ganze) та деякі інші, пов'язані з ним («*цілісності*», «*закономірного*», «*телеологічного*», «*гармонійного*», «*відповідного*», «*пропорційного*»). Поет розробляв їх відповідно до традицій німецької естетики своєї доби, вивчаючи образи «застиглої пластики», зокрема архітектури й скульптури.

Описуючи в одній з ранніх робіт «Про німецьке зодчество» (1771 р.) Страсбурзький собор, Гете оголошує себе противником

усього «непевного, невпорядкованого, неприродного, нагромадженого без будь-якого зв'язку» [9, т. 10, 10]*. Він акцентує притаманний архітектурі собору дух «закінченості та величі» (11), гармонійну узгодженість окремих архітектурних деталей із «загальним планом», одиничного з цілим. Прикметно, що, на противагу французьким класицистам та їхнім німецьким послідовникам, Гете відкриває цілісність, гармонійність, осмисленість не в спорудах античності, а в архітектурі середньовіччя.

В основу цілісної гармонії покладено принцип *необхідності*, доцільності: «Уся ця громада була потрібна»; «усе це було необхідним» (11). Йдеться про естетичну необхідність, що надає витвору мистецтва тектонічної завершеності. Гете робить крок до того принципу внутрішньої завершеності, почуття найвищої естетичної доцільності явища, який пізніше буде розроблений Кантом як принцип *телеологізму*.

Поет милується «величезними гармонійними масами, що продовжують існувати в незчисленних малих часточках» (12). Ціле собору «складалося з тисячі окремих, гармонійно поєднаних частин» (11). Яка ж сила зібрала докупи окреме і надала їм цілісності? До того як прийшов архітектор, «окремі майстри працювали над окремими частинами. Він був першим, у чийй душі ці частини злилися в єдине і вічне...» (9). Саме особистість творця «наділила його довільні виміри гармонійними пропорціями». В пам'яті поета спливає порівняння з Гомером, який теж «з окремих частин створив єдине живе ціле» (12). В дусі штюрмерства акцентується провідна роль *творчої особистості*. Емпірично розпорошений матеріал на-

* Далі ми позначаємо лише сторінку в цитованому томі цифрою в круглих дужках.

буває естетичної завершеності, а отже, й нової якості лише у творчій свідомості особистості, яка розглядається як джерело загального плану творіння, телеологічного начала.

Що ж дозволяє створити витвір мистецтва, прикметний своєю єдністю, рівновагою всіх частин та гармонією? «*Самобутнє почуття*» митця! «Якщо мистецтво породжене цілісним, глибоким, щирим, самобутнім почуттям, якщо воно живе, не турбуючись ні про що стороннє, більше того, не знаючи про нього (не має значення, народилося воно з первісної суворості чи з вигадливої манірності), воно назавжди залишиться живим і цілісним» (13).

І в цьому випадку Гете має на увазі неподільну єдність естетичного переживання, інакше кажучи, знаходить телеологізм (мислимий як внутрішній організуючий принцип) у чутливій до краси душі художника. Єдність переживання стає основою єдності мистецького твору.

Витоки такої єдності переживань лежать у самій *природі*, яку в той час поет розумів як утілення гармонії, доцільності й краси. «Подібно до вічних творінь природи, тут усе — аж до найтоншого стебельця, вилилося у форму, що відповідає цілому» (12). У громадді собору він вбачає щось «єдине, велике і аж до найдрібніших часточок доцільно прекрасне, як дерева Господні» (7). Собор підноситься «до небес» і «тисячею галузок, мільйонами гілок і незліченним, як пісок у морі, листям свідчить всьому краю про славу Всевишнього і про свого творця» (10).

Як бачимо, єдність природи, що затоплює душу художника, виражається предметно в єдності твору мистецтва. Гете розгортає грандіозну панораму єдності: природа — особистість митця — його пробуджена природою душа — витвір мистецтва — його окремі деталі, підпорядковані естетичній необхідності.

Зовсім на інших принципах, на думку Гете-штюрмера, ґрунтується «наслідувальне» мистецтво французів та італійців. Італієць «повзав навколо могутніх руїн, вимолюючи в них таємницю пропорцій», але не досягав їх, бо більше «вимірював», ніж «відчував», і тому залишився «сліпим наслідувачем» (8). «Непосидючий і спритний француз уміє дотепно компілювати свою здобич» (14), але, правду кажучи, «французікам» не до снаги «грецький обладунок» (262). Та й «наш аевум» «зрікся свого генія, розіслав своїх синів збирати чужоземні плоди — собі на загибель» (14). За Гете, помилка французів та італійців полягає у прагненні відкрити закони краси лише в самій зовнішній пластиці, яка належить до *емпіричного*; це й робить їх «сліпими наслідувачами». Вони розуміли природу не як Універсум, що безкінечно породжує нові, навіть несподівані форми життя, а, згідно з Арістотелем, як протилежну свідомості і значною мірою не залежну від неї субстанцію, таке собі живе втілення здорового глузду. Уже в цій статті Гете виявляє себе учнем Вінкельмана і Лейбніца й усвідомлює власний шлях німецької естетики, не залежний від раціонального емпіризму й сенсуалізму французів, італійців, англійців.

Гете приходять не «вимірювати», а милуватися собором, і навіть у різні пори дня. Водночас «допитливе споглядання» (11) архітектурних форм спонукає його «зрозуміти їх закономірність», «глибину їх таїни» (13), «тасмничі сили» (11). Він намагається їх «збагнути, пояснити» (11). Але знаходить їх не в зовнішніх формах, а в іншому: «Мистецтво проникає в сутність духу (...), здається, ніби воно виникло разом з ним, і нічого більше йому не треба, і нічого іншого воно створити не може» (13). Природа втілює вищу духовність; як телеологічна основа це надає природі цілісності і поширюється на всі її окремі вияви, зокрема на красу, мистецтво. Природа містить у

собі мудрість, гармонію і красу, оскільки є втіленням «самого Всевишнього».

З особливою переконливістю розкриває Гете взаємозв'язок природи і літературної творчості в статті «До дня народження Шекспіра» (1771 р.). «Що може бути більше природою, ніж люди Шекспіра!» (263). Драматург творить своїх людей, змагаючись з Прометеем, оживляє їх диханням свого генія. Але ж натхнення Шекспіра — це і є дух самої природи (264)! Конфлікт у його драмах визначається тим, що «вся неповторність нашого *Я* і зухвала свобода нашої волі зіштовхуються з неминучим ходом цілого», тобто із силами природи (263).

І Шекспір, і готика Страсбурзького собору, і такі величні явища, як бурхливий водоспад могутнього Рейну або «сивий» перевал Сен-Готард (12), і богоборець та творець людей Прометей, і знамените мистецтво греків — усі вони рівнозначні одне перед одним як «великі думки світобудови» (21), як самостійні «монади» (Лейбніц). Їх спільна основа — єдина одухотворена природа.

2) *Ідея геніального і «демонічного»*

Як бачимо, уже в штюрмерську добу Гете виділяє принцип цілісності як універсальний і поширює його на все сутнє. Цей принцип обіймає в нього вище буття (Бог, дух), охоплює природу, переноситься на генія як її вищу духовну властивість і на емпіричну (окрему) особистість («Я для себе все, адже я все пізнаю **через себе!**» — 261), нарешті, на творіння людського духу, зокрема мистецтво. Цілісність становить основу творчості Гомера, давньогрецьких драматургів (262), Оссіана. Через цих творців виражає себе природа.

Яким же шляхом природа, одухотворена присутністю «самого Всевишнього», здатна відтворити себе в мистецтві?

Через *генія*! Адже «генія здебільшого виховує природа», він, «помазаник Божий» (14), споконвічно носить у своїй душі почуття цілісності, гармонійності, краси і підкоряється власним законам. «Школи, принципи (запозичені. — Б. Ш.) сковують здатність пізнання і творчість»; «принципи для генія небезпечніші від дурних прикладів» (9).

Коріння краси й мистецтва — в природі, в певній одвічній, несвідомій, але одухотвореній субстанції, з якої вони виростають. Роль творчої свідомості полягає в тому, щоб дістати їх звідти, повною мірою культивувати. Поет — провидець, а дар, що дозволяє побачити це одвічне приховане коріння, дається природою і називається *геніальністю*.

Поняття геніальності найменше зазнало змін у німецькій естетиці від Лессінга і Канта й аж до пізніх романтиків і Шопенгауера. Його завжди пов'язували з природою. Найбільш авторитетно сформулював це поняття І. Кант: «Геній — це талант (природне обдаровання), який дає мистецтву правило. Оскільки талант, як народжена продуктивна спроможність митця, сам належить природі, то можна було б сказати й так: «геній — це народжені нахили душі, через які природа дає мистецтву правило (...). Геній сам не може описати чи науково показати, як він створює свій твір; як природа він дає правило; і тому автор твору, яким він зобов'язаний своєму генієві, сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і не в його владі довільно або за планом придумати і передати їх іншим у таких формулюваннях, щоб інші були здатні створювати подібні твори» [47, т. 5, 322—324]. Це місце у Канта прикметне ще тим, що, захоплений загальним духом оновлення, він заявив про себе як про противника наслідування готових естетичних зразків (тобто класицистів), і це зближувало його позицію з Лессінгом і «штюрмерами».

У штюрмерські роки Гете почав розмірковувати над поняттям «демонічного» [9, т. 3, 650—652], в якому своєрідно поєдналися кантіансько-штюрмерські уявлення про генія і платонівська філософія, а пізніше додалися й окремі імпульси романтичної філософії. «Демонічним» (набором) Гете називає внутрішню енергію, яка веде людину шляхом внутрішнього самовизначення. Це спрямовуючий духовний імпульс, що йде з глибин душі, щось на зразок фіхтеанського «етичного імперативу» дії як умови існування. Першоджерело цього імпульсу — це природа, та, що, за Лейбніцем, наділена одвічною духовною енергією, прагненням до діяльного начала. Для його реалізації вона обирає собі різні об'єкти — живі й неживі, свідомі й несвідомі [9, т. 3, 650].

Демонічне — це в кінцевому підсумку позитивна сила, це енергія, спрямована на розвиток, гармонізацію буття. Адже природа прагне лише до самозбереження й розвитку. Вона не може продукувати сили, спрямовані проти себе. Але демонічне виявляє себе не стільки в «закономірному», звичному, традиційному, скільки в тому, що суперечить усталеному, конвенційному, тривіальному. Це сила, яка «хоч і не заперечує морального порядку, але перехресується з ним, так що перше — світопорядок — може зійти за основу, а друге — за уток»¹⁰.

«Демонічне» відкидає будь-яке наслідування. Словом, це граничний вияв творчого начала, причому граничної оригінальності. Люди, наділені «демонічним», виступають як оновлювачі світу. Отже, воно притаманне не всім, а лише тим, хто втілює «висхідну» лінію розвитку природи. «Демонічне» — безпосередній відгук у душі людини енергії духовного Всесвіту, який забезпечує власну повноту, цілісність і гармонію тим, що використовує як засіб людську свідомість.

Демонізмом, на думку Гете, наділено багато видатних людей, серед яких — Наполеон, Паганіні [18, 2 березня 1831], Фрідріх Великий, Петро Великий, Байрон [18, 8 березня 1831], герцог Карл-Август Саксен-Веймарський. Про останнього він додавав, що, коли «демонічний дух покидав його і в ньому залишалося саме лише людське, він втрачав свою діловитість і страждав від цього» [18, 8 березня 1831]. «Демонічне» знаходить свою справжню стихію в коханні [18, 5 березня 1830], «виявляється сильніше в музиці, менше — в живопису» [18, 2 березня 1831]; «в поезії безперечно міститься щось демонічне і притому переважно в несвідомій (формі), яку неспроможний досягнути ні здоровий глузд, ні розум і яка саме тому так сильно впливає» [18, 8 березня 1831]. «В моїй натурі немає його, але я підпорядкований йому», — казав Гете про себе [18, 2 березня 1831].

Демонізм відрізняється від «молекули» природи, яка у Д. Дідро символізує фатальну залежність людини від матеріального, фізичного. Демонізм — це залежність від духовного, «молекула» — від матеріального. Тепер зрозуміло, чому, за словами Гете, «демонічного» немає в Мефістофелі, адже він — «надто негативна істота; а демонічне як продуктивне виявляється винятково в позитивній енергії» [18, 2 березня 1831].

У штюрмерській естетиці Гете наявна певна доля натуралізму, яким поет зобов'язаний Спінозі. Позиції Канта (щодо генія), Гете-штюрмера (зокрема, щодо «геніального», «демонічного»), «єнських романтиків» і особливо романтиків «гейдельберзької співдружності», які повернулися до натуралістичного розуміння мистецтва, притаманного штюрмерам, мають дещо спільне, а саме — органологічне розуміння життя, коли, за словами Е. Кассіра, «історія і культура (...) постають повністю повернутими в лоно органічного життя» і по-

збавленими «реальної автономії, власних законів і самостійності. Вони виявляють себе не в результаті визначальної спонтанності Я, а виникають і виростають поступово, і відбувається це певною мірою саме по собі» [40, 158].

Гете виразив залежність особистого буття від цього живого, надосібного «організму», аналізуючи в «Поезії і правді» «демонічне»: «Воно проникало крізь усе, чим ми були оточені; здавалося, воно довільно владарює над усіма невід'ємними елементами нашого буття; воно стискало час і розсувало простір» [9, т. 3, 650].

Кант бачив певну небезпеку для мислення, яку органологічне розуміння таїть у собі, тому навмисне зауважив, що «природа дає через генія правила не науці, а мистецтву, і то лише за умови, що це має бути красне мистецтво» [47, т. 5, 324]. Е. Кассінеру залишалося тільки констатувати те, що Кант уже не мав можливості спостерігати: з позиції «органології» «світ культури не розглядається більше як світ вільного діяння; він відчувається як світ *долі*» [50, 158]. Т. Літт продовжує цю думку: органологія «робить очевидним повне *розчинення* особистого буття» [50, 159].

Ці судження кидають світло на штюрмерську творчість Гете. Тепер ми краще розуміємо привабливу для штюрмерів силу народного мистецтва, яке сягає корінням у природу та в усю історію світобудови (це акцентував Гердер) і наділене статусом одвічної істинності, справжності й «архетиповості» з огляду на природу, що його створила. Недаремно тривалий час Гердер і юний Гете вживали термін «природна поезія»¹¹. А за таких умов розгляду до народного мистецтва мала належати й грецька міфологія, що знайшла яскраве відбиття у творчості Гете. Штюрмерський пафос «Прометейя» звучить відлунням вічно діяльних сил природи. Низова антична міфологія у «Фаусті» —

це теж вияв необмеженого розмаїття природних сил. Творча природа бурхливо виявила себе і в катаклізмах середньовічної історії, що знайшло відображення в драмі «Гец фон Берліхінген», у задумі «Егмонта». Природа виступає основним законодавцем почуттів головного героя в романі «Страждання юного Вертера», вона ж здійснює руками героя свою волю, повертаючи його у своє лоно.

У «Фаусті» Гете торкається теми таких надосібних сил, що закорінені в глибинних основах буття і визначають його, як добро і зло, благородство і порок, любов і звитяга. Тему «Фауста» Гете-штюрмер осмислив і як могутній духовний прорив героя в царину віковичної природи-долі, і як владу над людиною кохання-природи, і як небезпечно зіткнення з незвіданим хаосом природи в образі її інфернально-небезпечної сторони.

Характерно, що головні герої майже всіх основних штюрмерських творів гинуть. Природа їх висунула, і вони повертаються в її лоно, в лоно *долі*. Подібно до того, як греки у своїх трагедіях переживали присутність фатуму, так і в штюрмерських творах Гете трагізм має високий, метафізичний характер: одвічні сили здійснюють себе через своїх обранців і тим самим утверджують себе як вищі, вічні цінності буття. Такими є кохання, індивідуальне дерзання, духовний порив. Штюрмерський індивідуалізм у творах Гете саме й пов'язаний з трагізмом, який утверджує через людські долі владу вищих сил природи-долі. Через звитяжних або «неконвенційних» героїв, тих, хто виступає проти загальноприйнятого ладу, природа утверджує могутність своїх сутнісних, глибинних сил.

Гердєрове розуміння природи, що поєдналося з платонівсько-вінкельманівським впливом, дало Гете змогу сприйняти ідею давньогрецького фатуму, відчувати закономірну належ-

ність людини до віковичного ладу, пластично вираженого буття. Протистояти фатуму як об'єктивному ладу всієї природи неможливо; можна лише прийняти його як умову своєї свободи. У штюрмерському «Фаусті» фатум постає то у вигляді віковичної гармонії й ладу (Господь), то у вигляді життєвого пориву (Фауст), то у вигляді недвозначно грізного інфернального хаосу, який греки ототожнювали з анархічною сваволею, скептицизмом¹² (Мефістофель).

3) *Ідея єдності «краси земної» і «краси небесної»*

Штюрмерська естетика Гете вбачає витoki і фундамент краси в самій природі, яка обдаровує людину геніальністю — своєрідним органом для осягнення самої себе і відтворення своєї краси.

Однак, на думку Гете, митець не переносить природу в свій твір у її безпосередньому вигляді. Гете не схильний абсолютизувати кожне окреме, одиничне явище природи. Його ставлення до неї далеке від пантеїстичного захвату Франциска Ассізького або Якоба Беме, які в кожному явищі чуттєвого світу бачать присутність Бога: «в людях, тваринах, птахам, рибах, гадах і так само (...) в золоті, сріблі, олові, міді, залізі, сталі, дереві, в рослинах, листі й траві, також у каменях і в землі, у воді і в усьому, що можна досліджувати» [23, 47].

Для барокового пантеїста Я. Беме краса — це атрибут природи-божества, для нього кожне явище природи позначено красою, охоплене радістю, бо в кожному присутній Бог. Краса — це «небесна музика ангелів», під яку «все охоплено зростанням, виникають різноманітні образи й кольори, бо божество виявляє себе безкінечно в безмежному розмаїтті родів, кольорів, форм і радощів». «І це є нібито свята гра в серці Божім» [23, 162]. Спіноза виразив цю загальну присутність божества

в кожному одиничному явищі такими словами: «Людина людині — Бог» [76, 1, 549].

Пантеїстична естетика, ототожнюючи світ з Богом, красою й радістю у вигляді однієї суцільної нерозрізненності, не здатна була виділити в самостійну категорію красу й протиставити її чуттєво сприйнятому світові у вигляді однієї з його численних (при цьому дуже важливих) якостей. Ось чому Спіноза ніколи спеціально не займався естетикою, а активний розвиток естетики як філософської дисципліни (на додачу до вже існуючої барокової нормативної поетики) став можливим у результаті остаточного подолання барокового мислення.

Гете вже в штюрмерський період починає розглядати красу і природу в плані більш тонких і складних співвідношень. Слідом за Спінозою і Лейбніцем він сприймає природу як живу, одухотворену; таке розуміння природи збереглося в нього впродовж усієї творчості. Слідом за Платоном і Вінкельманом він сприймає Бога як приховану сутність природи, іманентну їй. Іманентизм дозволив поету сприймати природу як цілісність, що постає у формах неорганічного існування, живого життя і свідомості, і все це пронизано єдиним організуючим і динамізуючим їх началом. Водночас уся історія платонізму могла навчити Гете знаходити у сутньому як емпіричне, доступне чуттєвому спогляданню буття, так і приховану, наділену присутністю божества сутність. Дуалізм явища і сутності був важливою основою для виділення прекрасного як самостійної царини в післябароковій естетиці.

Як бачимо, не відхиляючись особливо від вінкельманівської ідеї краси як даної в почуттях пластики, Гете-штюрмер інтуїтивно наближався до платонівського розуміння краси як прихованої сутності. Сприйнятливість до неоплатонізму, розвинута ним згодом до свідомого принципу, була підготовлена

ознайомленням з ідеями Лейбніца. Гете із самого початку розглядає дух (Geist) і життя (Leben), відповідно до німецької класичної традиції, не як дві субстанційні сутності, а як дві різні форми єдиного буття [49, 407—408], що дозволяє поетові розуміти феномен краси як єдність чуттєвих форм і внутрішньої сутності.

У плані окресленого вище дуалізму Гете-штюрмер розрізняє «красу земну» і «красу небесну» (14, 15), які можна зіставити з Платоновою любов'ю небесною («Афродітою небесною») і любов'ю земною («Афродітою народною»). Але, на відміну від Платона, в нього не існує між ними абсолютно-го розриву. «Краса земна» у Гете — це сходинка для досягнення «краси небесної». Це аж ніяк не означає, що митець тут же відкидає «красу земну» після того, як, «переситившись нею», знаходить «відпочинок в обіймах богині». Ні, причастившись сокровенної сутності, митець утілює її у земних формах і тим самим «зводить з небес на землю блаженство безсмертних» (15). «І коли навколо тебе поступово прокинеться радість життя і після трудів, надій і страху ти пізнаєш радісне людське щастя (...), коли під твоїм пензлем оживе й заб'ється мужній нерв палких почуттів і страждань, коли ти зрозумієш, що доволі вже прагнув і страждав, доволі звів насолоду і переситився земною красою — тоді тобі буде даровано відпочинок в обіймах богині (...), тебе прийме небесна краса, посередниця між богами й людьми, так само, як і ти — чи не краще від Прометея? — звів на землю з небес блаженство безсмертних» (14—15). Як пише Гете у статті про Фальконе (1775), такими були Рембрандт, Рафаель, Рубенс, адже вони «присутність Бога відчували скрізь — у хатині і на полі» (18).

Так у штюрмерські роки сформувалося важливе для Гете переконання в єдності земного й надчуттєвого (трансцендентного),

що осягаються в явленні природою чуттєвих, навіть буденних формах. Наприклад, Рембрандт у «земному» образі «нідерландської селянки» оспівував материнську любов — в «небесному» сюжеті про Богоматір (19).

Тут важливо зазначити: сформульоване ще в роки штюрмерства уявлення про «земну» красу, що переходить у «небесну», і про «небесну» красу, що, у свою чергу, збагачує «земну», без суттєвих змін перейшло у погляди пізнього Гете і знайшло відображення в його книзі про Й. Й. Вінкельмана (1805 р.) — вченого, чий духовний досвід поет обмірковував протягом усього життя. Так, Фідій виконав Юпітера Олімпійського¹³ у формах земної людини, але з єдиною метою — щоб цим самим зробити доступним спогляданню його божественну сутність: «Бог перетворився на людину, щоб людину піднести до божества. Побачивши найбільшу досконалість, люди наснажилися найбільшою красою» (165).

У книзі про Вінкельмана Гете напише, що цей учений у своєму розумінні давньогрецького мистецтва спирався не на «правила», а на «правильне сприйняття і високо розвинений дух», які допомогли йому побачити Бога як «першоджерело краси, істоту, що майже не має дотичності до людини» (183). Тут ми знаходимо відгуки кантіанства: ідеї розуму, без яких, за Кантом, неможливе осмислене сприйняття реального, не залежать від чуттєвої (емпіричної) реальності. Цей нюанс показує, що Гете-штюрмер рухався до розуміння *краси* як сутності, яка, *будучи іманентною реальності, ніколи з реальністю не зливається, але й ніколи з нею не пориває*. У книзі про Вінкельмана Гете ще раз повернеться до діалектичної тріади, що він її виробив у ті штюрмерські роки, щоб на цей раз уже в історичному плані зіставити несвідоме сприйняття краси в давнину як духовної й емоційної повноти (що, вочевидь, від-

повідало Шиллеровому «наївному» сприйняттю) та позначене рефлексією сучасне сприйняття, яке вже не задовольняє нас щодо повноти, глибини, цілісності: «Якщо нова людина, — як це щойно сталося з нами, — майже при будь-якому спогляданні поривається до нескінченного, щоб кінець кінцем (і то, якщо пощастить) знову повернутися до вихідної точки, то в давнину, без будь-яких умов, переживали найбільшу і єдину насолоду в чудесних межах цього світу. Тут (на Землі. — Б. Ш.) їхня діяльність знаходила застосування, сюди вони були поставлені, до цього покликані ...» (160).

Для переконливості наведемо слова з «Фауста», які, регулюючись навіть лексично із щойно процитованим місцем, показують, яким було поетичне завершення думки, що народилася ще в штюрмерські роки, і свідчать про різьчу єдність духовного розвитку Гете протягом усього його творчого шляху:

Доволі вже спізнав я земний круг,
Шкода мені потойбіч зносить дух.
Безумний той, хто в мріях непотрібних
За хмарами шука собі подібних!
Тут твердо стій і пильний зір одкрий;
Допитливим і *цей світ* не німий.
Навіщо нам до вічності ширяти!
Що знаємо, рукою можна взяти.
Отак мудрець ітиме у житті,
І не зіб'є мара його з путі.
У русі тім йому розкоші й болі,
Й на хвилю він не стане в задоволі*.

* «Фауст» Гете цитується в перекладі Миколи Лукаша.

Після переїзду до Веймара (1775) естетичні погляди Гете поступово зазнають певних змін порівняно з попередніми, штюрмерськими роками. Подорож в Італію (1786—1788, 1790) за свідчила готовність поета до свідомого, цілеспрямованого оновлення власної естетичної системи. Розробка нових естетичних ідей здійснювалась у низці статей, надрукованих поетом у ті роки в журналі «Німецький Меркурій» (1788 р.: «Зодчество»; 1789 р.: «Просте наслідування природи, манера, стиль») і наприкінці 1790-х років у журналі «Пропілей» (1798 р.: «Вступ до “Пропілей”», «Про “Лаокоона”», «Про правду й правдоподібність у мистецтві»; 1799 р.: «Колекціонер і його коло», «”Ессей про живопис” Дідро»), а також в інших статтях на початку 1800-х років («Веймарський придворний театр», «Вінкельман та його час», «Епоха форсованих талантів», «Шекспір нескінченний»). Важливе світло кидають на формування нової естетики Гете його природознавчі роботи¹⁴. Визначний мемуарний твір і естетичний документ «Італійська подорож» (видана 1816—1817, 1829 рр.), в якому поет осмислює щоденникові записи й листи італійського часу через наступні майже тридцять років, підводить естетичні підсумки всього означеного періоду.

В роки «веймарської класики» формується задум продовження «Фауста», і це спонукає поета видати доопрацьований «Фрагмент» під багатозначною назвою: «Фауст. І частина трагедії».

1) Італійська подорож

Якщо у статтях цього періоду ми знаходимо естетичну думку Гете вже сформованою, то «Італійська подорож» показує, як в інтимно-духовному плані відбувається сам процес становлення нової естетики.

Гете настійливо проводить думку про повне оновлення свого внутрішнього життя («Я вважаю новим днем народження, справжнім переродженням той день, коли я ступив у Рим» [8] (XI, 160*), про перегляд своїх колишніх поглядів («На свої колишні поняття починаєш дивитися як на дитячі черевики», XI, 161; «...не гадав, що мені доведеться так далеко назад повернутися до школи, багато від чого відчуватися і знову переувчуватися», XI, 162).

Гете збирається свідомо розробити для себе фундаментальні уявлення про красу: «Я мушу стати *сталим* (...), мушу здобути поняття про *сталість* (...) На дух накладається карб *грунтовності*», він «набуває серйозності, позбавленої сухості». У серйозності й ґрунтовності Гете сподівається подолати штюрмерську імпульсивність і пристрасність та знайти «*спокійне й радісне існування*» (XI, 147). Провідними для нього стають думки Вінкельмана, який також «відшукував усе ґрунтовне й надійне в давнині й мистецтві» (XI, 161). Своє завдання Гете вбачає в тому, щоб підпорядкувати емпіричне ідеальному («Форми цього світу минуці, я хотів би займатися тим, що *незмінне*»). Шляхом осягнення ідеального в бутті він прагне підготувати себе як «ентелехію» і злитися зі світовою душею, тобто, «згідно з ученням Спінози, здобути своїй душі *безсмертя*» (XI, 409).

Таким чином, це не лише освітня подорож; поет ставить перед собою завдання «*зсереди*ни створити себе самого» (XI, 232). «Адже я здійснюю цю подорож (...) для того, щоб *пізнати самого себе* за допомогою навколишніх предметів» (XI, 56). Подорож в Італію стає актом самоформування й

* Тут римська цифра означає том цитованого зібрання творів Гете з текстом «Італійської подорожі», арабська — сторінку.

самоосягнення. Це власне прагнення Гете потім перенесе на свого героя Вільгельма Мейстера і на новий жанр роману, що він творив — Bildungsroman («роман формування»). Красу (естетику) він поєднує з пізнанням і самопізнанням (гносеологією) та самоформуванням (етикою). Цією духовною (такою автобіографічною!) триєдністю поет наділить і Фауста.

Самотворчість (самобудування) можлива за умови внутрішньої свободи. «Щоб сприймати в себе найвищі поняття (...) душа мусить спочатку досягнути *цілковитої свободи*» (XI, 163). Для Гете свобода — це звільнення з-під влади імпульсивних пристрастей як емпіричного начала. Коли він пише про «ґрунтовне знання» як джерело «справжньої насолоди», він намагає шлях до кантіанських ідей розуму (Vernunft), які підносяться не лише над чуттєвим (das Sinnliche), а й над поняттями здорового глузду (Verstand), тобто над тим, що відає сферою емпіричного. На його думку, драма Ж.-Ж. Руссо полягала саме в тому, що він підпав під владу чуттєвого і не зміг вивищитися над сферою здорового глузду: «Я починаю розуміти, як ця прекрасна натура могла *втратити рівновагу*. Якби я не відчував такого інтересу до явищ природи, якби я не бачив, що в *удаваній плутанині* вдається зіставити й *упорядкувати* сотні спостережень, подібно до того, як землеміру вдається виміряти сторони окремих ділянок, я б уважав себе божевільним» (XI, 228).

Про те, що Гете знайшов евристичний аналог Кантовим «ідеям розуму», свідчить його любов до широких, панорамних оглядів місцевості, коли, не пориваючи з чуттєвою даністю і безпосередньою повнотою явища, спостерігач проймається відчуттям планомірності, гранично загальним і нескінченним смислом явища, тобто відчуттям тієї єдності між окремим і загальним, яке Кант назвав *телеологічним* і дати яке можуть

тільки ідеї розуму. «Я завжди користуюся геологічною або ландшафтною точкою зору, щоб *притлумити силу уяви і безпосереднього почуття* й знайти вільний, ясний погляд на місцевість. Тоді несподівано поруч з нею постає, як жива, історія...» (XI, 134). Це було те саме прагнення до переживання трансцендентного, але без розриву з чуттєвим, яке спонукало Ф. Петрарку зійти на альпійську вершину Мон-Ванту і насолодитися спогляданням світу як єдності земної чуттєвої чарівності і божественної нескінченної сутності. Гете пише про те, як він навмисне піднімався на колону Траяна, щоб оглянути Рим (XI, 393).

Безпосереднє чуттєве явище дається у спогляданні лише як окреме, одиничне, емпіричне; трансцендентної глибини надає йому *естетичне* почуття. У сфері естетичного споглядання Гете наближається до Канта, коли той пояснює перетворення «хаосу відчуттів» у закінчену форму під впливом діяльності розуму. Гете приходить до думки, що нескінченне у скінченному, ідеальне в емпіричному відкривається лише при спогляданні *природи* або так само за умови переведення буденного явища в сферу *естетичного* споглядання. Важливо наголосити, що Кант сприймав природу як єдино повний аналог прекрасного й піднесеного, а отже, й трансцендентного; практично всі приклади для ілюстрації категорій краси й піднесеного в «Критиці сили судження» він черпає зі світу природи.

Але перед Гете не лише прекрасна природа Італії, перед ним ще й продукт духовної діяльності людини — мистецтво. Він зближує споглядання природи й естетичну діяльність свідомості, зближує естетичне й художнє, що не було характерним для Канта. Гете наділяє *свідомість митця* функцією надання форми «хаосу відчуттів», але це вже естетична форма. Кантіанська форма, що оволодіває «хаосом відчуттів»,

набуває в Гете нового статусу: тепер це *художня свідомість*, що долає *емпірично випадкове* і тим самим відкриває в ньому нескінченний, істинний смисл¹⁵.

Під час огляду Везувію Гете не забуває зробити спостереження, наскільки важко для художньої свідомості, що «прагне олюднити розумом і смаком навіть безформне, як скелі й ландшафт», упоратися з цією «грудою скель, що ворожа будь-якому естетичному почуттю» (XI, 208). Сприйняття поетом Сицилії тепер невід'ємне від цього нового естетичного почуття: «В мені дедалі більше зростало бажання *оживити* це дивне оточення, море, острів, гавані *поетично значущими* образами й створити на тлі цієї обстановки і з неї самої *твір...*» (XI, 317). Біля Мессіни Гете оглядає місця, пов'язані з Гомеровими легендарними Скіллою і Харібдою, і визнає за уявою право видозмінювати предмети заради надання їм художньої значущості, виходячи з розуміння їхньої внутрішньої сутності, і тим долати їх як щось випадкове: «Ці чарівні явища, що такі далекі одне від одного *в природі* і так щільно зближені *поетом*, дали привід для нарікань на поетичну вигадку; при цьому не подумали про те, що людська *уява*, змальовуючи предмети, яким вона *хоче надати значущості*, завжди представляє їх вищими, ніж ширшими, і тим самим надає картині більше *характерності, серйозності й достоїнства*» (XI, 334).

Гете ставить важливе питання про межі вільної уяви. Митець може надати об'єктові, який він вивчає, тієї форми, що розкриває внутрішню сутність об'єкта. Відкриваючи те, що природа завбачливо приховала від емпіричного спостерігача як найсуттєвіше в собі, митець мимоволі виступає в ролі співтворця. При чому тут митець повинен діяти згідно із самою природою.

Складність вивчення естетики Гете полягає в тому, що поет розробляв її, не стільки націлюючи на технологію художнього твору, скільки орієнтуючи на власну особистість у плані всебічної співвіднесеності з природою, родовим буттям людини, красою та художньою творчістю. Ідеї, що пов'язують естетичні висловлювання поета з його конкретними творами, досягають їх лише після того, як багаторазово і досить складно проходять крізь усі ці начала.

Зрілий етап естетики Гете, що дістав назву «веймарської класики», базувався на ідеї естетико-психологічної єдності, прояви якої німецька мистецтвознавча та естетична думка вбачала, попри відмінності конкретних трактувань (у Вінкельмана, Лессінга, Зульцера, Жан-Поля, Гейнзе та ін.), у житті та мистецтві доби давньогрецької класики. Саме ідея естетико-психологічного монізму відрізняла «веймарську класику» від попереднього «ортодоксального класицизму» [71, 138—139].

В «Естетиці» Г. Ф. Гегеля ми знаходимо ключ до розуміння того світогляду, який прагнув виробити Гете як певну сукупну єдність естетичного, пізнавального та етичного начал. У багатьох своїх естетичних умовиводах Гегель спирався на глибоке та вдумливе прочитання Гете, сприймаючи його художній досвід як завершення всього розвитку художнього духу і надання остаточної цілісності всьому попередньому світовому художньому розвитку.

Розкриваючи поняття давньогрецької класики, Гегель назвав цю епоху «станом миру як загального способу існування дійсності»; їй притаманні «самодостатність, спокій та блаженство», що становлять «єдину в самій собі субстанційну саможиттєвість» [31, т. 12, 183]. У той історичний час «загальне,

що пронизує собою все духовне життя, безпосередньо присут-
не також у самотійних індивідах», але не як «суб'єктивні по-
чуття, природні задатки характеру» (те, що притаманне су-
часній епосі, «ідилічному стану нашої сучасності» [31, т. 12,
195]), а як «внутрішня необхідність» [31, т. 12, 185]. У сучас-
ному суспільстві «окремі індивіди завжди залишаються чи-
мось супутнім і, поза дійсності держави, вони не містять самі
в собі ніякої субстанційної повноти буття» [31, т. 12, 186];
«їхні вчинки завжди являють собою тільки часткове втілення
окремого випадку, а зовсім не реалізацію його як певної загаль-
ності» [31, т. 12, 187]. Отже, найвищий інтерес індивід може
представляти не тоді, коли «він узгоджує свої дії із законом та
мораллю», а коли його дії мають такий характер, що дозволяє
розглядати його як «утілення певної загальності», тобто коли
«даний вчинок, даний випадок буде перетворено на закон і він
проявлятиметься як закон» [31, т. 12, 187].

У світі органічної природи кожний об'єкт являє собою та-
кий закон; у царині культури лише деяким народам було дано
поєднати високий рівень цивілізації (як окремого) із «загаль-
ним способом існування». До таких належать стародавні гре-
ки. Проте, замикаючи свій рух, світовий дух гегелівської філо-
софії повертається до «загального способу існування» саме в
творчості Гете; Гегель по-своєму розвиває Шиллерову теорію
«наївної та сентиментальної поезії», відносячи Гете (а заразом
і Шекспіра [31, т. 12, 194]), згідно з шиллерівською терміно-
логією, саме до «наївної поезії».

Як бачимо, Гегель глибоко проник у серцевину естетичних
пошуків Гете. Поет цілком свідомо намагався спрямувати своє
персональне буття і художню творчість у русло «загального,
що пронизує собою все духовне життя» і при цьому «безпосе-
редньо присутнє» в ньому самому. Закон «загального» Гете

прагнув відшукати не в історії людського суспільства чи в абстрактних філософських конструкціях, а безпосередньо в живій природі. В цьому розумінні він намагався пов'язати культуру з органічним життям, розглядаючи органічне життя в нерозривній єдності з неорганічним.

Ця спрямованість, що то прозирала в неясних, інтуїтивних прозріннях, то виливалась в афоризмах чи невловимих за змістом висловлюваннях, позначала його пошуки протягом усього життя, становила сенс життя, сенс внутрішнього самостворення. Вона була тим фільтром, крізь який поет пропускав усі філософські та естетичні системи свого часу і минулих віків. Нічого зі скарбниці чужих думок Гете не сприймав буквально, в незмінному вигляді. Він і не прагнув зрозуміти іншого мислителя заради нього самого. Поет намагався збагнути *загальне* в бутті і співвіднести себе з ним. Про «Критику сили судження» він зауважив, що коли І. Кант «вбачав певну спільність естетичної здатності до суджень з телеологічною, він тим самим хотів сказати, що твори мистецтва потрібно розглядати як витвори природи і, навпаки, кожний витвір природи — як твір мистецтва, і що цінність кожного з них полягає найперше в ньому самому, де її треба шукати незалежно від чогось стороннього» [9, т. 9, 331].

Саме в розрізі естетики «веймарської класики» поет-натураліст був зайнятий пошуками «прафеномена», який би наочно втілював у собі загальні, властиві природі закономірності, які лише в ході наступного розвитку постають у вигляді «часткового втілення окремого випадку» (за словами Гегеля).

«Веймарська класика» присутня в загальнотеоретичних міркуваннях Гете про художній стиль, який поет розглядав у плані виявлення в ньому прихованої сутності, що відбиває «субстанційну повноту існування об'єкта».

Згідно з цим підходом мистецтво *самостійно* виражає природу як «загальний спосіб існування», бо воно має власну субстанційну самоцінність і тому не наслідує природу й не змагається з нею [9, т. 10, 121].

Розробляючи ідею «субстанційної повноти і загальності», притаманну давньогрецькій класиці, Гете розкриває її у формах давньогрецької поезії, використовуючи для цього міфологічні сюжети, особливості стилю і форми поетичної виразності. Однак використання міфології та поетичної форми давніх греків не переходить у нього в самоціль.

Естетикою «веймарської класики» позначена також уся діяльність самостворення поета, що проникливо підмітив Ф. Шиллер у своєму трактаті про «наївну та сентиментальну» поезію, а також у листах до Гете. Поет схвалив ці спостереження дружньої душі, оскільки вони відповідали його власним свідомим прагненням і персоналістичному самовідчуттю.

Естетикою «веймарської класики» позначений і принцип виведення персонажів у творах 1790—1800 рр., меншою мірою в «Літах науки Вільгельма Мейстера», а більше у 2-й частині «Фауста». Вчинки і психологія головних героїв мають такий характер, що дозволяє розглядати їх як конкретне «втілення певної загальності», тобто коли «даний вчинок, даний випадок сприйматиметься як закон, проявлятиметься як закон» [31, т. 12, 187].

3) *Естетика художнього стилю*

Гете уважно розглядає принцип наслідування природи, поширений в раціоналістичній естетиці 17—18 ст., і по-іншому розкриває співвідношення між мистецтвом та природою. На цій оригінальній основі він формулює свою методологію есте-

тики, яка дозволяє йому по-новому розглянути проблему художнього стилю і художніх жанрів.

Насамперед Гете констатує, що, хоча практично кожний з нових народів «зобов'язаний грекам виникненням свого мистецтва» (31), «багато окремих осіб, так само як і цілі нації, часто не розуміють саме того, що є головною перевагою цих творів» (42). Зокрема, хибно тлумачиться принцип наслідування природи у греків. «Стародавні греки були далекі від сучасного божевілля, якому притаманна думка, начебто мистецькі твори знову повинні набути подоби творів природи» (50). В основі помилки лежить, таким чином, ототожнення природи й мистецтва як продукту людської діяльності. «Змішання природи й мистецтва — це головна хвороба, що вразила наш час» (123). Адже «правдивість у мистецтві й правдивість у природі — не одне й те саме (...) Митець аж ніяк не мусить, навіть не має права прагнути того, щоб його твір вважався новим твором природи» (61). «Тільки зовсім неосвіченому глядачеві твір мистецтва може здаватися твором природи» (61).

Не можна оцінювати мистецький твір за критерієм побутової правдоподібності. Так, художній образ людського тіла не збігається з функцією живого тіла; наприклад, в скульптурі: «ось мармурова нога — їй не треба ходити, так само і все тіло: йому не треба жити» (122). Цей закон чинний і для інших видів мистецтва, зокрема для драматургії. Адже «якщо про мистецький твір говорити як про дійсну подію, тоді, мабуть, і Софоклові трагедії здаватимуться відразливими й потворними» (93).

Гете доходить висновку, що «повне наслідування природи неможливе ні в якому сенсі» (118). Причина полягає в тому, що митець прагне створити досконалий, «правильний» об'єкт, а «в природі немає нічого правильного (...) Правильність передбачає певні правила, які людина визначає відповідно до

своїх смаків, досвіду, переконань, і за цими правилами судить переважно про зовнішню видимість, ніж про внутрішнє буття твору» (116). Як бачимо, Гете підриває одну із засад принципу наслідування — переконаність естетики «ортодоксального класицизму» і сентименталізму 18 ст. (не виключаючи Шефтсбері) в естетичній *гармонійності* природи. Ще в штюрмерські роки Гете дійшов переконання, що видимості природи більш властиві принципи повноти й різноманітності, які включають у себе несподіване, чудесне, фантастичне, що відповідає характерному для природи принципу безкінечного розвитку.

Гете критикує й принцип типології, коли художній образ уявляють у вигляді узагальнення статистично сталих родових рис природного об'єкта. «Припустімо, що митець відлив з бронзи орла, який прекрасно виражає всі ознаки своєї породи; але ось він побажав посадити його на Юпітерів скіпетр. Чи думаєте ви, що орел повністю пасуватиме до нього?» (94).

Так само заперечує Гете принцип натуралістичної правди, коли в мистецтво переноситься зовні дисгармонійне явище на тій підставі, що воно відповідає реальності. Ось «людина, що набирає воду з криниці», «вуличний боєць, що вступив у бійку на перехресті», «селянин, який знеможено лежить на землі» тощо (128). Ці образи свідчать лише про зовнішні емпіричні факти, сама їхня випадковість не може бути основою естетично повноцінного змісту.

Таким чином, «найточніше наслідування природи ще не створює художнього твору» (134). Та й взагалі «мистецтво не намагається змагатися з природою щодо ширини й глибини», оскільки «воно має свою глибину, свою особливу силу» (121). Тому «може статися так, що в художньому творі майже нічого не залишилося від природи, і все ж він гідний схвалення» (134).

Об'єкт, перенесений з природи в мистецтво у всьому його емпіричному образі, не відповідає специфічним особливостям мистецтва. «Природа створює живу *байдужу* істоту. Митець, навпаки, — неживу, але значущу» (118).

Митець творить новий об'єкт як художній тоді, коли, зберігши його зовнішню подібність з природним об'єктом, співвідносить його зі світом людини: «Природу можна мислити незалежно від людини, мистецтво ж змушене рахуватися з нею, бо ж воно існує завдяки людині і для людини» (91). «Природа творить ніби заради самої себе, митець творить як людина і заради людини» (121). Емпіризм і випадковість об'єкта долаються тим, що митець наділяє їх значенням людських *цінностей*. У цьому випадку об'єкт належить уже не природі, а стає творінням людського духу: «Коли митець опановує певний предмет у природі, то цей останній уже більше не належить їй, більш того, можна навіть сказати, що митець у цей момент *створює* його, розкриваючи в ньому все значуще, характерне, цікаве, або, правильніше сказати, вперше вкладаючи в нього цю вищу цінність» (38). «Існує точка, що зв'язує всі мистецтва, як словесні, так і образотворчі, щодо їхнього впливу на нас, з яких випливають усі закони»; ця точка — «людська душа» (91).

Наведені висловлювання свідчать про те, що Гете, принципово розводячи мистецтво і природу, утверджує самодостатність художньої творчості: «Митцеві треба створити своє царство; але він перестає бути митцем, якщо зіллється з природою, розчиниться в ній» (123). «Митець зовсім не мусить бути відданий природі; він мусить бути відданим мистецтву» (133—134).

Проте Гете не відкидає повністю природу як основу художньої творчості, він далекий від естетичного волюнтаризму

митця. Його принцип полягає у проголошенні творчості на тих самих засадах, на яких творить свої об'єкти природа: «Необхідно, щоб геній і митець за покликанням творив згідно з тими законами і правилами, які призначені йому самою природою, не суперечать їй і становлять його найбільше багатство» (121). Митець створює нову природу, ніби продовжуючи на більш високому рівні ту, що існує: «Митець вдячний природі, яка породила його самого, і дарує їй другу природу, але створену почуттями й думками, по-людськи досконалу» (121). Таким чином, хоча вимога правил залишається, їхній сенс тепер зовсім інший, ніж у випадку «ортодоксального класицизму». Замість тотожності природи й мистецтва Гете стверджує тотожність законів художньої творчості й органічної природи, посередником між якими виступає художній геній: «Митці (...) своєю творчістю кінець кінцем створюють ці правила за тими самими законами мистецтва, які притаманні природі творчого генія, як і органічні закони, яким підлягає вічно діяльна природа» (120). Погляди Гете близькі філософії тотожності Шеллінга, який учив, що природа створює духовність, щоб пізнати себе і через свідомість піднести власне існування на вищий рівень.

Так Гете розробляє свою естетику зримо явленої сутності, представлені назовні глибини, «надприродної природності», «духовної органічності». На його думку, рідко зараз трапляється митець, «наділений однаковим умінням проникати як углиб речей, так і вглиб власного духу, створювати не заради легкого і поверхового ефекту, а, змагаючись з природою, творити щось духовно органічне, надаючи творові такого змісту, такої форми, щоб він здавався одночасно природним і надприродним» (35).

Досконалий твір мистецтва здається твором природи, бо він «гармонує з найкращими сторонами наших природних

рис, бо він *надприродний*, але не поза природності. Досконалий твір мистецтва — це витвір людського духу і в цьому сенсі твір природи. Але оскільки в ньому об'єднано об'єкти, що зазвичай розпорошені у світі, і навіть все вульгарне зображено у внутрішній значущості й достоїнстві, то він стоїть *над природою*» (62).

Гете намагається обґрунтувати цю естетику «надприродної природності» особливістю самої природи, в якій змістова глибина завжди постає перед спостерігачем лише у своїй зримій, речовій явленості; нескінченність сутності виражена у скінченності конкретного явища, хоч би яким незвичним, примхливим і навіть фантастичним воно було: «Але що таке зовнішність органічної істоти, якщо не виявлення її внутрішнього змісту, який вічно змінюється? Це зовнішнє, це поверхове настільки точно припасоване до багатоманітної, складної, ніжної внутрішньої структури, що завдяки цьому і саме стає внутрішнім, і обидві сили — зовнішня і внутрішня — постійно перебувають у безпосередній взаємодії, чи то в цілковитому спокої, чи то в найактивнішому рухові» (126—127).

В «Італійській подорожі» Гете описує ту мить, коли він починає по-новому переживати історію — як феномен внутрішнього життя, інтимно й надчуттєво водночас: «Історія читається тут інакше, ніж в інших місцях земної кулі. В інших місцях до прочитаного підходиш ззовні; а тут здається, що читаєш *зсередини*: все це розстилається *навколо нас* і в той же час *ніби виходить з нас самих*» (166).

Відкрите поетом нове відчуття реальності набуває для нього воістину універсального смислу. Воно поширюється на природу: «Müset im Naturbetrachten / Immer eins wie alles achten; / Nichts ist drinnen, nichts ist draussen, / Denn was innen, das ist aussen» («При спогляданні природи / Враховуй як окреме, так

і сукупне; / Нічого всередині, нічого зовні, / Бо те, що всередині, те є зовнішнім»). Воно поширюється на кохання. В «Римських елегіях» (1789) Гете передає живе відчуття моменту чуттєвої (еротичної) насолоди в єдності з її смислом, що безкінечно занурюється в глибини історії, мистецтва й поетичної творчості:

Froh empfind ich mich nun auf klassischem Boden begeistert (...)
Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh ich den Marmor erst recht ich denk und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand.

Встановивши по-новому відношення між природою й мистецтвом, Гете розробляє свою методологію естетики. Головним принципом, з часів штюрмерства, залишається вміння в чуттєвому спогляданні (а не абстрактно) схоплювати окреме у співвіднесеності з цілим: «Сила митця полягає у спогляданні, у схопленні цілісної значущості, у сприйнятті окремих частин» (119). Лише тоді вдасться відобразити природу, яка «живими хвилями рухається перед нашими очима як прекрасне неподільне ціле» (36). Споглядання окремого, емпіричний досвід митцеві «не стануть в пригоді», і він почне, «подібно до багатьох наших сучасників, зображати лише буденне, цікаве лише наполовину» (130). Художня дійсність, на відміну від буденної реальності, має ідеальний характер, оскільки схоплення об'єкта «у повному обсязі» дає змогу закарбувати «момент найвищої виразності», який підносить об'єкт «над обмеженою дійсністю». І тут, в «ідеальному світі», митець «надає йому пропорцій, меж, реальності й достоїнства» (49). З огляду на ідеальність, правдивість мистецького твору має зовсім інший характер на відміну від буденного явища: це «вну-

трішня правдивість, в основі якої — завершеність мистецького твору» (61).

Отже, творчий акт передбачає безпосередньо чуттєве схоплення окремого у співвіднесеності «з повним обсягом» (цілим), виокремлення «моменту найвищої виразності» і досягнення в «ідеальній сфері» «завершеності» твору шляхом надання йому «пропорцій і меж». Сам поет виділяє: *духовне* опрацювання об'єкта природи, яке «відтворює об'єкт у його внутрішніх зв'язках і відшукує його підпорядковані, приховані мотиви»; *чуттєве* опрацювання, завдяки якому «твір стає цілком доступним для чуттєвого сприйняття»; *механічне* опрацювання, внаслідок якого «матеріал видозмінюється під рукою митця» (39).

На думку Гете, принципова відмінність мистецького твору від природи полягає в його специфічній завершеності, *викінченості*, якої об'єкту природи бракує. Перебування об'єкта природи в новій якості викінченості можливе лише у сфері уяви, тобто в *ідеальній* сфері. По суті, Гете підійшов до розуміння естетичної ролі *форми* в І. Канта, яка надає змістовності «хаосу відчуттів» (за Гете, «живим хвилям» реальності) і тим самим переносить явище у чисто інтелігібельну сферу (у Гете — «ідеальну»), де воно підпорядковано вже іншому законодавству і знаходить іншу якість.

Твір, відповідно до такого уявлення, позбавлений однобічності дидактизму, ілюстративності чи естетичної умоглядності, притаманних мистецтву «ортодоксального класицизму» і «просвітницькому раціоналізму». Такий твір звертається не до окремих властивостей людського розуму, а до цілісності людської особистості: «Адже людина — це істота, яка не лише мислить, а й водночас відчуває. Вона — це щось цілісне, це єдність різноманітних сил, що тісно пов'язані одна з одною.

До цього цілого й покликаний звертатися мистецький твір. Він мусить відповідати різноманітній єдності, цій об'єднаній різноманітності» (92).

За Гете, мистецтво повинно повертати людину до самої себе, але немовби на іншому, вищому рівні, збагаченому красою, яка не лише розкриває перед людиною сутність речей, а й допомагає їй встановити живий, безпосередній зв'язок між абстрактним і чуттєвим, окремим і загальним, скінченим і нескінченим: «Людський дух торжествує, коли він поклоняється, коли він шанує, коли він підносить об'єкт і сам підноситься через нього; та він не може довго перебувати у такому стані: родові поняття залишило його холодним, ідеальне піднесло над самим собою. Але ось він побажав повернутися до самого себе: він хоче знову насолодитися колишньою прихильністю, що відчував до індивіда, не повертаючись, однак, до колишньої обмеженості і при цьому не бажаючи втратити все те значне, що підносить наш дух. Що трапилося б з ним у такому стані, якби на допомогу до нього не прийшла краса і не виконала б цього завдання? Вона й лише вона сама спроможна дати тепло й життя пізнанню, пом'якшити значне й високе, виливши на нього небесну чарівність, і тим самим знов наблизити його до нас. Прекрасний твір мистецтва пройшов усе коло: він знову перетворився на таку собі подобу індивіда, яку ми можемо любовно обняти й наблизити до себе» (94). Таке чарівне коло мистецтва. Його кінцева точка — це душа самого індивіда, що опиняється сам на сам із сутністю свого *Я*, яке розкривається перед ним у всій нескінченності власної духовної потенції і безпосередності та в різноманітності природного існування.

Гетевська методологія естетики включає в себе проблему визначення художнього стилю. Поет розводить дві сторони

буття: емпіричну, що доступна безпосередньому спогляданню, і сховану від зовнішнього погляду сутнісну, що досягається абстрактно. «Копіювання зразків і барв» природи, відтворення «так званих мертвих або рухливих об'єктів», «об'єктів, нехай обмежених, але присмних», Гете називає «простим наслідуванням природи» (26—27). «Воно ґрунтується на спокійному утвердженні існуючого, на любовному його спогляданні» (28). «Наслідувач лише подвоює об'єкт наслідування, але неспроможний нічого додати до нього (...) Він замикає нас у коло одиничного і вищою мірою обмеженого існування» (106). «Наслідування не заспокоюється до тих пір, поки не замінить зображення зображуваним» (82).

Намагання митця поєднати зовнішні явища в «одній картині», в єдиній «гармонії», спричиненій його «власним внутрішнім настроєм», Гете називає «манерою». В ній «дух митця себе закарбовує й виражає безпосередньо». Манера свідчить про те, що митець «буде по-своєму бачити світ». Манера дозволяє митцю виразити *себе* через відтворення об'єктів, які «в об'єднуючому й великому цілому містять багато дрібних і підпорядкованих об'єктів», наприклад у ландшафті. Аналізуючи «манеру», критик дістає можливість говорити про автора, про те, як він «сприймає явища своєю рухливою й обдарованою душею» (27). З «манерою» Гете ототожнював гіпертрофований психологізм як наслідок заглиблення митця у своє суб'єктивне *Я*: «Невже іпохондрик бачить речі ясніше лише тому, що завжди копірсається в собі й сам собі шкодить?» (67). «Манера ще більше, сказати б, індивідуалізує індивідуальність. Людина, що нестримно віддається своїм пристрастям і нахилам, дедалі більше віддаляється від цілісної єдності» (148). Власні штюрмерські твори Гете рішуче відносив після італійської подорожі до «манери»; його критичне до них став-

лення пояснювалося наміром розробити більш фундаментальний естетичний підхід, який він пов'язував зі «стилем».

Стиль — це «найвищий ступінь, якого мистецтво може досягнути». «Виявлення справжнього методу називають стилем, а його протилежність — манерою» (148). «Стиль має опертя на найглибших підвалинах пізнання, на *самій сутності речей*». Грекам вдалося виразити цю приховану сутність природи; ось чому, попри індивідуальну своєрідність кожного митця, всі вони виявляють щось споріднене між собою, «створюють на нас певне спільне враження». Це пояснюється тим, що «у своєму просуванні вперед вони наслідували єдиний справжній метод (...) — стиль. Завдяки стилю індивід підноситься до найвищої точки, досяжної для його роду, тому всі великі митці у своїх найкращих творах наближаються один до одного» (148).

На думку Гете, стиль передбачає «перехід до загального», «правду мистецтва», «красу» і «завершеність». І навпаки, «манері» притаманні «індивідуалізм», «наслідувальність» або «створення фантомів», створення «характерного або виразних зовнішніх ефектів і, зрештою, перебування у сфері малих форм, ескізності і фрагментарності» (113).

В розумінні Гете, митець, який володіє стилем, досягає сховану сутність природи не абстрактно, а через «зримі й відчутні образи». Сам митець стає ніби невидимим, він об'єктивується в «зримих і відчутних» (28) образах і розчиняється в сутності зображуваного об'єкта. Таким був Гомер¹⁶.

Подібність з естетикою давньогрецької класики простежується у тому, що Гете починає сприймати красу майже так, як греки: адже в Гомера краса постає не як окреме явище, а як «нематеріальна, нефізична, позапросторова, позачасова, невидима, нечутна і невідчутна. Вона є смисл, ідея речі, внутрішнє

життя речі, її остання основа і субстанція (...), максимально внутрішнє» [59, 235].

У греків переживання краси було переживанням зустрічі зі схованою сутністю світу, тобто значною мірою мало *трансцендентальний* характер. Тілесно й чуттєво явлена краса — «це водночас жива свідомість, така собі животрепетна душа, зсередини видиме тіло сутності, певним чином одухотворена матерія». Побачити це явлення краси «фізично» означає пережити його «зсередини», ніби воно було «нашою власною інтимно близькою свідомістю»¹⁷ [59, 236]. Перед Гете краса також постає як вираз *прихованої сутності явища*, як істина.

У цій дихотомії, нерозривній єдності краси й сутності, закономірно не відведено місця для мистецької суб'єктивності, естетичної рефлексії. Адже «красу цю вкладають у героїв боги» [59, 236]; краса об'єктивно іманентна явищу, а не вкладається в нього суб'єктивною волею автора.

Виявлена близькість естетичних роздумів Гете до фундаментальних засад класичної давньогрецької естетики була підготовлена завдяки постійному обмірковуванню поетом думок Й. Й. Вінкельмана. У книзі Гете про цього вченого (1805 р.) ми знаходимо кілька важливих свідчень. Краса «підносить людину до божества», проте йдеться про ту красу, яка представляє ніби самого Бога; іншими словами, вища, божественна сутність постає перед людиною в явленні краси. «Подібними почуттями, судячи з розповідей стародавніх, були охоплені ті, хто бачив Юпітера Олімпійського (роботи Фідія. — Б. Ш.). Бог перетворився на людину, щоб людину піднести до божества» (165). Мистецтво, являючи сховану сутність світу в красі, допомагає людині здійснити її головне життєве призначення, яке полягає у тому, щоб «піднести внутрішнє (в собі. — Б. Ш.)

до чогось цілісного і незаперечного» (159). Таким було, на думку Гете, головне прагнення самого Вінкельмана.

Естетика «прафеномена»

Ще під час італійської подорожі, намагаючись знайти розгадку мистецтва давньогрецьких класиків, яким удалося «розвинути з людської постаті цілком закінчене коло божественних образів», Гете висловлює припущення, що греки «діяли *за тими самими законами, яким підлягає природа*» [8, т. 11, 180]. Поет намагається розв'язати це герменевтичне завдання не лише шляхом естетичних роздумів, а й засобами природознавчих наук.

У Гете виникає думка, що природа, створюючи нові форми, черпає з якогось *прафеномена* (нім. *Urphänomen*, рос. «проявление»), з такої собі «прамонади», наділеної внутрішнім пориванням до розвитку. При цьому природа не копіює себе, а прагне до розмаїття.

Прообраз різноманітності в природі Гете-натураліст уявляє у вигляді «прарослини». «Прарослина буде найнезвичайнішим творінням на світі, їй позаздрить сама природа. З цією *моделлю і ключем* до неї можна буде потім до безкінечності вигадувати рослини, цілком у відповідності до природи, тобто такі, які, *хоч і не існують насправді, все ж могли б існувати*, і не є якимись художніми тінями чи привидами, а наділені *внутрішньою волею й необхідністю*» [8, т. 11, 343]. «Прафеномен, до якого належать виникнення барв зі світу й темряви, ритмічне збільшення й послаблення сили тяжіння Землі як причина зміни погоди, розвиток органів рослини з форми листка, тип хребетних тварин, є найчистішим, абсолютно типовим випадком відношення, комбінації й *розвитку* природного буття». Він є «чимось іншим, ніж звичайний феномен, і все-

таки залишається явищем, хоча й даним у духовному спогляданні» [40, т. 1, 205—206].

Гете приваблює в природі різноманітність, навіть несподіваність, її непередбачуваність і дивовижність («Найвище, чого може досягнути людина, це здивування; і якщо першофеномен примушує її дивуватися, то вона мусить цим задовольнитися» [18, 18 лютого 1829]. В основі цих якостей лежить, однак, первісний *об'єктивний* імпульс. У цьому поет відходить від каузального фаталізму Спінози, не пориваючи з каузальністю як такою. «Я намагався з'ясувати, чим відрізняються одне від одного численні видозміни форм. І постійно знаходив між ними більше подібності, ніж відмінності» [8, т. 11, 284]. І ось — «я на шляху до відкриття нових чудових співвідношень, за допомогою яких природа, це чудовисько, що зовні здається нічим, розвиває з найпростішого найскладніше» [8, т. 11, 187].

Р. Штейнер, коментуючи природознавчі роботи Гете, акцентував важливу відмінність «феноменологізму» Гете від сенсуалістичної чи емпіричної теорії відображення: в органічному житті об'єкт ніколи не може бути чистим, однорідним відбитком зовнішніх причин; в ньому завжди настійливо виявляє себе специфічна основа, ядро, що містить такий собі зміст майбутнього розвитку.

Зовнішньому явищу, пояснює Р. Штейнер, протистоїть «певний, оформлений у самому собі зміст», який «не визначається пасивно» зовнішньою дією, проте «активно, зсередини визначає себе під її впливом (...) Ця основа є (...) організмом у формі загального, загальним образом організму, що охоплює в собі всі окремі форми останнього». Саме *тип* слід покласти в основу справжнього органічного розвитку, «а не виводити просто окремі види тварин і рослин одне з одного (...) Червоною

ниткою проходить *тип* крізь усі ступені органічного розвитку». Тип — це щось мінливе, з нього «можна вивести всі окремі види й роди (...) Він — це розумний протест проти думки, ніби органічний розвиток вичерпується формами, що виникають послідовно і що ми їх фактично, чуттєво сприймаємо». «Виведення мусить здійснюватися завжди з принципу (типу, першофеномена. — Б. Ш.), а не з чогось більш раннього» [90, 72—73].

Ідея «прафеномена» не могла бути розкрита з науковою конкретністю; вона все життя залишалася для Гете *евристичним* принципом, таким собі «принципом розуму» (Кант). Поет намагався поєднати цей принцип із завданням власної художньої творчості. Зокрема, в ньому він знайшов опертя для своєї думки про те, що мистецтво, як співтворчість з природою, має прагнути не до повторення зразків, а до створення нових форм¹⁸.

Шиллер також зрозумів значення принципу для художньої творчості: «Ви шукаєте основу для пояснення індивіда. Крок за кроком йдете Ви від найпростішої організації до дедалі складніших, щоб нарешті вивести генезу найскладнішої організації — людини — з елементів всієї світобудови. І тому, що Ви нібито повторюєте акт творіння слідом за природою, ви осягаєте її прихований механізм» [17, т. 1, 42]. Гете зрадів, коли Шиллер побачив цю ідею у «Вільгельмі Мейстері»: «Мені безкінечно дороге Ваше свідчення, що я і тут створив у відповідності до природи твору те, що відповідає моїй природі» [17, т. 1, 42].

У розробці ідеї «прафеномена» Гете ще раз повернувся до окремих штюрмерських ідей, щоб обґрунтувати й розвинути їх цього разу в контексті нових естетичних пошуків. Як і в добу штюрмерства, вихідним принципом для нього залишається

природа, що втілює різноманітність, включаючи «жахливе, страшне, чудесне, несподіване» і навіть те, що «зовні здається нічим». Як і тоді, акт поетичної творчості існує для нього не як самодостатній, а як акт *внутрішнього* формування, розвитку й самовиявлення («Я ніколи не споглядав природу, виходячи з поетичного завдання»). Як і тоді, особлива роль в осягненні світу відводиться *уяві*; проте цього разу, замість *анархічної* уяви, через яку, як через такий собі «медіум» («геніальність», «демонізм»), несвідомо для митця, виражає себе природа, митець сам обмежує свою уяву для того, щоб уже *свідомо* спрямувати її у відповідності до законів природи. «Метафізичній трансценденції (незалежного від митця) абсолютного він протиставляє іманентність власного художнього відчуття світу й образу світу» [50, 259]. Так підноситься роль митця: «Створене не менш значне того, що створює. Перевага живої творчості в тому, що створене може бути досконалішим від того, що творить»¹⁹ [50, 259]. Відкинувши ідею однолінійного, поступального розвитку в історії, Гете ще раз після штурмерських часів знайшов обґрунтування *вільного права* митця звертатися до тем минулого, до інших національних культур, права включення їх в одну естетичну цілісність, що було яскраво втілено в другій частині «Фауста». Гете прагне підхопити естафету культури не в той момент, коли, пройшовши значну історичну дистанцію, вона певною мірою виснажилася, а біля її первісних витоків. У такому підході відчувається відгомін спінозіанства: «Та дія найдосконаліша, яку здійснює *безпосередньо* сам Господь, а чим більше треба *проміжних причин* для того, щоб щось відбулося, тим більш воно *недосконале*» [76, т. 1, 397].

Завдання наукової свідомості полягає, на думку Гете, в тому, щоб відкрити й дослідити «прафеномен» [93, 196], а на його

основі типологізувати реальність²⁰. Завдання митця — творчість у напрямку розвитку прафеномена. Адже ця первісна основа природою «ні в якому організмі не розвинута у всій своїй досконалості» [90, 72]. Стильове розмаїття, несподіваність образу, фантастичність подій з погляду емпірично налаштованої свідомості необхідно прийняти, якщо в їхній основі прочитується першофеномен.

Прихована сутність і є краса; вона об'єктивна, бо об'єктивно притаманна речі, виходячи з того, що речі об'єктивно належить її сутність. Саме її й можна побачити, уявити собі наочно (bildhaft). Краса завжди явлена в чуттєвих формах. Відтворення прихованої сутності в чуттєвих формах (а не емпіричних, чуттєво даних форм «реальності») і постає як відтворення краси.

Відтворення краси як прихованої сутності передбачає необхідність певної *естетичної межі*. Гете знав про існування «нічної сторони природознавчої науки»²¹, він зазирнув у безодню фатального. Його герой Вертер перед смертю записав думки, пережиті самим автором: «Чому ж ми зволікаємо й вагаємося? Чи не тому, що ми *не знаємо*, як там, за цією завісою? (...) І чи не тому, що нам властиво уявляти хаос і пітьму там, де все для нас *незвідане*?» Звідане — краса, незвідане — хаос і пітьма, смерть... Та Гете вирішив зупинитися біля цієї межі пізнання, ніж дошукуватися сутності потойбічного як естетичного феномена. Потойбічне було для нього непродуктивним моментом буття, бо воно — *не суще*. Веймарська класика орієнтувалася на художнє відтворення *продуктивних* сил природи, буття як такого. У суто художньому плані це зумовлювало вибір самого предмета відтворення. Цим пояснюється особлива схильність Гете на рубежі століть до давньогрецьких сюжетів, до поетичних засобів класичних авторів. Гете бачив

небезпеку естетики нескінченного, що він її міг спостерігати в естетичних устремліннях романтиків наприкінці 1800-х років і в наступні два десятиліття. Інтерес письменників нового покоління до потойбічного, несвідомого (наприклад, у Г. Клейста, А. Арніма) він вважав хворобливою рисою.

Виявлення прафеномена і творчість на його основі були для Гете не лише завданням науковим або естетичним, а й завданням формування *персонального буття*. Поет вважав завдання власного духовного розвитку всебічним, а вершиною його — художню творчість. Він виходив з розуміння природи як такої, що для власного самоосягнення створює свідомість. Вища форма раціональної свідомості, що *осягає* сама себе і тим самим природу, — це наука. Та природа прагне й *продовжити* своє буття, зокрема у формах духовного, не притаманних їй раніше: «Людина, завдяки тому, що поставлена на вершину природи, бачить у собі всю природу, яка мусить у собі знову створити вершину» [40, т. 1, 252]. Отже, синтез наукової й естетичної свідомості полягає у двоєдиному завданні: природа надає свідомості можливість осягнути свої першофеномени (через наукове мислення), а потім, на їх основі, — розширити своє буття шляхом художньої творчості. Гете відчував себе покликаним до виконання цього подвійного завдання як учений, дослідник і як митець.

5) *Змішання художніх жанрів як принцип*

Важливе місце у статтях Гете посідають питання жанрової природи мистецтва. Для поета, який провідним естетичним принципом вважав поняття внутрішньої, змістоорганізуючої форми, питання жанрової диференціації, зрозуміло, набували зже іншого сенсу, ніж для його попередників — Вінкельмана, Лессінга, а тим більше для «ортодоксальних класицистів».

Питання жанру могли цікавити його, як директора Веймарського придворного театру, в зв'язку з конкретною сценічною практикою. У театрі з кінця 1790-х років почали заявляти про себе романтики зі своїми новими принципами драматургії (Л. Тік, Г. Клейст); А. В. Шлегель видав переклади п'єс Шекспіра; суттєво впливала на естетику театру опера з її свободою сценічних форм і сюжетними умовностями. Усе це не проходило повз увагу Гете.

Найбільше цікавило поета питання про розширення меж жанрів, про синтез родів мистецтва. Як було показано раніше, в естетичних судженнях Гете, починаючи від часів штурмерства, важливим поняттям є «багатоманітність» («повнота», «багатство», «рясність»), яке було підхоплено романтичною естетикою.

У співчутливій рецензії на «Диворіг хлопчика» А. фон Арніма і К. Брентано (1806) Гете писав: «Не стану приховувати своєї прихильності до тих з них (пісень. — Б. Ш.), у яких ліричний, драматичний і епічний елементи настільки переплітаються, що з першого погляду ці пісні здаються загадкою»; завдяки цьому змішанню тут «на маленькому просторі відтворено цілий світ» (302). Більш ніж десятима роками пізніше у «Статтях і примітках» до «Західно-східного дивану» (1819) поет висловлюється в тому самому дусі: епос, лірика, драма «нерідко поєднуються в невеликому вірші й утворюють на маленькому просторі найчудесніший образ (Gebild), про що яскраво свідчить приклад найдостойніших балад усіх народів» [4, 183]. Листування Гете і Шиллера у знаменитому «баладному» 1797 році свідчить, що саме такий жанровий принцип прагнув утілити Гете у своїх баладах («Шукач скарбів», «Коринтська наречена», «Бог і баядера», «Учень чаклуна», «Парубок, млин і потік» та ін.).

Проведене поетом у 1797 р. порівняння жанрів у статті «Про епічну і драматичну поезію» виявляє між епосом і трагедією більше подібностей, ніж розбіжностей. Погляди поета не змінилися і через двадцять років: у «Статтях і примітках» до «Західно-східного дивану» він відмічає риси жанрового змішання в давньогрецькій трагедії: «У найдавнішій грецькій трагедії, як ми бачимо, всі вони (епос, лірика, драма. — Б. Ш.) також взаємопов'язані і лише з часом відокремлюються» [4, 183]. Змішання жанрів, на його думку, не цуралася і французька трагедія, в якій «експозиція епічна, середина драматична, а п'ятий акт (...) можна назвати ліричним» [4, 183—184]. Згідно із загальним спостереженням Гете, «всі поетичні жанри тяжіють до драми, а всі образотворчі мистецтва — до живопису» (41).

У статті про діяльність Веймарського придворного театру Гете робить, однак, суттєве застереження: «Що стосується нас, то ми щиро прагнемо ставити більше п'єс *відокремлено*-го характеру, якщо цього вимагають інтереси справжнього мистецтва». Проте... «Проте ми вважаємо вельми потрібними й такі речі, які нагадають глядачеві, що все на театрі — гра, тож, щоб мати від неї естетичну насолоду й моральну користь, треба над нею піднятися, а це аж ніяк не шкодить задоволенню» (283). В новелі «Колекціонер і його коло» (1799), ніби вгадуючи наперед естетику Ф. Шлегеля і Ф. В. Шеллінга, Гете пише про переплетіння «гри й серйозності» як умови справжнього стилю (113). Отже, *Гете віддає перевагу змішаному драматургічному жанру*, а не суворо розмежованому. Це мусить бути «певний середній жанр драми, (що) потроху привчає глядача бачити веселе й сумне впереміжку; однак те й те повинно тут бути не у крайньому своєму прояві, а у вигляді амальгами» (283).

Ця програма відображена в написаному наприкінці тих самих 1790-х років «Пролозі в театрі» «Фауста». Гете всебічно з'ясовує проблему жанрово-змістового характеру сценічного твору, надаючи можливість висловитися Поету (Theaterdichter), Коміку (Lustige Person) і Директору. Протилежні творчі наміри представляють Поет і Комік, причому останній висловлює *синтезуючу* точку зору.

Поет:

Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht;
Wo Lieb und Freundschaft unsres Herzens Segen
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen.

(Веди мене в небесний світ тасмний,
Де радощі поетові цвітуть.
Лиш там любов і дружба нас чекають,
Божественні чуття в серцях плекають.)

Комік:

Drum seid nur brav und zeigt euch musterhaft,
Lasst Fantasie, mit allen ihren Chören,
Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
Doch merkt euch wohl! nicht ohne Nartheit hören.

(Отож зробіть нам п'єсу до пуття
І виведіть фантазію і волю,
Кохання й розум, пристрасть і чуття,
Та й дурості якусь там дайте ролю.)

Ці погляди остаточно синтезує Комік, репрезентуючи погляди самого Гете:

Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt,
Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt.
Noch sind sie gleich bereit, zu weinen und zu lachen,
Sie ehren noch den Schwung, erfreuen sich am Schein...

(Хай кожен тут знаходить щось своє
І бачить те, що в нього в серці є.
Хай будуть здатні всі і до плачу й до сміху,
Шанують пориви, із блиску мають втіху).

Як можна помітити, естетичні судження Гете часів «веймарської класики» не лише перегукуються з його висловлюваннями штюрмерських років, а й повторюються в пізніші роки. Вони свідчать про певну сміливість його жанрових рішень і про значне відхилення від панівного тоді серед прихильників «ортодоксального класицизму» розуміння давньогрецької естетики епосу й драми. Ця сміливість могла бути вихована традиціями національного німецького барокового театру, а також бути певним рефлексом сценічної практики Вольтера, який своїм великим авторитетом освятив можливість поєднання драматургічної естетики Расіна і Шекспіра [45, 39; 42; 79—80].

Гете ніколи не прагнув зруйнувати усталену жанрову основу мистецтва, інакше довелось б забути про генетичну належність поета до раціоналістичного 18 століття! Він час від часу нагадував, що «однією з основних ознак занепаду мистецтва є змішання різних його видів» (41). Але його підхід був тоншим. Митець не мусить дотримуватися щодо жанрів естетики прокрустова ложа, що проповідували «ортодоксалисти»; він «мусить уміти розбудовувати будь-яке мистецтво, будь-який його жанр *на власній основі і в міру можливості* ізолювати кожную мистецьку галузь» (41). Це була ідея про необхідність жанрово-родової *домінанти*, яку Гете обстоював, зокрема, в започаткованій ще Лессінгом суперечці про специфіку поезії порівняно зі скульптурою; дотримуючись її, автор міг «у деталях» відхилитися від суворих вимог жанру.

«Образотворче мистецтво, що завжди трактує миттєвість, обираючи патетичний об'єкт, завжди поривається до об'єкта,

який викликає жах. Поезія, навпаки, обирає такий, що викликає страх і співчуття» (56). На цій підставі Гете нагадує про помилку Вергілія, бо сюжет про Лаокоона, на його думку, не є «гідним об'єктом поезії» (57). Як бачимо, мова у Гете йде не просто про відповідність художньої форми змісту, а про глибшу властивість мистецтва — про відповідність «прафеноменальної форми» її «опредмеченому» образу. В «Статтях і примітках» до «Західно-східного дивану» Гете пише про необхідність того, щоб «форма (Form), матеріал (Stoff) і зміст (Gehalt) пасували одне до одного, поєдналися одне з одним, пронизали одне одного» [4, 173]. «Підігнати» взаємно форму і зміст досвідченому майстрові нічого не варто, але цим самим порушується «внутрішня форма», іманентна самому матеріалу, об'єкту. Ця «внутрішня», «прафеноменальна» форма пробиває собі шлях навіть усупереч погано упорядкованій зовнішній (поетичній) формі і змісту. В рецензії на «Диворіг хлопчика» Гете писав: «Нехай на його (генія. — Б. Ш.) шляху виникають перешкоди у вигляді недосконалості мови, слабкої зовнішньої техніки тощо, — він володіє найвищою, *внутрішньою* формою, а їй врешті-решт підлягає все. Навіть у темній і каламутній стихії він творить часто не менш досконало, ніж потім у прозорій» (302).

Кричущу невідповідність між «формою, змістом і матеріалом» Гете відмічає в деяких сучасних йому поетів, які еклектично поєднують абстрактну ідею з прийомами поетичної форми, «прірву між обраним об'єктом (матеріалом. — Б. Ш.) і завершальним технічним втіленням намагаються заповнити багатьма різними способами» (305) («Епоха форсованих талантів», 1812).

6] Апофеоз художньої форми

Величезного значення надає Гете художній формі. Однак усе сказане вище свідчить про те, що й тут ми маємо справу з досить специфічним розумінням форми. В уявленні Гете, форма зовсім не обов'язково виражає, підкреслює зміст; вона покликана естетично *врівноважувати* зміст. Хоч який жажливий сам по собі сюжет скульптурної групи «Ніоба», поет не бачить тут «жодного сліду жаху смерті»; перевага художньо досконалої форми полягає у тому, що її засобами забезпечується «якнайповніша субординація трагізму найвищим ідеям: гідності, величі, красі, стриманій поведінці» (88) («Колекціонер і його коло», 1799). Такі самі почуття викликає група «Лаокоон», у якій досконалість форми «красою й лагідністю пом'якшує бурю страждання й пристрасті». Цей ефект досягається за рахунок «симетрії й різноманітності, спокою й руху, контрастів і поступових переходів, які то чуттєво, то духовно постають перед глядачем» (50) («Про “Лаокоона”», 1798). Принцип форми, що врівноважує, Гете успадкував від Вінкельмана²².

Наприкінці 1790-х років поет пише «Пролог у театрі», який логічно вписується в коло естетичних пошуків тих років і кидає світло на поетичні наміри автора щодо стилю, жанру й форми у його головному творі — «Фаусті». Форма, яку Гете розуміє по-вінкельманівськи, має гармонізувати, врівноважувати, естетично примиряти жанрово строкатий зміст, узгоджувати між собою різноманітний сюжетний і стильовий матеріал, позначений рисами середньовічної й античної поетики, класицизму і бароко, народно-фольклорного і книжного стилю, фантастичного гротеску і дифірамбічної піднесеності. Гете плекає намір відтворити у творі ту соковиту й різноманітну повноту життєвого *розмаїття*, що притаманна народному першоджерелу, всю його *містеріальну* повноту:

Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen *unharmonische* Menge
Verdriesslich durcheinander klingt:
Wer teilt die fliessend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dass sie *sich rythmisch regt*?
Wer ruft das einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen *Akkorden* schlägt? (...)
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

(Коли природа свій починок вічний,
Байдуже прядку крутячи, пряде,
І всіх створіннів гурт *негармонічний*
Різноголосяче гуде, —
Хто вносить лад усюди живодайний,
Вливає ритм у кожен рух і звук?
Хто всі ті голоси в хорал єднає зграйний,
В *акордів* голосних врочистий перегук? (...)
Поет, людської сили прояв.)

Ми бачимо, що поняття «порядку, ясності, симетрії, контрасту» (49) набувають для Гете, на відміну від «ортодоксального класицизму», особливого значення. Якщо згадати, що Гете розглядає красу як вираження внутрішньої сутності об'єкта, то названі поняття постають, очевидно, як іманентно притаманні самому об'єкту (матеріалу), покликані немовби зсередини обумовлювати його життєздатність і повний розвиток усіх родових властивостей назовні. «Саме тому, що дух мистецтва піднісся настільки, щоб споглядати людину *на вершині її формування* і поза всіх умовностей, тому тільки й виникли пропорції» (124). Форма, зокрема пропорційність, надається об'єкту не зовні, вона з необхідністю передає його внутрішню, розвинуту митцем до *ідеалу* сутність: «Мистецтво

цілком може створити воістину пропорційну постать, і це буде зовсім не химера, а ідеал» (125). Те, чого не обов'язково досягає природа у своєму розвитку, який проходить крізь ланцюг випадковостей, може свідомо створити мистецтво. І це не буде порушенням органічної правди, бо митець при цьому виходить з можливостей істини внутрішньої, «прафеноменальної» форми, надаючи їй статусу правди художньої. «Не тому існує гармонія, що нам її показує райдуга і призма, а самі ці явища гармонійні тому, що існує *більш висока гармонія*, законам якої вони підвладні» (146).

Стародавні греки «підкорили частини своїх творів певному порядку; вони допомагали оку проникати в ці співвідношення, застосовуючи симетрію, і в такий спосіб робили заплутаний твір зрозумілим» (50). Краса виникає «з пропорцій, яким людина вміє підпорядкувати все, навіть крайнощі (...) Ніхто не відмовиться назвати цей твір («Лаокоон». — Б. Ш.) прекрасним, коли зрозуміє те чуття міри, з яким тут зображено крайнощі фізичного й духовного страждання» (49).

Ці самі особливості художньої форми виявляються і в драматургії. В новелі «Колекціонер і його коло» Гете ставить питання про естетичну привабливість давньогрецької трагедії, хоча її основу становлять «нестерпні сюжети, моторошні події» (90), словом, «нестерпні об'єкти» (91). Секрет полягає «в їх опрацюванні, що робить все стерпним, прекрасним і привабливим», у «пом'якшувальному принципі краси» (91).

Гете ставить питання і про вибір самих об'єктів для художнього відтворення. Поет спирається на висловлену Шиллером думку про безумовну самоцінність людської індивідуальності, яка має сама виступати фізичною умовою і духовним джерелом свого існування у всій його мислимій повноті. Саме такий індивід є найдостойнішим об'єктом художнього втілення.

Проте шукати його слід не в сучасному суспільстві, де поведінка людини зумовлена зовнішніми причинами, а вчинки — не особистою самобутністю, а чужими її духу обставинами. Сенс людського існування зводиться тут до обстоювання власної внутрішньої самоцінності всупереч зовнішнім обставинам, у процесі якого людина розпорошує зміст своєї особистості. Ось чому найповніше відповідають умовам художнього втілення герої давньогрецької міфології: «Найкраще, коли дійові особи стоять на тому культурному рівні, де їхня діяльність залежить ще тільки від них самих, де діють не з моральних, політичних, механічних мотивів, а тільки з безумовно особистих. Міфи героїчних часів Греції в цьому сенсі особливо були сприятливими для поетів» (274). Гадаємо, ці міркування спонукали Гегеля до його глибокодумних висновків щодо характеру давньогрецької героїки.

Проте і сам поет може стати міфотворцем, якщо він прагне художньо витворити особистість героя з глибинних, «прафе-номенальних» передумов родового людського буття, хай би самій природі й не дано було втілити ці приховані імпульси в конкретній соціальній реальності.

Таким чином, естетика «веймарської класики» зовсім не обмежує творчі пошуки поета обов'язковою необхідністю розробки самих лише давньогрецьких міфів або використання давньогрецької поетичної техніки. Її горизонти значно ширші. Саме тому романтики так багато взяли саме з естетики «веймарської класики»: ідею про примат природи, ідею органічної повноти існування людини, яка сама постає як центр власного етносу, ідею міфу і поета-міфотворця, ідею повноти форми та змісту, рясності і розмаїття, ідею жанрового синтезу, змішання гри й серйозності як основи нового стилю і багато іншого. Сам Гете реалізував свої естетичні настанови у «Фаусті», де

рівною мірою представлено міфологізм і міфотворчість, що мають спільні витоки.

Гете як людина і митець з погляду Шиллера

Важливе значення для розвитку естетичних принципів «веймарської класики» мало спілкування Гете з Фрідріхом Шиллером, який став першим аналітиком творчості поета. Судження Шиллера, що їх містить, зокрема, знамените листування 1794—1805 рр., допомогли Гете творчо визначитися, зміцнили його віру в обраність власної творчої місії.

Поява Шиллера на творчому обрії Гете була для нього справжнім дарунком долі. Прочитавши статтю «Про наївну та сентиментальну поезію», де Шиллер характеризував поезію Гете як зразок органічної творчості, поет побачив свою творчість у новому світлі, в усій її *цілісності*, коли еволюція не перекреслює попередні шаблі розвитку, а, навпаки, включає їх як необхідний компонент у лінію загального розвитку. Гете писав: «За Вашим ученням, я вперше відчув згоду з самим собою. Мені вже не потрібно картати себе за ті твори, що були створені на єдиному подиху за певних обставин мого життя. Як приємно хоч трохи бути задоволеним собою!» [17] (1, 152)*.

Про те, що Гете переборов негативістське ставлення до своєї штюрмерської творчості, свідчить поступове пожвавлення інтересу до юнацького задуму «Фауста». Він реалізує й нові задуми: пише «Літа науки Вільгельма Мейстера», «Римські елегії», «Германа і Доротею», починає пильніше стежити за «новою» поезією («Ви знаєте, що через свою пристрась до класичної поезії я частенько бував несправедливим

* Тут перша цифра в круглих дужках означає том, друга — сторінку цитованого видання листування Гете і Шиллера.

до нової» — 1, 152), за новою філософією («Я відчуваю, наскільки корисним для мене було те, що я набагато частіше ніж раніше, поглядав на арену філософської боротьби» — 1, 151). Усе це підготувало його до сприйняття філософії й літератури «єнської співдружності», яка тільки-но почала заявляти про себе, дало можливість вступити з нею в продуктивний діалог.

Таким чином, у середині 1790-х років Гете переживає новий приплив творчих сил і свіже відчуття оновлення всієї творчості у згоді з тим, про що думав раніше. Важливо зазначити, що шиллерівська характеристика Гете в статті «Про наївну та сентиментальну поезію» представляє його, поета і особистість, у вигляді *феномена, головні риси якого вже сформувалися і принципово відображають його духовну унікальність*. Ці спостереження були зроблені Шиллером, можна гадати, ще до знайомства обох поетів, на основі тієї самої творчості, яку так негативно та відчужено пізніше оцінював сам Гете. Це означає, що поворот до нових принципів творчості Гете відбувся не відразу, а підготовлений протягом тривалого часу попередніми «штюрмерськими» роками та першим десятиріччям перебування у Веймарі.

Гете розширює коло ключових понять своєї естетики, постійно повертається до них у листуванні з Шиллером та іншими, у статтях на мистецько-естетичну тему для журналу «Пропілеї» (1798—1800 рр.). Тут знаходимо поняття, у суттєвих рисах намічені в добу штюрмерства: *природа, геніальність, цілісність і різноманітність, естетична гармонія, творча уява, творча особистість*. Уперше ґрунтовно розробляються поняття: *родова природа людини, повнота існування, органічна творчість, інтуїція, естетичні взаємини автора й твору, автора й героя, автора й читача*.

Шиллер розглядав Гете в нерозривній триєдності: як особистість, як мислителя і як поета. Шиллер не відділяв естетику Гете від питань гносеології й етики. Він зробив спробу (що найпродуктивніше виявила себе в аналізі «Вільгельма Мейстера») пов'язати естетику Гете з головними принципами його поетики. Якщо ми пригадаємо, що такий серйозний естетик кінця 18 ст. в Німеччині, як І. Кант, розвиваючи свої думки, залишав без уваги художню творчість, а його попередник Й. Й. Вінкельман, при всій досконалості свого естетичного аналізу давньогрецької класики, так і не піднявся до рівня філософського дискурсу, то стане цілком очевидним новаторство Шиллера-критика.

Як ми вже зазначали, для Шиллера особистість Гете невіддільна від його сутності як поета. Саме це спонукало Шиллера проголосити: «Тільки поет є справжньою людиною. Найкращий філософ у порівнянні з ним — не більше, ніж карикатура» (1, 81). Це була важлива заява для майбутнього німецької естетики.

Це висловлювання відповідало розробленому Шиллером своєрідному методу, заснованому на синтезі естетики та антропології. Сутність його полягає в тому, що життєві настанови людини одночасно є її естетичними та пізнавальними настановами. Онтологія особистості, за Шиллером, це одночасно естетика і гносеологія. Ця думка звучить у його статті «Про наївну та сентиментальну поезію». Стародавні греки «жили у згоді із собою, розуміючи свою людську природу (...) Вони сприймали природно, а ми сприймаємо природне» («Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche») [87, 333]. «Наївний» поет знаменує собою тотожність особистості та творчості, які «в наш час» уже розділені, вважає Шиллер. «Як Бог вгадується за своїм творінням, так поет тотожний своєму

творові: *він* — це його твір, а твір — це *він*» [87, 334]. Таким чином, досягнути твір наївного поета — те саме, що досягнути самого поета. «Треба бути недостойним цього твору, чи зовсім безсилим перед ним, чи пересиченим, щоб заходитися шукати самого поета (...) У цьому випадку поет зовсім невловимий» [87, 334]

Це загальноестетичне судження Шиллера, що спирається на конкретний матеріал давньогрецького мистецтва, перегукується із судженням Гете в «Італійській подорожі» про органічну простоту Гомерової творчості на відміну від його рефлексії з приводу простоти в сучасній поезії: «Вони (греки. — Б. Ш.) зображували існування, ми ж зображуємо ефект; вони описували жахливе, ми описуємо жахливо; вони — присмне, ми ж — присмно і т. д. Звідси беруть початок всі наші перебільшення, вся наша манірність, уся притаманна нам фальшива грація і пишномовність» [8, т. 11, 342]. Приклад Гомера допоміг Гете проникнути в таємницю «стилю» як естетичного феномена, в якому митець виступає не окремо від твору, а як тотожний з ним, розчиняється «у зримих і відчутних» образах твору [9, т. 10, 28]. Ці факти свідчать про те, що Гете самостійно підійшов до поняття «наївного» (в термінології Шиллера) мистецтва, уже раніше намагався свідомо співвіднести з ним власну творчість, а тому сприйняв теорію Шиллера як таку, що в цілому відповідає його власним думкам, ототожнення ж Шиллером його, Гетевої, творчості з «наївною» — як істинну констатацію стану справ.

Шиллер творить універсальну модель особистості Гете: «Гете — це німецький грек». «Та оскільки Ви народились німцем, оскільки Ваш грецький дух був засланий у цей північний світ, у Вас не залишалось ніякого іншого вибору, крім як самому стати північним художником або силою своєї уяви само-

му (...) зсередини раціональним шляхом створити якусь подобу Греції» (1, 43).

Греки для Шиллера це не просто ностальгічний ідеал золотого минулого («Де ж ти дівся, світе мій прекрасний? / Любої природи цвіт і плід?»*); вони втілюють природу в усій її невичерпності, це та сама природа, яка, «не принижуючи нас, подає нам найкращий зразок», і «наша культура мусить шляхом розуму та свободи повернути нас до природи» [87, 318].

Повернення означає збагачення цивілізації втраченою повнотою вселенського буття, що первісно була закладена в природі як її ідея. В такому разі природа «обдарує нас (...) насолодою від розуміння нашої людської сутності як ідеї» [87, 319].

Повернення до природи уявлялося, відповідно до філософської парадигми на рубежі століть, кроком уперед. Реальним втіленням омріяного була для Шиллера творчість Гете, поета «наївного», який втілював у собі ідеал втраченої повноти природи і всього буття.

Ця шиллерівська ідея і визначила захоплене ставлення єнських романтиків до Гете. Вони по-своєму працювали над ідеєю повернення втраченої повноти буття і в свою чергу побачили в Гете та в його творчості вже втілену можливість такого повернення.

Ще чіткіше окреслюється творчий портрет поета в листуванні Гете і Шиллера. Спостереження Шиллера переконали Гете в правильності вибраного ним обрію власних прагнень, допомогли йому *свідомо* орієнтувати власну особистість і творчість на обраний естетичний ідеал.

Розвиваючи положення про «наївний» характер творчості Гете, Шиллер виділяє головний шлях досягнення світу —

* Ф. Шиллер. Боги Еллади. Переклад Миколи Лукаша.

інтуїцію. «Дух Ваш значною мірою діє інтуїтивно, і всі сили Вашого мислення неначе незримо з'єднані з уявою, як з найвищим їх суддею. Правду кажучи, це найкраще, до чого може підвестись людина» (1, 47).

Спостереження, розум та уява гармонійно врівноважені в особі Гете (1, 42). Він досягнув гармонії *єдності*, яку може збагнути розум, та *різноманітності*, яку охоплює тільки інтуїція (1, 44). Так само дух його рухається *від цілого до окремого і від простого до складного*: «Ви сприймаєте природу неподільно, у цілісності, щоб згодом пояснити її частину». Підносячись «від найпростішої організації до більш складної», Гете виводить «людину з усіх елементів світобудови». «І тому, наче повторюючи акт творіння слідом за природою, Ви пізнаєте її сокровенний механізм» (1, 42).

Таким чином, Шиллер «гармонізує» особу Гете, оскільки у поета в інтуїтивному акті охоплення реальності знімаються всі протилежності цілого та окремого, простого та складного, чуттєвого споглядання, розуму та уяви. Це і є та сама органічна *повнота буття*, що колись була притаманна стародавнім грекам, і саме тому Гете — це грек за духом.

Гете не тільки не заперечував проти такого аналізу, а й, навпаки, співзвучно йому розкривав себе у власних спостереженнях. На думку поета, людина мусить прагнути до цілісної творчої завершеності свого життя, незважаючи на хаос подій і явищ, що становлять зовнішній, зримий пласт нашої дійсності: «Але оскільки в *суєтному* царстві явищ взагалі нічого не слід сприймати *буквально* (...), то будемо і надалі жити і діяти спокійно і непохитно і намагатися зробити наше буття та прагнення *цілісними*, щоб наша *фрагментарна праця* набула закінченого вигляду» (1, 61). «Насолода, радість, причетність до буття — ось єдина реальність і єдине джерело всього реального» (1, 187).

У відгуку Х. Кернера на вже опубліковані розділи «Вільгельма Мейстера» Гете з радістю впізнав критичний підхід, що був *методологічно* близьким йому самому. Свобода суб'єкта впливає з його здатності співвіднести окреме з цілим; вільне осмислення окремого, за умови його постійного співвіднесення з цілим, стає творчістю; незмінним є лише ціле (синтез), а шляхи розчленування, комбінування та з'єднання (аналіз) — безкінечні. Наведемо ці слова: «Вражає, наскільки ясно і вільно він охоплює свій предмет. Він ширяє над цілим, самобутньо і вільно розглядає його окремі частини, вибираючи то тут, то там докази для підтвердження своїх висновків. Він розбиває ціле, щоб потім знову з'єднати його вже по-своєму, і прагне для початку відмести все те, що перешкоджає тій єдності, яку він шукає чи знаходить, ніж затримуватись чи сидіти на ньому, як це звичайно роблять читачі» (1, 283).

Власне кажучи, Шиллер формулює ту саму методологічну основу своєї спільної з Гете естетики, поєднуючи її характерним чином — через поняття *геніальності* — з антропологічним підходом. В його уяві Гете — це єдність інтуїтивного та спекулятивного (аналізуючого та синтезуючого) начал, але не звичайна, а виражена геніально. Хоч би з якого боку розглядав геній інтуїції чи геній спекуляції об'єкт свого дослідження, він завжди правильно поєднає окреме з цілим, абстрактне з життєво конкретним і зрештою спочине на *цілісному* об'єкті. «Інтуїтивний дух має справу лише з індивідами, а спекулятивний — тільки з категоріями. Проте, якщо інтуїтивний дух геніальний, якщо він шукає в емпіричному риси необхідності, то, хоч він завжди породжуватиме індивідів, зате таких індивідів, які відмічені знаком категорій; у випадку, якщо геніальний спекулятивний дух, не відмовляючись від досвіду, водночас піднесеться над ним, то хоча він завжди породжуватиме

категорії, але категорії життєздатні, надійно пов'язані з реальними існуючими об'єктами» (1, 44).

Ми можемо побачити, як у цих дефініціях геніальності, уже набагато складніших порівняно зі штюрмерськими, зберігається провідна домінанта — *природа*: геніальність виявляється в здатності схопити об'єкт у *цілісності* об'єктивного й суб'єктивного, в якій природа власне тільки й може розкритися людській свідомості.

8) «Вільгельм Мейстер» як естетична лабораторія

Зроблений Шиллером аналіз Гетевої натури, встановлення методологічної основи гетевського інтелекту залишилися б усього-на-всього дифірамами, такою собі даниною дружбі, якби поет-критик не прагнув поєднати методологію й естетику з *поетикою* творів Гете, більше того, спрямувати творчість Гете в прокладене ним, Шиллером, русло в період творення роману «Літа науки Вільгельма Мейстера». Під цим кутом зору дуже показовим є детальний аналіз роману, зроблений Шиллером в окремих листах до Гете.

Відповідно до власних висновків щодо «наївного» характеру творчості Гете, викладених раніше в окремій статті, Шиллер відзначає єдність (тотожність) природи — душі митця — твору як головну рису «Вільгельма Мейстера»: «Спокійно і глибоко, ясно і водночас незбагнено, подібно до *природи*, — так цей твір впливає на нас, таким він постає перед нами. І все в ньому, аж до найдрібніших деталей, показує прекрасну рівновагу *душі*, витвором якої він став» (1, 200). Шиллерове висловлювання відображає вінкельманівський дискурс: «шляхетна простота та спокійна велич» давньогрецького мистецтва.

Шиллер відзначає *різноманітність*, *багатство* образів як важливу особливість поетики роману: «Вражаюча і нечувана

досі різноманітність та щедрість в найповнішому значенні цього слова, прихована тут, просто ошелешує мене. Досі, зізнаюсь, я усвідомлював лише послідовність частин, але не саму єдність твору (...); у таких творах послідовність сама по собі вже становить половину єдності». І далі: «Не можу передати Вам, наскільки сильно схвилювали мене правдивість, чудова вірність життю та невимущена розкіш цього твору» (1, 199; 200). Згадаймо, що саме своєю багатогранністю та щедрістю «Вільгельм Мейстер» захопив єнських романтиків, котрі слідом за Шиллером розвинули естетику «різноманітності», хоча, на відміну від антикізованої семантики у Шиллера, вже як синонім *романтичного*.

Уявленням про первісну тотожність *природи* та *людської душі* керується Шиллер і в аналізі образу головного героя — Вільгельма Мейстера. Побачити цю єдність у плані поетики роману можливо за умови дотримання розглянутої вище естетичної єдності: *природа — душа автора*. Такий підхід Шиллер називає «естетичним». Успіх у створенні образу героя «слід віднести винятково на рахунок того естетичного напрямку, якого Ви дотримуетесь протягом усього роману. В межах естетичного настрою не виникає ніякої потреби в тих заспокійливих доказах, що пропонує нам спекулятивне мислення. Воно саме по собі самотійне й безмежне (...) Здорова і прекрасна природа не потребує, як Ви самі кажете, ніякої моралі, природного права чи політичної метафізики» (1, 225).

Розкривши вже раніше, в попередніх листах, триєдину тотожність між природою, душею автора та естетичним змістом роману як глибинну, як таку, що витікає з *наївного* характеру творчості Гете, Шиллер тепер рухається далі, залучаючи до цієї спілки самого головного героя. «Тієї сутності, що у Вас самих замінює будь-яке емпіричне знання і відкидає будь-яку

потребу в такому знанні, буде достатньо і для Мейстера» (1, 227). Шиллер підкреслює цю тотожність двох суб'єктів, автора і його героя, трохи риторичним зворотом, в якому майстерно приховано важливу для його власної теорії ідею *наївного* характеру творчості Гете: «Зізнаюся, це досить сміливо, написати в наш поміркований вік роман такого змісту і такого обсягу, де невимушено ігнорується «єдино необхідне», та ще й примусити таку *сентиментальну натуру*, як Вільгельм, завершити свої роки учнівства без допомоги цієї достойної керівниці (...) Як це так трапилось, що Ви змогли виховати і повністю сформувати людину, і при цьому так ні разу і не зачепили тих потреб, які здатна задовольнити тільки філософія?» (1, 225).

Шиллер виділяє дуже важливу рису в творі Гете: митець створив новий тип героя, що втілював в собі *цілісність* поставлених життєвих цілей, переживань, думок, учинків, закладених не тільки в цілісному характері *героя*, а насамперед у неподільності естетики та поезики *роману*, що виключало окремості взяті «будь-яку мораль, природне право чи політичну метафізику».

Доцільно знову звернути увагу на популярність роману серед снських романтиків, які на основі образу Вільгельма Мейстера висунули свою, *романтичну* ідею примату *особистого* начала у творі, ідею втілення автора в ролі суб'єкта в своєму творі та в образі головного героя. Достатньо пригадати «Люцинду» Ф. Шлегеля (1799), що була задумана як своєрідна паралель «Вільгельмові Мейстеру», а образ Юлія — як поетична проекція особистості самого Шлегеля. Проте слід зауважити, що особисте начало в творі Шлегеля та «естетична» суб'єктність у романі Гете мають під собою різну основу. В першому випадку, відповідно до постулатів Фіхте, яких дотримувалися

лися на той час єнци, початковим імпульсом виступає сам суб'єкт — *Я*, який творить із самого себе. В романі ж Гете таким джерелом є сама жива *природа*, що інтегрує в собі як в єдиній даності об'єктивне та суб'єктивне, «чуттєве та моральне», «інтуїцію та спекуляцію». Саме через це тотожність автора і природи, а їх обох разом узятих із самим героєм означає не що інше, як єдність героя з *людським* як таким. Іншими словами, Вільгельм Мейстер втілює родову природу людини і виступає як символічний представник людського роду як такого.

Усі Шиллерові пропозиції щодо уточнення та деталізації образу головного героя Гетевого роману мали на меті привести його характер у відповідність до родових відзнак як установленної норми. Тут Шиллер рухався у руслі *давньогрецької* естетики і художньої практики створення епічного або драматичного характеру.

Більше того, чітко видно, що Шиллер розумів рушійні сили в романі подібними до грецького фатуму, стосовно якого персонаж є всього лише пасивним учасником подій. «Саме в тому й полягає одна з особливостей Вашого роману, що він не потребує такого *значного* персонажа і він не має його. Що ж до Мейстера, то все хоч і відбувається з ним і довкола нього, та, строго кажучи, *не* через нього. Саме тому, що речі навколо нього є втіленням зовнішніх сил, а сам він виражає собою і втілює сприйнятливість світу, він би мусів перебувати у зовсім інших стосунках з усіма іншими персонажами, не таких, як герой будь-якого іншого роману» (1, 287—288). Шиллер обстоював думку, що роман про Вільгельма Мейстера доти не може вважатися закінченим, поки «людська природа в усій своїй повноті не буде пробуджена в Мейстері і введена в гру» (1, 288).

Слід зазначити, що Гете обмірковував ці зауваження і саме у «Фаусті» поставив перед собою мету «збудити» і «ввести в

гру» *природу людини* в усій її повноті та величі. Він намагався також окреслити у «Фаусті» «закінчену індивідуальність» та «послідовний ідеалізм», як того вимагав Шиллер від Вільгельма. Під словом «ідеалізм» Шиллер розумів гранично чітке втілення в індивідуумі родової сутності людини, в його вчинках — родової сутності культури, а в завершенні його земної долі — найвищої винагороди («прощення»).

Одержавши вже надруковані розділи «Вільгельма Мейстера», Шиллер відзначає в романі саме ті риси, які відповідали його уявленню про героя як живе втілення родової сутності людини та «послідовного ідеалізму». Під цим кутом зору він аналізує поетику сюжету, композиції і характер Вільгельма. Багато моментів з його аналізу нагадує майбутнього «Фауста»: «Поступово від дещо невиразного та розмитого ідеалу він (Вільгельм. — Б. Ш.) переходить до певного діяльного життя, не втрачаючи при цьому ідеалізуючої сили (...) Він наче односторонньо мандрує по колу людської природи» (1, 218).

Повз увагу Гете не пройшло і таке зауваження Шиллера щодо Вільгельма: «Цінність його полягає в його душі та в його прагненнях, а не у вчинках і діях. З цієї причини і життя його, коли він хоче розповісти комусь про нього, мало б здатись йому таким беззмістовним» (1, 209). Поет нагородив свого Фауста силою бажання, втіленого в різноманітній діяльності. Саме завдяки діяльному характерові своїх бажань Фауст заслужив спасіння на небі: «Духовний світ відвоював / У зла свою частину. / *Хто діє, прагнучи свого, / Спокутує провину*»*.

Шиллер відмічає орієнтацію Гете на втілення родової природи людини і в інших образах роману: «Ви ігноруєте походжен-

* Й. В. Гете. «Фауст». 2 частина. «Ущелини, ліс, скеля, пустиня». Переклад наш.

ня і станове положення як щось цілком дріб'язкове, як тільки справа торкається чисто людського, і при тому, що цілком справедливо, не витрачаєте на це жодного слова» (1, 211).

В обговоренні роману Гете і Шиллер вийшли на проблему активної читацької свідомості й адекватності читацького осягнення авторського задуму. Проблема читача, глядача, театральної публіки постійно привертала увагу Гете. Практично в кожній його статті на естетичну тему можна знайти й окремі зауваження, й розгорнуті висловлювання на цю тему. З постановки проблеми публіки починається «Фауст» («Пролог у театрі»). Естетика «веймарської класики», будучи орієнтована на відтворення родової сутності людини, опинялася перед складною естетичною і соціальною проблемою в реальних соціальних умовах, коли ця сутність постійно розпорошувалася під примусовим впливом цивілізації. Гете усвідомлював, що для широкого читацького загалу його «Фауст» назавжди залишиться незбагненим. Про свої твори він казав: «...написані не для маси, а тільки для тих окремих людей, які бажають і шукають того ж самого, що і я, які охоплені прагненнями, подібними до моїх». «Мої твори ніколи не стануть популярними» [18, 11 жовтня 1828].

Розроблений Гете *ідеалізуючий стиль* був розрахований на конгеніального читача, який, за Шиллером, «завжди повинен чітко бачити, як влаштоване ціле» (1, 216). Подібна проблема естетичної рецепції, виходячи з розуміння Гете і Шиллера, була цілком чужою для Стародавньої Греції. Адже там природа неначе відображала — як у фантазії «автора», так і в рецептивній свідомості «читача» — свою вічну і незмінну естетичну сутність; в цьому вбачали естетичну загальнозначущість і могутній облагороджуючий вплив мистецтва у Греції. Проте зовсім інакше було у сучасному суспільстві. «Жодний твір, чи

то дуже хороший, чи то поганий, аж ніяк не може мати сьогодні в Німеччині загального успіху, — писав Шиллер. — Публіка вже втратила єдність по-дитинному безпосереднього смаку, але ще не прийшла до єдності завершеної культури» (1, 101). Реальний читач, з яким мали справу Гете і Шиллер, був настроєний не «наївно», а «сентиментально». Справжню тотожність авторської і читацької свідомості, що встановлювалася в акті осягнення твору, який і собі об'єднував обидві свідомості тим, що був тотожним з природою, — таку тотожність уявляли справою майбутнього, а сам твір, з'явившись, був приречений залишатися естетичною утопією, або «мистецтвом майбутнього», як висловився Р. Вагнер.

Автор прагне розробити родові риси героя; сам же читач, відштовхуючись від «цілого», мусить домислювати його конкретні емпіричні риси, але у цілковитій співвіднесеності з цілим. «При зображенні цього персонажа (Лотаріо. — Б. Ш.) уяві читача надається набагато більша свобода, ніж при зображенні інших, і з повним правом: адже він естетичний, а отже, *сам читач* мусить його розробити, але не довільно, а відповідно до тих законів, які Ви тут установили з достатньою чіткістю», — писав Ф. Шиллер (1, 206). Як ми переконалися вище, сам Гете визнавав за читачем таку свободу у сприйнятті мистецького твору, за умови його вміння співвіднести окреме із загальним, з «цілим», з «єдністю» (1, 283). «Звичайно, читачеві було б простіше, якби Ви самі відрахували йому готівкою всі визначальні моменти так, що йому залишилося б тільки одержати їх. Проте, без сумніву, він буде міцніше прикутий і буде частіше повертатися до неї (ідеї твору. — Б.Ш.), якщо змушений буде сам собі допомагати. Таким чином, якщо Ви й потурбуєтеся про те, щоб він обов'язково знайшов що-небудь (...), то цим самим Ви не звільните його від цих пошуків. Результа-

том усього цього мусить стати власна, вільна, але зовсім не довільна *творчість самого читача*. Остання, проте, мусить завжди залишатися винагородою, яка випадає лише на долю достойного, тоді як недостойного вона уникає» (1, 223—224).

Як бачимо, при всій своїй піднесеності, естетика «веймарської класики» залишалася безсилою перед проблемою адекватної читацької рецепції.

9) *Естетичне новаторство «веймарської класики»*

Естетика веймарських класиків, Гете зокрема, стала важливим внеском у розвиток усієї німецької класичної філософії й мистецтва. Розроблені в ній положення пов'язують в єдиний синтетичний комплекс ідеї культурології, соціології особистості, естетики і поетики.

У цілому «веймарська класика» ґрунтується на синтетичному розумінні *краси*, яке пов'язане з уявленням про *належну людину*, схоплену і як внутрішня *цілісність* (єдність) чуттєвого (природи) та духовного, і як цілісна єдність із зовнішнім світом у вигляді окремого (індивідуального) та загального (космічного, громадянського), волі й необхідності. Таке уявлення має опертя на високу *цінність* людської особистості та її земного буття.

Ідеал належної людини було знайдено реалізованим, так би мовити, у готовому вигляді, в культурі Стародавньої Греції. Цей ідеал розглядається веймарськими класиками не абстрактно і не ностальгічно, а цілком конкретно і як оптимальний напрям розвитку особистості з метою виявлення в ній одвічної родової сутності, «чисто людського»²³. «Для Гете завдання людини полягає в тому, — писав Г. Зіммель, — щоб розвинути свої сили, використати без остачі всі здібності для того, аби природа виявила повністю свій сенс у кожній людині» [40, т. 1, 407]. Тому

«веймарська класика» являла собою не спробу реставрувати минуле і повернути втрачену гармонію, а таке собі *повернення вперед*, до повноти людського існування, яке може бути досягнуто *свідомо*, а не просто отримано з рук природи на світанку людської культури. Ці настанови «веймарської класики» викликали жваву увагу з боку романтиків і були розроблені у вигляді філософсько-естетичної *утопії* (Фіхте, Новалис, Гельдерлін та ін.), суттєві риси якої ми знаходимо й у «Фаусті» Гете. Цю ідею німецької утопії влучно висловив Шиллер: «Завжди буде залишатися для нас грецька людина *регулятивним принципом* (ein regulatives Prinzip), шляхетним ідеалом краси людського життя; проте засоби його досягнення не можуть бути тими ж, що і в добу Перікла. У тому саме й полягає практичне завдання сучасної культури, щоб знайти способи, які привели б нас до такої культури, яка стала б, за прикладом греків, істинно щасливим життям». Ідеї «веймарської класики» зберігали свою привабливу силу протягом 19 ст., про що свідчать слова Р. Вагнера: «Ми знову повернемо собі життєве начало греків, але на вищому щаблі: те, що у греків було результатом природного розвитку, у нас буде результатом історичної боротьби; що для них було даром напівсвідомим, ми здобудемо через свідомість» [24, 696].

Естетика веймарських класиків мала чітко виражену особистісну спрямованість для її творців — Шиллера і Гете. Гете знав, що, розробляючи нові принципи, орієнтовані на давньогрецьку класику, він тим самим будував *власну особистість*.

Фундаментальним естетичним поняттям «веймарської класики» стала *природа*. Між природою і культурою немає непродуктивної прірви (про яку говорив Руссо), вони тісно взаємопов'язані. Адже природі притаманні невичерпні внутрішні ім-

пульси розвитку і, як наслідок, повнота, розмаїття, внутрішня *цілісність*. Її розвиток визначає шлях, що *закономірно* приводить до виникнення свідомості і культури. Природа *сама* виступає як регулятивний етичний принцип, оскільки її розвиток спрямований на власне утвердження, а не проти себе. Цим положенням відкидаються догматична етика (у тому числі релігійна) і взагалі всі ідеї наслідування, що виходять не безпосередньо з природи, а з «вторинних» зразків і норм. Волю розуміють як *необхідність* у самій природі, що її людина приймає в себе. Спираючись на Гете, Гегель дійшов висновку, що властивість людини, репрезентованої в повноті виявлення її родових рис (а саме такими Гете і Гегель уявляли греків класичної доби), полягає в тому, щоб *бути* законом, а не підкорятися закону ззовні.

Закономірності природи стають основою законів мистецтва, адже через одні й ті самі фундаментальні закони природа утверджує і свою вищу форму існування — свідомість, і красу як її найкращий вінець. Цим пояснюється настійливе прагнення Гете знайти «прафеномен», щоб використати його як моністичну основу для художньої творчості і для наукового вивчення природи.

У поетиці веймарські класики розробили поняття *стилю*, що відображує внутрішню сутність об'єкта; таке розуміння ґрунтується на своєрідному розумінні *істини*: істина завжди явлена *чуттєво* і завжди явлена через *красу*. Автор ніби розчиняється у творі, а не нав'язує себе читачеві: «Найкращі люди у свої найшляхетніші хвилини наближаються до найвищого мистецтва, де індивідуальність зникає і залишається тільки безумовно істинне» [16, 402]. Призначення форми — не репрезентувати, не підкреслювати зміст експресією, а *врівноважувати* його і тим самим забезпечувати цілісну єдність

форми, змісту і духу. Таке розуміння форми і стилю виводило їх за межі відтворення лише самої давньогрецької поетичної техніки і відкривало простір для використання практично всіх можливих стильових систем і жанрових особливостей, зокрема і народнопоетичного середньовіччя, і бароко та ін. Особливо яскраво такий жанрово-стильовий симбіоз представлено в другій частині «Фауста».

Веймарські класики відкинули характерне для французьких класицистів наслідування готових зразків, натомість висунули ідею *міфотворчості*, в основі якої лежало *свідоме* відтворення митцем не реалізованих природою її *несвідомих* творчих імпульсів. Це обумовило своєрідний *ідеалізуючий* принцип зображення персонажів, зокрема у «Фаусті» та в інших творах Гете.

«Веймарська класика», можна сказати, завершила на більш високому рівні штюрмерські прагнення Гете²⁴. Поет знайшов цю колишню цілісність у гармонії власної особистості, природи й мистецтва. Але якщо раніше, за словами Корфа, ця цілісність була «щасливим подарунком юності», то тепер поет знайшов її знову як «свідоме завоювання чоловічого віку» [94, т. 2, 305].

У своїх загальноестетичних, культурологічних та екзистенціальних постулатах «веймарська класика» була *відкритою системою*, оскільки спиралася на фундаментальне поняття розвитку людини і культури, спрямованого на якомога повніше виявлення їхньої вищої родової сутності. Про це яскраво свідчить творчий розвиток «пізнього» Гете, який, відмовившись тепер від деяких елементів *поетики* «веймарської класики» (а саме від тих, що були пов'язані з активним використанням античних міфів та елементів поетичної техніки стародавніх греків), у цілому зберіг вірність її культурологіч-

ним і естетичним постулатам, і безумовно — її екзистенціальній спрямованості.

Таким чином, суть «веймарської класики» полягала не в культивуванні давньогрецького ідеалу, а в утвердженні тих тенденцій, які з часом зробили б *непотрібною* давньогрецьку культуру саме як *ідеал*. Лише тоді її рецепція стане повною і чистою і відповідатиме *здоровій* естетичній свідомості, а не «сентиментально-болісній знемозі» [94, т. 2, 298], коли, за словами Шиллера, «в кожній індивідуальній людині» розкриється «чиста ідеальна людина»; тож «велике завдання її буття полягає в тому, щоб при всіх видозміненнях залишатися вірною цій незмінній єдності» [87, 206—207]. Цей стан розкриє перед людиною можливість повноцінної рецепції всіх світових культур, як про це мріяв ще Гердер, й усуне разом з проблемою ідеалу також і *проблему публіки*, яка постійно турбувала Гете. Ось чому цілком логічним кроком, що був наперед визначений естетикою «веймарської класики» і відповідав *розвитку її головних тенденцій*, було звернення Гете в середині 1810-х років у пошуках внутрішньо повного людського буття до культури Сходу в «Західно-східному дивані».

Однак окремі тенденції класики виявилися нежиттєздатними, зокрема розроблена Шиллером ідея «наївної» творчості, розглядуваної як надісторичний естетичний феномен. У трактатах Шиллера і Гегеля ця ідея зберігала своє *методологічне* значення лише доти, доки розглядалася як залежне від конкретних історичних умов явище. Та намір відродити її як універсальну естетичну норму в нових історичних умовах був справою сумнівною. Про це виразно написав, уже з позицій соціології мистецтва, палкий прихильник Гете Р. Вагнер: «У греків мистецтво було закорінене в суспільній свідомості, а зараз воно існує лише у свідомості окремих індивідів поруч із

суспільною несвідомістю»; тоді «сама нація на тлі своєї історії бачила в мистецькому творі своє відображення та усвідомлювала себе і протягом кількох годин (театральної вистави. — Б. Ш.) переживала найшляхетнішу насолоду від занурення, сказати б, у саму себе» [24, 690]. «Та хіба справжнє й прекрасне мистецтво може існувати там, де воно не впливає із життя як вияв вільної, свідомої суспільної самосвідомості, а перебуває на службі у сил, ворожих вільному розвитку суспільства?» [24, 679]. «Ні, ми не хочемо знову зробитися греками, бо те, чого греки не знали і що неминуче привело їх до загибелі, — ми тепер це знаємо» [24, 692].

Р. Вагнер вбачав основу процвітання грецького мистецтва в об'єктивній тісній взаємозалежності між «довершено єдиним твором мистецтва» і «самою державою, організованою аналогічним чином» у греків; руйнація того чи іншого елементу призводила до занепаду всієї цілісності. З позицій Р. Вагнера можна сказати, що Гете переоцінював роль природи і недооцінював роль суспільства, про що свідчила його ідея «прафеномена»; проте парадокс полягав у тому, що завдяки ідеї «прафеномена» продовжили своє життя найпродуктивніші положення «веймарської класики» після смерті Шиллера; більше того, вони були реалізовані в надзвичайно плідній і новаторській *поетиці*, про що переконливо свідчить друга частина «Фауста».

Та все ж «веймарська класика» приречена зберігати своє значення в європейській культурі, поки зберігаються — як фундаментальні — поняття розвитку і поняття людини як суб'єкта розвитку. Німецька філософсько-культурологічна неокантіанська (і не тільки) думка 19 і 20 ст. спирається переважно на продуктивні ідеї «веймарської класики».

Доба «Західно-східного дивану»

Наполеонівські війни викликали, поряд із сильним патріотичним піднесенням, також активний інтерес до народнопоетичних коренів німецької культури і спричинили відродження ідей Гердера щодо самоцінності різних культурно-історичних періодів і національних культур. Якщо наприкінці століття було поширене розуміння давньогрецької культури в дусі «еллінського догматизму» Вінкельмана, який ідеалізував її як недосягну естетичну вершину, то тепер дедалі більше уваги до себе привертала «релятивна» позиція Гердера, який, не заперечуючи величі греків, розглядав їхні досягнення разом з набутками інших народів [94, т. 2, 291].

Якщо вихідним імпульсом для «енських романтиків» слугували, за словами Ф. Шлегеля, Французька революція, роман Гете «Літа науки Вільгельма Мейстера» і філософія Фіхте, то для романтиків «гейдельберзької співдружності» такими імпульсами були національно-визвольна війна з Наполеоном, збірник Гердера «Голоси народів у піснях» та ідеї К. Савіні як засновника «німецької історичної школи права».

Коли в німецькому духовному житті настав час нових естетичних ідей щодо національної середньовічної поезії та фольклору, культур інших народів, Гете легко їх сприйняв, спираючись на провідні ідеї «веймарської класики». У середині 1810-х років поет приступає до естетичного осмислення і поетичного засвоєння вельми різноманітного історико-культурного матеріалу, який, однак, поставав для нього в нерозривній єдності. Це німецька архітектура і живопис пізнього середньовіччя, для ознайомлення з якими він здійснює подорож по прирейнських містах (1814, 1815 рр.); це мистецтво античності й

італійського Відродження, свої погляди на яке він виклав у книзі «Італійська подорож» (1816—1817); це культура стародавнього і середньовічного Сходу, зокрема ірано-таджицька поезія, яка знайшла своє відображення не лише у збірці «Західно-східний диван», а й в об'ємному естетичному документі «Статті і примітки для кращого розуміння “Західно-східного дивану”» (1819). Більшу частину статей, написаних в останні п'ятнадцять років життя, Гете надрукував у журналі «Мистецтво і давнина», який почав видавати саме в ті роки (1816).

В ірано-таджицькій поезії Гете знаходить додаткове підтвердження ідеям, які він розробив на рубежі століть. Характерно, що термінологічно й понятійно формулювання «Статей і приміток» практично не відрізняються від таких в «Італійській подорожі».

Поет поглиблює в «Статтях і примітках» таку важливу для «веймарської класики» проблему повноти індивідуального буття. Пробним каменем внутрішньої повноти є творча здібність людини і її ставлення до художньої творчості. У поезії Сходу Гете знаходить *безумовність і свободу* [4, 139], *наївність* [4, 119]. Поруч з Гомером як наївним поетом можна поставити Гафіза: «Не все, що пише поет, він зобов'язаний сам думати, сам пережити» [4, 153]. Східний поет внутрішньо вільний — і в поглядах на світ, і у вираженні своїх почуттів: «Ясну картину світу, іронію, нічим не скуте застосування своїх обдаровань — усе це ми знаходимо у поетів Сходу» [4, 159]. Колізія нерозуміння між читачем і поетом нібито відсутня на Сході; сприйняття поезії — не абстрактна рефлексія, а безпосередня насолода: «Його віршами треба насолоджуватися, треба злитися з ними в унісон» [4, 153].

Проте ставлення до краси і до поезії на Сході дуже далеке від сучасного європейського естетизму. І тут Гете повертається

до свого магістрального поняття *цілісності*. Світ не розділений різко на дві сфери — емпіричного та абстрактного, буденного та прекрасного, відповідно й читач і поет не протиставлені один одному. «Там усе — роздуми, вони перебігають між чуттєвим і надчуттєвим, вони не роблять вибору на користь чогось одного» [4, 195]. В поезії Сходу закарбовано *чуття сучасності, земного* [4, 145]. Усі вияви світу в буденній сфері сприймаються там як символічні, що мають невичерпну смислову глибину: «Прониклива людина (...) все, що постає перед почуттями, розглядає як маскарад, де грайливо і примхливо ховається від неї вище, духовне життя, приманюючи її, закликаючи у вищі, найшляхетніші сфери» [4, 195]. Людині на Сході притаманна єдність споглядальності й мислення, конкретного діяння й насолоди: «Справжня людина життя і світла, людина, яка дихає свободою практичної діяльності, позбавлена естетичного чуття, позбавлена смаку (в європейському розумінні. — Б. Ш.), їй достатньо реальної справи, насолоди, споглядання, — і достатньо того ж самого в поезії» [4, 157].

Цим пояснюється надзвичайна сприйнятливість східної людини — ні, не до витончених форм мистецтва, як у Європі, а до *безпосередньої* краси життя, байдуже, в яких формах вона виявляється: у розмаїтті природи, в жіночій вроді, в буденних явищах чи в мистецтві. Ця краса сприймається там як внутрішній закон, як суть природи і всього земного, в безпосередньому, чуттєвому, цілісному спогляданні, що не знає поділу на опосередковані ступені — Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft (здоровий глузд, розум, сприйняття, пристрась²⁵), з яких глузує комік у «Пролозі у театрі», виражаючи цим позицію самого Гете. Ні, естетичне споглядання має тут зовсім інший характер; воно передбачає «найбезпосередніше споглядання природи, реального світу, і водночас пробуджує в

душі високоморальне почуття, що виростає з глибин нескаламученої, розвинutoї душі. При такій безмежній широті високо цінують увагу до подробиць, до деталей, гострий, любовний погляд, що намагається знайти найнезвичніше в найзвичайнішому предметі» [4, 159]. Гете готовий навіть до категоричного твердження, що «поезія, якщо розглядати її в чистоті й істинності (...), це не мистецтво (...), бо спирається на *природне* обдаровання (...) і назавжди залишається правдивим вираженням схвильованого духу, без цілей, без завдань» [4, 182]. Як це далеко від німецької сучасності! Адже ті поети творили «у сфері незайманій, простій», а сучасний поет, «навпаки, живе й творить у світі освіченому, надосвіченому, переосвіченому, переплутаному (in einer ausgebildeten, überbildeten, verbildeten, vertrackten Welt)» [4, 180].

Сучасна європейська культура не спроможна дати людині всієї повноти внутрішнього буття, більше того, вона позбавляє її внутрішньої свободи, духовно пригноблює і робить піддатливою для всіх форм фізичного і духовного поневолення. В міркуваннях Гете про біблійних євреїв у Єгипті лунає відгомін руссоїзму: ці люди, проживши багато століть у країні з витонченою культурою, «перестали бути пастушим племенем і навчилися землеробства, мистецтв і ремесел», і тепер «ця неотесана маса людей цілком придатна для примусової праці при зведенні колосальних споруд, при будівництві нових міст і фортець» [4, 210].

Крім філософсько-культурологічної проблематики в «Статтях і примітках» Гете йдеться про поетику східної поезії. В цих спостереженнях ми також не знаходимо суттєвих відмінностей від естетичної програми «Фауста», вираженої в «Пролозі у театрі». Для східної поезії властивий «широкий *огляд*, охоплення речей і предметів світу» [4, 186]. У вмінні «легко

поєднувати найвіддаленіші речі» виявляється притаманний східному поетові «дотеп» (Witz) [4, 159]. Світ щедро дарує поезії найрізноманітніший зміст, і поет надає їй єдності, що зобов'язана «багатству його душі» [4, 173]. Як результат виникає художнє *багатство* (Reichtum). Тут Гете також знаходить закономірності властивої давньогрецьким класикам форми, що *врівноважує, гармонізує* об'єкт: «Світлий погляд і свідомість — чудові дари, якими поет зобов'язаний Творцеві: свідомість (Bewusstsein), щоб не мати страху перед страшним (Furchtbare), а світлий погляд (Heiterkeit) — щоб усе вміти представити доброзичливо (erfreulich)» [4, 174]. Знаходить Гете на Сході й гармонію високого і буденного, серйозного і жартівливого: «Жартівливе та серйозне любо переплітаються, і звичайне життя, *ідеально* перетворене, дає нам крила, щоб летіти вгору, досягаючи Найвищого» [4, 205].

Форма як цілісність у різноманітності

У статтях Гете останнього десятиліття лейтмотивом проходить *поетика форми*. Можна зробити висновок, що Гете прагнув розробити таке собі теоретичне обґрунтування для поетики «Фауста». І тут важливим для нього було знайти опору в естетиці стародавніх греків («Трагічні тетралогії греків», 1823; «Про пародію у стародавніх греків», 1824; «Примітка до “Поетики” Арістотеля», 1827). А в статті «Шекспір нескінченний» (1813, 1816) Гете прагнув довести, що Шекспір, ідеал його штюрмерських років, — це грек нового часу, бо йому притаманні й світорозуміння, й естетичні підходи греків, а тому він є «цілком особливим явищем, що міцно пов'язує старе й нове», «поєднує ... світ стародавній і новий»²⁶ [9, т. 10, 312]*.

* Далі позначаємо в круглих дужках сторінку цитованого тому.

Дедалі рішучіше поглиблюючи ідею *різноманітності* в рамках єдиної *цілісності*, Гете утверджує естетику *полярності* — смислових антиномій і жанрово-стильових контрастів. Іспанські середньовічні ромansi імпонують йому саме тим, що «живуть і витають між двома елементами, які постійно прагнуть злитися і вічно відштовхують один одного, між піднесеним і низьким, так що й дійові особи почуваються ніби між двома жорнами» (352). «Пісня про нібелунгів», на його погляд, пробуджує в читачеві «почуття піднесеного, величного, а так само й ніжного, витонченого; почуття широкого охоплення цілого й окремих деталей» (408). Перські поети «без будь-яких вагань поєднують образи шляхетні й ниці — риса, до якої нелегко звикнути нам» [4, 156]. У «Доньці повітря» Кальдерона, за спостереженнями Гете, панує контраст комічного і сентиментально-піднесеного, який драматург посилює образом «блання з його доморощеним розумом» (355). Гете відмічає як перевагу «Дон Жуана» Байрона контрасти у тексті цього твору: «Це безкінечно геніальний твір, насичений ненавистю до людини, що доходить до грубої жорстокості, і водночас любов'ю до людини, що сягає глибин відданої ніжності» (333).

Гете утверджує полярність (контраст) і як провідний композиційний принцип. Характерною рисою давньогрецької трагедії він вважає не «смисловий зв'язок», не «наростання сюжету», а «наростання зовнішніх форм», коли кожна наступна частина контрастує з попередньою і в них послідовно чергуються величність, краса співу, зовнішня обстановка, бурхливий розвиток подій, «веселощі, бадьорий настрій, сміливість» тощо (349). Композиційний контраст частин Гете відзначає у «Валленштейні» Шиллера, де перша частина — це «весела, безтурботна сатирична драма», друга зображує «ніжне, небесно

чисте кохання», а третю «можна назвати високотрагічною в найглибшому значенні слова» (349).

Контраст породжує паралелізм, який дозволяє глибше відчувати своєрідність кожного *окремого* елемента і створити якісно нове *ціле*. Цю думку поет ілюструє прикладом з давньогрецької пластики. «Митець в одному й тому самому піднесеному стилі зобразив високе і *тут же* низьке породження природи»: могутній орел «часів Мірона і Лісіппа», що тримає у кігтях двох небезпечних змій, сусідить із зображенням сича, що «всівся поруч на паркані» і тримає в лапах маленьких мишей. «Це — паралелізм протилежностей, який тішить нас, коли ми маємо справу з окремими явищами, але ошелешує нас при їх зіставленні» (370). (Гете реалізував це положення у «Фаусті», зіставивши трагічно високу красу Гелени і потворний комізм Форкіади-Мефістофеля.)

Контраст, антиномічність, паралелізм елементів мають сенс, коли вони врівноважені і приведені в єдність художньою *формою*. По суті, Гете ніколи не перестає прокламувати естетику цілісності, єдності (головний постулат часів штюрмерської естетики!), а тут він ще раз демонструє відданість Вінкельмановій естетиці форми, що врівноважує, пом'якшує, гармонізує. Найвагоміші аргументи він знаходить знову-таки в стародавніх греків.

У статті «Про пародію у стародавніх греків» Гете так говорить про організуючу роль форми: «У греків усе зроблено з *одного* шматка, все витримано у високому стилі. Той самий мрамур, та сама бронза йшли на виготовлення і Зевса, і Фавна, і *єдиний* дух надавав усьому належної величі» (369). Тому сюжетний матеріал, узятий митцем навіть у «низькій» реальності, не сковував високого польоту його духу і поетичного задуму. «Освічена людина з відразою уникає всього низького й

аморального; але її тим більше вражає, коли низький предмет подають так, що від нього не можна відірватися, більше того, вона змушена прийняти його з почуттям задоволення» (369). Так, комедії Арістофана, в яких із справжньою художньою майстерністю зображено низькі предмети, є творами високого стилю; під його пером «вульгарне перестає бути таким і переконує нас у достоїнствах великого поета» (369). «Усе грубе, низьке, дике — словом, усе те, що утворює протилежність божественному началу, тут, завдяки силі мистецтва, підноситься на такий високий рівень, що ми починаємо із співчуттям сприймати його як причетне до вищого вияву духу» (370).

Якщо сила поетичного генія (духу) стародавніх греків ушляхетнює низьке й вульгарне, то вони ніколи не піддають вульгарному осміянню високе: було б помилкою уявляти «комічні п'єси греків у вигляді фарсів або карикатурних водевілів нашого часу, тим більше у вигляді пародій і травестій (...) У греків нам ніколи не трапляється пародійність, яка знижувала і вульгаризувала б усе високе й шляхетне, величне, добре й ніжне» (369).

Віддаючи належне Кальдерону, Гете визнає, що його твори не позначені гармонією «духу, форми, матеріалу і змісту», притаманною давньогрецьким і перським поетам, а також Шекспіру. Читаючи твори цього іспанського драматурга, «ми нерідко потрапляємо у важкий розлад із самим автором, бо тема нас принижує, а втілення викликає захват» (356). При цьому Гете вважає за потрібне відмітити «перевагу Шекспіра», який не був зв'язаний ні релігійною тенденційністю, ні іншими умовностями свого часу: «У всьому він показує себе як людина, якій не чуже ніщо людське»; «Він не відчуває ані найменшого занепокоєння, навіть якщо подекуди змушений обожнювати абсурд» (356).

У статті «Шекспір нескінченний» Гете вбачає велич Шекспіра в тому, що той не уникав відображення «реального світу» у всій його строкатій різноманітності і багатстві. «Великою основою його творів є правда і саме життя». Але, як у греків і персів, відтворюване Шекспіром життя далеке від життєвого натуралізму. Все тут пройняте високим духом автора, що гармонізує і врівноважує найзвичайніші явища реальності і примхливу гру фантазії. На думку Гете, навіть сама сцена з її предметним антуражем фактично не потрібна Шекспіру: «Сам спосіб дії у Шекспіра заперечує сутність сцени» (315). «Твори Шекспіра не для тілесних очей»; в нього «одухотворене слово переважає чуттєву дію»; драматург «закликає наше внутрішнє чуття, а воно оживлює світ образів у нашій уяві» (307). Але це не рефлектуюча уява сучасного поета, а сила духу, що притаманна «наївному поету» (309). Шекспір, за висловом Гете, поет «нескінченний» — «(hat) kein Ende», адже він завжди вищий від буденної реальності, об'єктивніший від предметного світу сцени, ширший від свого історичного часу. «Нескінченним» Гете називав також у «Західно-східному дивані» свого улюбленого перського поета Гафіза:

Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt ist offenbar
Das was zu Ende bleibt und anfangs war.

(Твій спів, як небо, що зірками сяє,
Воно початку і кінця не має,
А те, що ми серединою звем,
Є водночас початком і кінцем.*)

* Переклад Петра Тимочка.

Гетева естетика різноманітності життя, представлена у вигляді антиномій і контрастів, виявляється спорідненою з естетикою нескінченності романтиків Єни. Ф. В. Шеллінг у ті самі роки відмічав як головну естетичну особливість «Дон Кіхота» Сервантеса відтворення різноманітності і повноти життя²⁷; Ф. Шлегель вважав характерною рисою комедій Арістофана їх жанрово-стильову різноманітність — «прекрасну радість і піднесену свободу (творчого самовираження. — Б. Ш.)» [88, т. 1, 54].

3) «Фауст» як естетичний заповіт поета

Естетичні статті Гете 1800-х років кидають світло на процес роботи в ці роки над головним твором поета — «Фаустом». Основним завданням для поета було художньо узгодити естетично різноманітний матеріал, зокрема інтегрувати у всеосяжний задум прийнятий бароковим пафосом юнацький «Фрагмент». Гете дотримується принципу *різноманітності*, відшукуючи на користь такого підходу нові аргументи в різних поетів, у різних культурно-історичних епохах. Він розробляє естетику *полярності* (контрасту, паралелізму), щоб обґрунтувати поетичне право розкривати реальність у взаємовключних, але діалектично пов'язаних началах: добра і зла, високого й низького, серйозного й комічного, реального і фантастико-міфологічного, у формах міфології античної та середньовічної тощо. Поет посилається на вінкельманівський принцип *форми*, призначення якої — не акцентування емпіричної строкатості і самодостатності матеріалу, а узгоджування його в рамках естетичної *цілісності*. Розробляючи структуру «Фауста», Гете відмовляється від композиційного принципу «народстання сюжету» на користь «*наростання зовнішніх форм*» і

цим самим розробляє нову систему сюжетобудови. Естетика «прафеномена» дозволяє поетові утвердити поетичну рівноправність реального (натурального) і фантастико-міфологічного начал у творі: адже тут поет намагається творити відповідно до глибинних, сутнісних намірів самої *природи* і тим самим продовжити її існування в новій, інтелігібельній сфері. Відповідно й головний герой твору задуманий не як реальний тип, а як втілення *родової природи* людини в її становленні через конкретні форми життєвої різноманітності; у цьому сенсі образ Фауста втілює *онтологічно закономірне* начало.

Естетика Гете орієнтується на цінність *земного буття*; в ній природа постає як вічний розвиток, людський розум — як її гідне продовження; між природою й людиною існує сутнісний зв'язок, який виражається у вічній *продуктивності і красі*.



¹ В. С. Соловйов убачав значення Лейбніца в тому, що той дав могутній поштовх філософії індивідуалізму, який підтверджує аналіз філософсько-естетичних передумов виникнення німецького штюрмерства. Російський філософ пише: «Філософський розвиток у Лейбніца мав (...) своїм позитивним результатом утвердження виняткової самостійності й первісності за психічним або суб'єктивним буттям... Стверджувалася самостійність і дійсність пізнання як психічного акту окремих монад» [75, т. 1, 43—44].

² Для порівняння наведемо слова Лессінга з «Гамбурзької драматургії»: «Характери, які тільки здаються різними при спокійному й мирному настрої суспільства, здаватимуться *протилежними*, як тільки спалахне *боротьба* внаслідок зіткнення інтересів. Цілком природно, що тоді особистості здаватимуться ще більш несхожими, чим це є насправді» [53, 318].

³ Ось чому, на думку мислителя, «після “Едіпа” Софокла жодна інша п'єса не здатна так збудити наші пристрасті, як “Отелло”, “Король Лір”, “Гамлет”» [95, 52].

⁴ Ця тема розроблена нами окремо в статтях: «Гете в думках Вячеслава Іванова» та «Й. В. Гете і Т. Манн як предтечі філософії планетаризму».

⁵ Ідею взаємозв'язку природи, людини і суспільства через іманентну їм усім спільну *форму* висунув І. Кант: «У механізмі природи, що до неї належить людина як чуттєва істота, можна знайти форму, яка лежить в основі її існування і яку ми можемо зрозуміти» [48, т. 2, 106]. Гете намагався відкрити її у вигляді «прафеномена», про що йтиметься далі.

⁶ Так ми перекладаємо вжитий Гердером термін «Revolution», що означав у 18 ст. «вирішальний поворот у світовому розвитку».

⁷ Гердерова думка, збагачена естетикою й поезією Гете, відбилась у 20 ст. в концепції гуманізму Т. Манна: «Феномен людини охоплює одночасно і природу, і дух й дістає повне вираження лише в тому й іншому відразу» [64, 75].

⁸ Рецепцію Гете ідей Спінози дослідив В. Дільтей [36, 289—308].

⁹ І. Кант так пояснює цю особливість (з погляду свого телеологічного підходу): Спіноза вважає цілі природи «не продуктами», а «акциденціями, що притаманні першосутності», якій він приписує не каузальність щодо «природних речей», а лише «субсистенцію»; цим самим він позбавляє «природні форми» «випадковості, без якої не можна мислити жодної єдності мети». Так, Спіноза, прагнучи утвердити й пояснити зв'язок цілей у природі, замість цього лише «вказує на єдність суб'єкта, якому вони всі притаманні», тобто на божество, і цим утверджує лише «онтологічну єдність усього суцього». Проте цього недостатньо: у Спінози виходить «сліпа необхідність» у природі, бо під «відношеннями мети» він не має на увазі «внутрішніх дій субстанції як причини». Це — «ідеалістичний» «фаталізм доцільності» [47, т. 5, 420; 419].

¹⁰ Гете користується своїм улюбленим, таким поширеним у «Фаусті», образом ткацького верстата як основи світу, «світового ткання». Основа, уток — поздовжні й поперечні нитки на верстаті.

¹¹ Це питання окремо розроблено нами в роботі: «Хто їде в негоду тим лісом густим...» (Про баладу Й. В. Гете «Вільшаний король») // Зарубіжна література. — 1996. — № 4. — С. 1—3.

¹² Від грецького σκεψισ — «спостереження, огляд, сумнів», тобто якості, протилежні спокійній і гармонійній вірі.

¹³ Так у Гете. Відповідно до традиції римського класицизму (Гораций, Вергілій та ін.), в німецькій естетиці 18 ст. грецькі і римські міфологічні імена вживалися впереміж.

¹⁴ В аналізі природознавчих робіт Гете ми спираємося на дослідження В. І. Вернадського [25], І. І. Канаєва [16] та Р. Штейнера [90].

¹⁵ Г. Зіммель так характеризує цю особливість естетики Гете: якщо у філософії «функція чуттєвості належить інтелекту, то для митця інтелектуальна функція належить чуттєвості, і в цьому полягає його талант; філософ бачить ідеальне, тому що він його *знає*, митець його *знає*, тому що *бачить* (...) Априорі митця: зримість “ідеї” в (чуттєво схопленому) “образі”; і це початок і кінець Гетевого світогляду» [40, т. 1, 203].

¹⁶ Гете: «Що стосується Гомера, то у мене ніби полудна з очей спала...» [8, т. 11, 342].

¹⁷ Гете: «Nichts ist drinnen, nichts ist draussen, / Denn was innen, das ist aussen».

¹⁸ Г. Зіммель пише: «Цим самим Гете долає теорію наслідування». В наступних міркуваннях філософ розкриває парадигмальний аспект наслідування готових (художніх) зразків: «Ця перебільшена увага до моделі, яку ми знаходимо у всіх популярних і наукових тлумаченнях мистецьких творів, не випадкова. Вона закорінена в механістично-математизованому світогляді, за яким розум досягає дійсності лише тоді, коли виражає її у подібностях. Знайшовши в дійсності “щось”, чому твір начебто подібний, вважають, що цим знайдено для нього пояснення; до цієї перебільшеної подібності додають ще грубе припущення, ніби між причиною й дією мусить існувати тотожність» [40, т. 1, 254; 172].

¹⁹ Гете оперує формулами *natura naturans* і *natura naturata*.

²⁰ А. Гулига: «Гете відкрив типологізацію в мистецтві як один з його методів» [93, 199.] Так само вважає Р. Штейнер щодо природознавчої сфери [90, 76].

²¹ Назва трактата німецького філософа Г. Г. Шуберта, 1808.

²² Див. аналіз груп «Лаокоон» і «Ніоба» в «Міркуваннях з приводу наслідування грецьких творів у живопису і скульптурі» (1755) і в «Історії мистецтва давнини» (1764) Вінкельмана.

²³ Гете: «Сенс і призначення моїх творів і мого життя — це триумф суто людського» [16, 409].

²⁴ Г. А. Корф: «Я наголошую ще раз: цей розвиток, спрямований до загальнолюдської цілісності, був поверненням до старого ідеалу штурмерства, але й водночас сходженням на вищий щабель» [94, т. 2, 305].

²⁵ Гете перераховує категорії «чистого розуму» І. Канта.

²⁶ Приблизно тим самим шляхом Гете доводив, що Вінкельман — це «сучасний грек», подібним же способом Шиллер стверджував, що Гете — це «німецький грек».

²⁷ Див. нашу роботу на цю тему: Німецький «Дон Кіхот» (спроба евристичної реконструкції) // Вікно в світ: Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання (Іспанія). — Київ. — 2000. — № 3.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Goethe J. W.* Poetische Werke: in 16 Bänden. Berliner Ausgabe. — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1960—1969.
2. *Goethe J. W.* Faust / Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über «Faust». — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1973.
3. *Goethe J. W.* Gedichte / Ausgewählt von H. Greiner-Mai und H. J. Kruse. — Weimar: Volksverlag, 1963.
4. *Goethe J. W.* West-östlicher Divan: Gesamtausgabe. — Im Insel Verlag, 1965.
5. *Goethe J. W.* Dichtung und Wahrheit. — Leipzig: Insel Verlag. — (o. J.).
6. Goethes Gespräche mit Eckermann in den letzten Jahren seines Lebens. — Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.
7. *Victor W.* Goethe im Gespräch: Eine Auswahl. — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1967.
8. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 13 т. — Москва: Худож. лит., 1932—1935.
9. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. — Москва: Худож. лит., 1975—1980.
10. *Гете Й. В.* Фауст. Лірика / Пер. М. Лукаша та ін.; Передмова Д. Наливайка. — Київ: Веселка, 2001.
11. *Гете Й. В.* Невгасима любов: Вибрані поезії / Пер. П. Тимочка. — Київ: Видавничий центр «Академія», 1997.
12. *Гете И. В.* Западно-восточный диван. — Москва: Наука, 1988. — (Литературные памятники).

13. *Гете И. В.* Избранные философские произведения / Под ред. Г. А. Курсанова и А. В. Гулыги. — Москва: Наука, 1964.

14. *Гете Й. В.* Афоризмы / Пер. з нім. М. Ігнатенка // Всесвіт. — 1980. — № 5. — С. 173.

15. *Гете И. В.* Об искусстве / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги. — Москва: Наука, 1975.

16. *Гете И. В.* Избранные сочинения по естествознанию / Пер. и коммент. И. И. Канаева. — Москва: Изд-во АН СССР, 1957. — (Классики науки).

17. *Гете И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. — Москва: Искусство, 1988. — (История эстетики в памятниках и документах).

18. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — Москва; Ленинград: Academia, 1934.

19. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — Москва: Наука, 1967.

20. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. — Москва: Наука, 1980.

21. *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII в. — Москва: Искусство, 1963.

22. *Афасижев М. Н.* Эстетика Канта. — Москва: Наука, 1975.

23. *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

24. *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга: Избранные работы. — Москва: ЭКСМО-Пресс; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2001. — (Антология мысли).

25. *Вернадский В. И.* Мысли и замечания о Гете как натуралисте // Труды по всеобщей истории науки. — Москва: Наука, 1988. — С. 224—265.

26. *Виндельбанд В.* Философия XIX века: О философии Гете // Фауст и Заратустра: Пер. с нем. — Санкт-Петербург: Азбука, 2001. — С. 51—70.

27. *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. — Москва; Ленинград: Academia, 1935.

28. *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. — Москва: Наука, 1978.

29. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. — Москва: Искусство, 1991. — (История эстетики в памятниках и документах).

30. *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. — Москва: Республика, 1997.

31. *Гегель Г. Ф.* Сочинения. Том XII. Лекции по эстетике. Кн. 1. — Москва: Госсocэкиз, 1938.

32. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. — Москва: Наука, 1987. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

33. *Гулыга А. В.* Гердер. — Москва: Мысль, 1963. — (Мыслители прошлого).

34. *Гулыга А. В.* Путиами Фауста: Этюды германиста. — Москва: Сов. писатель, 1987.

35. *Гусев В. І.* Західна філософія нового часу. XVII—XVIII ст. — Київ: Либідь, 1998.

36. *Дильтей В.* Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. — Москва: Университетская книга; Иерусалим: Geshtarim, 2000. — (Книга света).

37. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1981. — (История эстетики в памятниках и документах).

38. *Жирмунский В. М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. — Ленинград: Наука, 1972.

39. *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. — Ленинград: Наука, 1982.

40. *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. — Т. 1. Философия культуры. — Москва: Юрист, 1986. — (Лики культуры).

41. *Иванов В. И.* Гете на рубеже двух столетий // *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений. — Брюссель, 1978. — Т. IV. — С. 111—157.

42. *Ігнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення. — Київ: Наукова думка, 1986.

43. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. — Москва: Искусство, 1967. — Т. 3.

44. *Каган М. С.* Эстетика Гердера, Шиллера, Гете // Лекции по истории эстетики. Кн. 2 / Под ред. проф. М. С. Кагана. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974.

45. *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. — Москва: Наука, 1980.

46. *Калинников Л. А.* «Философия истории» Канта // *Кант И.* Избранное: В 3 т. — Т. 2. К вечному миру. — Калининград, 1998. — С. 5—16.

47. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. — Москва: Мысль, 1961—1966. — (Философское наследие).

48. *Кант И.* Избранное: В 3 т. — Калининград, 1995—1998.

49. *Кассирер Э.* Жизнь и учение Канта. — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997.

50. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. — Москва: Гардарики, 1998. — (Лики культуры).

51. *Конради К. О.* Гете: жизнь и творчество: В 2 т. — Москва: Радуга, 1987.

52. *Лейбниц Г. В.* Сочинения: В 4 т. — Москва: Мысль, 1984. — (Философское наследие). — Т. 3.

53. *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. — Москва, 1935.
54. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — Москва: ГИХЛ, 1957. — (Памятники мировой эстетической и критической мысли).
55. *Лессинг Г. Э.* Воспитание рода человеческого // Лики культуры: Альманах. — Москва: Юрист, 1995. — Т. 1. — С. 419—499.
56. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
57. Литературные манифесты французских классицистов / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н. П. Козловой. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
58. *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. — Москва: Мысль, 1988. — (Философское наследие).
59. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. — Москва: Высшая школа, 1963.
60. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — Москва: Искусство, 1976.
61. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. — Москва: Политиздат, 1991. — С. 21—186. — (Мыслители XX века).
62. *Манн Т.* Гете и Толстой: Фрагменты к проблеме гуманизма // Собрание сочинений: В 10 т. — Москва: ГИХЛ, 1960. — Т. 9. — С. 487—608.
63. *Манн Т.* Гете как представитель бюргерской эпохи. Путь Гете как писателя. Фантазия о Гете. Слово о Шиллере // Собрание сочинений: В 10 т. — Москва: ГИХЛ, 1961. — Т. 10. — С. 37—101, 392—437, 541—620.
64. *Манн Т.* Письма / Изд. подгот. С. К. Апт. — Москва: Наука, 1975. — (Литературные памятники).

65. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — Москва: Наука, 1976. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

66. Михайлов Ал. В. Гете и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // Контекст—1983: Литературно-критические исследования. — Москва: Наука, 1984. — С. 113—148.

67. Михайлов А. В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научн. конф. — Москва: Сов. художник, 1984. — С.179—196.

68. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. — Москва: Музыка, 1966. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).

69. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили: В 2 кн. — Київ: Мистецтво. — Кн. 1. — 1981. — Кн. 2. — 1985.

70. Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете // Эстетика. Философия культуры. — Москва: Искусство, 1991. — С. 433—461. — (Памятники мировой эстетической и критической мысли).

71. Пospelов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. — Москва: Худож. лит., 1988.

72. Роменець В. А. Історія психології епохи Просвітництва. — Київ: Вища школа, 1993.

73. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2 т. / Под ред. Г. Н. Джибладзе. — Москва: Педагогика, 1981. — Т. 1.

74. Свасьян К. А. Иоганн Вольфганг Гете. — Москва: Мысль, 1989. — (Мыслители прошлого).

75. Соловьев В. С. Собрание сочинений: В 12 т. — Брюссель, 1966—1970.

76. Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т. — Москва: Госполитиздат, 1967.

77. Федоров А. А. Зарубежная литература XIX—XX веков: Эстетика и художественное творчество. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1989.

78. Философия Канта и современность / Под общ. ред. Т. И. Ойзермана. — Москва: Мысль, 1974.

79. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. — Москва, 1948. — Т. IV.

80. Шалагінов Б. Б. Німецька література XVIII ст. // Вікно в світ. — 1999. — № 1 (4). — С. 22—89.

81. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. — Київ: Вежа, 2002.

82. Швейцер А. Культура и этика. Философия культуры. — Ч. 2. Благоговение перед жизнью. — Москва: Прогресс, 1992.

83. Шеллинг Ф. В. Сочинения: В 2 т. — Москва: Мысль, 1989. — (Философское наследие).

84. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — Москва: Мысль, 1966. — (Философское наследие).

85. Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. — Москва: Музыка, 1975.

86. Шефтсбери. Эстетические опыты / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1975. — (История эстетики в памятниках и документах).

87. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. — Москва; Ленинград: Academia, 1935.

88. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — Москва: Искусство, 1983. — (История эстетики в памятниках и документах).

89. Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление: В 2 т. — М.: Наука, 1993. — (Памятники философской мысли).

90. *Штейнер Р.* Очерк теории познания Гетевского мировоззрения. — Москва: Парсифаль, 1993.

91. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1986. — (История эстетики в памятниках и документах).

92. *Herders Werke: In 5 Bänden.* — Weimar, 1963. — (Bibliothek deutscher Klassiker).

93. *Gulyga A.* Die klassische deutsche philosophie. Ein Abriss. — Leipzig: Reclam, 1990.

94. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit: In 4 Bänden. — Bd. 2 / Unveränderter Nachdruck der 4., durchgesehenen Auflage. — Leipzig: Koehler & Amelang, 1958.

95. *Lessing G. E.* Briefe, die neueste Literatur betreffend. — Leipzig, 1987.

96. *Steiger E.* Goethe: In 3 Bänden. — Zurich, 1952—1959.

97. *Walzel O.* Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur // Goethes sämtliche Werke: Jubiläums-Ausgabe. — Stuttgart u. Berlin. — Bd. 36.

98. *Wellek R. A.* A History of Modern Criticism. 1750—1950. The Romantik Age. — London, 1955.

Наукове видання

ШАЛАГІНОВ Борис Борисович

Естетика Й. В. Гете

Дослідження

Редактор *Г. В. Брезницька*

Художнє оформлення *С. В. Лопарєв*

Художній редактор *В. Б. Лопарєв*

Технічний редактор *І. Є. Гнатюк*

Комп'ютерна верстка *А. О. Литвиненко*

Коректор *А. О. Литвиненко*

Підписано до друку 01.08.2002. Формат 70×108¹/₃₂. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний. Умов. друк. арк. 6,65. Обл.-вид. арк. 6,47. Наклад 500 пр. Вид. № 59.

«Вежа». 02125, Київ, вул. Старосільська, 2
тел. 512-25-09, 510-59-03.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
ДК № 362 від 15.03.2001 р.

Шалагінов Б. Б.

Ш18 Естетика Й. В. Гете: Дослідження. — Київ: Вежа, 2002. — 152 с.

ISBN 966-7091-51-1.

Теоретичні аспекти естетики Й. В. Гете розглядаються на основі теоретичних джерел і документального матеріалу в плані її належності до філософсько-естетичної доби І. Канта. Акцентується єдність естетичного розвитку поета.

Для наукових співробітників, викладачів, студентів.

ББК Ш5 (4Г) 52—4 Гете

ВИДАВНИЦТВО



Б. Б. ШАЛАГІНОВ

"ФАУСТ"

У. В. ГЕТЕ

Містерія. Міф. Утопія

*До проблеми духовної сутності
людини в німецькій літературі
на рубежі 18—19 ст.*

ПРОПОНУЄ:

МОНОГРАФІЯ

Адреса видавництва:
02125, Київ,
вул. Старосільська, 2,
тел. 512-25-09,
510-59-03.

- В монографії здійснено синтетичне дослідження «Фауста» Гете в плані кантіанської філософської парадигми. Розглядається спорідненість твору з магістральними пошуками в гносеологічній, етичній, естетичній царині доби. Робиться спроба по-новому розкрити «складні місця» твору. Дається аналіз поетики твору.
- Для наукових співробітників, викладачів-філологів, студентів.