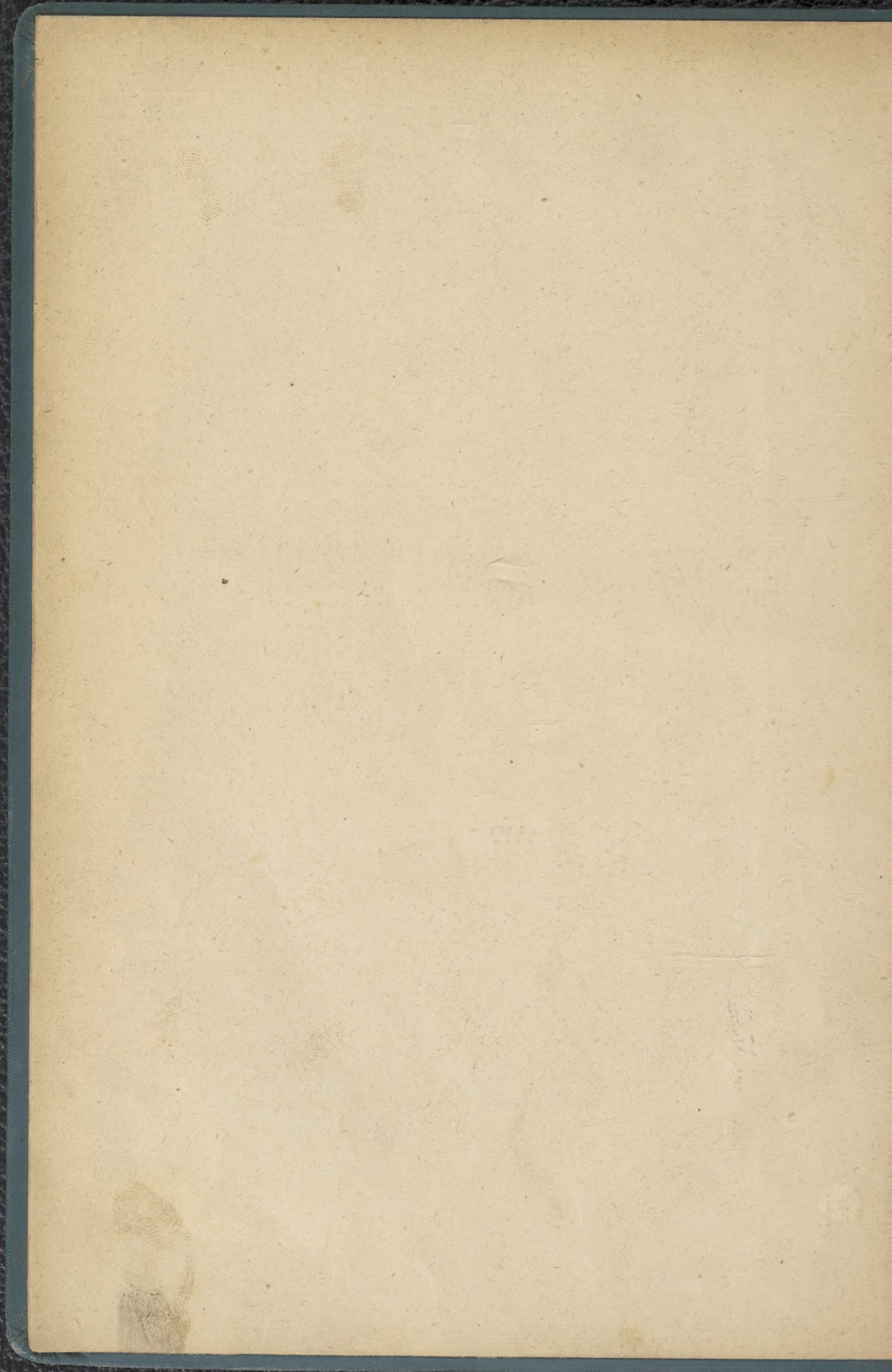




М. КРИВЕЦЬКИЙ
ПЕРЕЦЬЛЕТНИК
У ЛЬВОВІ





II. 890. 339

БІБЛІОТЕКА „ДІЛА“
під редакцією
ВАСИЛЯ ПАНЕЙКА.

М. ГІЙО.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЕСТЕТИКИ.

З французької мови переклав

Д-Р ВАСИЛЬ ЩУРАТ.

Микола Гондуба

Львів, 1913.

Накладом Видавничої Спілки „Діла“, стов. зар. з обм. пор.

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001008958615



II. 890.339



З друкарні „Діла“, Львів Ринок 10.

1976 к 554/5

ВСТУП.

В наших часах наука силкуєть ся опанувати цілу сферу умового житя. Доси людство жило головно трома річами — моралью, релігією і штукою. Отож дух науки дібрав ся майже до самих основ всяких релігій; тепер звертаєть ся против засад моралі; зовсім теж не склонюєть ся до пошанованя штуки, сього останнього захисту „сентименталізму“.

Великі артисти всіх часів вірили в велике і глибоке значіне штуки; вважали її за реальнійшу і важнійшу від дійсности, поєввячували їй жите і все приносили їй в жертві. В декого, хто був більш містично настроєний, те пошановане для штуки перетворювало ся в якийсь рід культу. Бетовен, вслухуючись мисленно в свої симфонії, був — як каже — переконаний, що сам Бог кладе йому їх до уха; Мікель Анджельо, малюючи зводи сикстинської каплиці, гадав, що сповнює сьвященнодійство, величне таксамо, як жертвоприношене сьвященника. Нині ми далеко відбігли від подібних понять, коли за міру взяти теорії штуки, найбільш визнані сучасними вченими, а часто й філософами.

Перша наукова й філософічна теория зводить штуку, а з нею й красу на уровень звичай-

ної забави, ігри наших спосібностей; поза тим вона не має наміру знищити штуку, лишає їй навіть промінь надії на більшу згодом участь у людським життю. Бо штука — після сеї теорії — то вправи, трохи — розумієть ся — пусті, але гігієнічні для наших найвисших спосібностей. На скільки слушна ся теория? Порішене сеї квестиї — то перша й важна задача, що доторкаєть ся самої *природи* штуки.

З теориєю штуки, як естетичної забави, сильно вяжеть ся инша теория, більш радикальна: коли штука є тільки забавою, отже вона стоїть незмірно низше від поважної наукової праці, може-ж вона мати перед собою ту будучину, яку їй обіщують? Забава відповіднійша для дітей ніж для дорослих і нині вже маємо поважних людей, для яких штука є справді дитячою ігрою; чи дальші покоління не будуть думати таксамо? Штукою, на око найбільш противною духови науки, є поезія: против неї звертають ся й спеціальні заміти. Скомплікований ритм стихів, рим, що вимагає спеціального укладу слів, укладу, який на перший погляд ока видаєть ся такий штучний, — все те найбільше разить стислий ум учених. Поетів не вміру легкодушно прирівнано до флетистів, що украшували бенкети старинних; ми нині при обідах обходимо ся без флетистів, а наші обіди будвають неменше оживлені. Таксамо — кажуть — людство при свойому пирі може обійти ся без поетів; не обійдеть ся одначе без учених, бо вони одні готовлять йому поважну часть пиру й самі-ж кінець кінцем гадають до нього засісти. Отож і друга задача, що доторкаєть ся *будучини* штуки і поезії.

Вкінці на сю пору самі артисти стремлять до обниження урівня штуки, вважаючи її єдино за квестию форми, зводячи її до техніки і способу. Малярі на перше місце висувають легкість руки, справність в орудуванню пензлем; поети величають богатство римів. Форма стаєть ся предметом за-

гальних зусиль, і справді штука вже не тільки в теорії, але і в дійсності являєть ся звичайною ігрою справности, в якій доказом сили є спосібність обманути, легко захопити злудою око або ухо. Відси виринає третій проблем, що доторкаєть ся *форми* в штуці, а спеціяльно в поезії, котра від якогось часу, здаєть ся, упадає найбільше.

Вказані три проблеми є найактуальнійші: розумієть ся, актуальні були вони заєдно у всіх часах, але нині, в добі панованя позитивної науки набирають закраски спеціяльно сучасної. Відкидаючи містичний характер, що його давнійше надавано штуці, наміряємо прослідити, чи є вона, як голосять сучасні вчені й філзофи, тільки звичайною ігрою красок і звуків. Жерелом штуки є після нашої гадки само жите; значить се, штука має поважне житеве значіне. В сій книжці постаємоь виказати се поважне значіне штуки, а спеціяльно поезії: 1) в її жерелах і основі, 2) в її будучім розвитку і 3) в її формі, котра повинна виражати мисли й почуваня у всій ширости їх. Коли удасть ся нам справити ся в тих трох пунктах, ми оборонимо штуку і поезию перед ученими й філзофами, додаймо — й перед артистами і поетами. Годі змішувати з правдивим почутем краси той тупий ділетантизм, для якого кожде вражіне обмежуєть ся на більше або менше вірнім відчутю, зводить ся до простої інтелектуальної форми, до хвилевого помислу — звичайного знаряду умової забави. Все, що по верхах носить ся, не проникаючи до глибини, все, що лишає нас „холодними“ (нехай нам вільно буде тут ужити буденного але сильного виразу) — т. е. все, що не доторкаєть ся самото житя, є зовсім чуже красі. Найвисшою цілюю штуки: привести як-не-будь серце людини до того, щоб воно вкінци било ся живійше; а що людське серце є осередком цілого житя, проте штука повинна бути в звязку з усім материяльним чи моральним битом людства. Щож полишить ся нам колись із усіх наших віровань

релігійних і моральних? Може дуже немного. Та коли питає нас хто, що полишить ся із штук, музики, малярства, а спеціально з тої штуки, що вміщує в собі всі інші й заслугує на спеціальний дослід — з поезії, тоді, після нашої гадки, можемо відповісти з якоюсь гордостю: — все, а бодай все те, що в них є ліпше, глибше і вкінці поважнйше.

ПЕРША КНИГА.
ЖЕРЕЛО ШТУКИ Й ПОЕЗИІ.

Раз я дивив ся, як мале дитя бавило ся в покою. Промінь сонця впав через зачинені віконниці. Дитя підбігло до променистої смужки, що протинала повітре, і старало ся вхопити її в ручки. На найвисше здивуване його, блискучий промінь висмикав ся з рук; знаходив ся лиш у його оці. Впродовж цілого ряду віків людство зробило багато подібних відкрить. Краса і добро, уважані колись за метафізичні дійсности, старають ся — так сказати-б — увійти в нас наново; в очах учених нашої доби є вони лиш результатом нашого власного умового устрою. Краса, приміром, після теорії еволюціоністів є приємністю в своїм роді, сполученою, як усяка приємність, з розвитком життя; коли винищимо всі ества, що живуть на сьвітї, усунемо тим самим красу; таксамо, виймаючи око, погасимо всі краски і сьвітло. Ціла поезія природи містить ся в людськїм мозку.

В естетиці, як і в метафізиці, критика Канта у неоднім випередила англійський емпіризм. Кант перший протиставив — з деякою екстремністю навіть — ідею краси ідеї пожитку і досконалости: красу означував як безінтересовну вправу, як „сво-

бідну ігру нашої уяви й розуміння“. Шілер зясує ту гадку еше красше і каже, що штука в своїй суті є ігрою, забавою. Артист замість матеріальної дійсності глядає уявленої і вдоволяєть ся нею; найвисшою штукаю буде та, в якій ігра осягне своє тахітис, коли забава захопить, так сказати-б цілу глибину нашого ества, і такою саме є поезія, а передовсім драматична поезія. Як боги Олімпу, каже Шілер, свобідні від усяких турбот, не знаючи ані праці ані обовязків, будучи тільки „обмеженем биту“, бавили ся, вибираючи смертних, щоб пограти ся людськими пристрастями, так і ми в драмах граємо ся геройськими вчинками, атентатами, чеснотами, злочинами, що не від нас походять.

Теорию Канта і Шілера знаходимо в писанях Герберта Спенсера і більшости сучасних естетиків, тільки більш науково виложеною і звязану з теорією еволюції. *) Навіть у Франції ученики Канта **) згоджують ся з учениками Спенсера на

*) Сам Спенсер вказує жерело, з котрого взяв головну гадку своєї теорії краси: „Кілька літ тому, каже, в одного з німецьких авторів я знайшов замітку, що естетичні почування випливають з імпульсів ігри. Не тямлю імени автора, але в пам'яті лишила ся мені та замітка, котра в сім случаю містить у собі коли вже не саму правду, то бодай вказівку правди“. Грант Ален у своїй „Фізіологічній естетиці“ збудував на тім основнім понятю цілу теорию краси; рівночасно „половим добром“, де приємність краси грає таку важну роль, силкував ся пояснити розвиток наших естетичних почувань, а передовсім почуванє краси. Джемс Сіллі у своїм важнім творі „Про зміслові вражіння й інтуїцію“ рівнож приложив до штук теорию загальної еволюції.

**) Після Ренувієра і школи критицистів, поетична уява анаходить ся в наших часах у стані занепаду для того що сама вона ставить себе й інші трактують її „за важної; не сьміє розвинути ся свобідно з боязни перед розсудком, а як-раз повинна-б вона грати ся з повною свободою і „залишити всяку безпосередну претенсію до правди і позитку“. Лиш тоді поезія і взагалі штука „осягнуть повну свободу“. Першою умовою всякого діла штуки є повне відорване його від правди і позиточности „бо безпосередним і властивим предметом штуки не повинні бути

пункті аналогії між приємністю, яку приносить краса, та приємністю ігри. Вкінці і в Німеччині школа Шопенгавера рівнож уважає штуку за рід висшої забави, спосібної потішити нас на кілька хвилин у нашій нещасній тривку і промостити шлях до повнійшого визволу з терпінь через мораль.

Хоч між сучасними школами панує найповніша згода в зрівнюванню штуки з ігрою, все-ж таки вільно спитати, чи теорія, що нині скрізь має таку популярність, підхопила вірно природу естетичних почувань? Чи привязуючись так виключно до приємности, яку подають чисте мислене і забава та намагаючись відірвати штуку від правди, дійсности, пожитку і добра, себто чи заохочуючи тим робом до ділетантизму в своїм роді, не знехтувала вона случайно поважного і — скажім — життєвого характеру великої штуки? Се той перший важний проблем, на котрім концентруєть ся нині увага всіх заінтересованих судьбами штуки взагалі, а поезії в спеціальности.

I. ГЛАВА.

Приємність подавана красою і приємність ігри.

I. Є один пункт, що його англійська школа знаменито вияснила й тим заслужилась — а саме: значіне ігри в розвитку живих еств. Звіріята дуже низьких гатунків зовсім не бавлять ся; за теж ті, що „завдяки ліпшому відживляню“ здобули надмірну скількість нервової енергії, відчувають природну потребу вираження єї: вони бавлять ся. Кождий знаряд, який довго остаєть ся в нечинности, подібний до батерії наряженої електричностю

ані правда ані пожиток, але тільки зворушене і краса“ (*Critique philosophique* IV, (1 ст. 304). Ми прослідимо саме, чи живе естетичне зворушене може взагалі повстати поза нравдою, дійсностью, а навіть усяким пожитком.

з силою, що росте й готова визволити ся при помочи чину. Спенсер для прикладу вказує на щурів, що гризуть навіть предмети, які не є для них поживою, лиш у тій цілі, щоб пустити в рух нервову систему зубів; говорить про котів, що серед спокою, котрим їх окружаємо, відчують потребу ужиття кігтів і не маючи добичі, оперують фотелі або дерево; жирафи, призвичаєні в високих лісах зривати язиком галузки з дерев, навіть у неволи уживають язика дальше, вимикуючи соломку зі стріх або вилизуючи горішні фрамуги дверей. Ніжнійші знаряди, як очі і уши, рівнож відчують потребу занятя; відси походить те невиразне почуване муки, що його будить у нас повна тишина на верхах високих гір або в дуже глибоких копальнях. Отже й розумієть ся, що кождий знаряд радо користає з нагоди, щоб розпочати вправи, навіть, коли-б вони були безпожиточні й не мали поважного значія. Забава у зв'язі з виявляєть ся наслідованем чинностей, звичайно пригожих для естования їх або для життя їх гатунку; й дійсно ті чинности, будучи звичайними, є найлегшим способом виведеня й вираженя надміру нервових сил. Кіт і лев засідають ся на пилку, скачуть й друляють її кігтями: є се комедия нападу. Пес женеть ся за уявленою здобичею або удає, що мірить ся з іншими псами: в мисли роздратовуєть ся, гарчить, скалить зуби й кусає, ледви доторкаючись зубами поверхні тіла. Борба о естование в звичайнім наслідованю стала ся забавою. Те саме спостерігаємо в людей. Дитячі забави куклами або забава в війну — то комічна пародия людських занятъ. Крім приємности, яку подає само наслідованє, належить тут єще, після гадки Спенсера, бачити вдоволенє, що його приносить збуте зайвого запасу енергії й інстинктів, невідлучних від раси. Майже у всіх іграх поконанє противника приносить велику втіху: бо пожаданє побіди, як і сама побіда, є конечною умовою естования майже для всіх живучих гатунків; відси вічна наша по-

треба заспокоєня тої умови. Не маючи поважнійшої побіди, вдоволяємо ся сею чи тою ігрою справности. Неодин спокійний шахіст улягає не-свідомо войовничому духови своїх предків. Всі відчуваємо потребу борби; в сальонах виступає вона в формі „шпильок“ і жартів, деінде виявляєть ся в дужаню, подібно як у зьвірят в легких рухах кігтів і зубів, коли нападають на себе без гніву. Таким чином битва є одним з найглибших жерел забави, і кожда ігра в диких народів має еще всі позначки борби: їх танці і співи — то подекуди образ війни. Так розвиваючи дальше гадку Спенсера, ми дійшли до висновка, що штука, як рід висшої забави, своє походжене або що-найменше первісний вираз взяла від інстинкту борби з природою чи з людьми, ниніж для нашої суспільности є в своїм роді середником погамованя; се нешкідливе зуживане надміру сил, призбираних наслідком загального мира; в суспільнім механізмі ніби кляпа безпеченства.

Розуміємо тепер, чому забава приносить нам приємність, позваляючи зуживати надмір наших скапіталізованих сил. Перейдім же з приклонниками теорії еволюції до виясненя естетичної приємности у властивім значіню того слова. Після Спенсера характеристичне для неї має бути се, що вона не вяжеть ся з житевими чинностями і не приносить нам означеної користи; приємність, яку подають нам якісь красші звуки, краски чи запахи, є вислідом звичайної вправи якогось органу, без видної користи; в тій приємности є щось чисто контемпляційне, порожне; то люксусова приємність. Коли на вілегіятурі вчуємо дзвін, що дзвонить на обід, голос його буде для нас лиш зазивом і ми, почувши його, не на нього звернемо увагу але на заповіданий ним обід; противно, якихсь флямандських курантів будемо слухати лиш для них самих; нічого нам не заповідають, нінащо не придають ся, а таки вони нам приємні. Спенсер вияснюючи почуване краси, приходить до дуже ціка-

вого висновку, вираженого вже й Кантом, що почуване краси єсть безінтересовнійше ніж почуване добра й справедливости. Бо Спенсер, як і Дарвін, як і ціла школа еволюціоністів, за вихідний пункт моральних почувань уважає потребу й інтерес; противно-ж, естетичні почування мають жерело в забаві, свободній від усякої утилітарної ідеї. Краса має ту висшість, а рівночасно й низшість, у порівнанню з добром, що є неужиточна.

„Не крик пожадання звенить у мьелодийнім співі птаха“ — каже Шілер.

Такі то головні основи теорії краси в еволюціоністів. Щоб ту теорію доповнити, додаймо, що коли штука й не служить житю прямо й безпосередно, то в кождім разі сприяє повнійшому розвитку житя; є се, після нашої гадки, гімнастика ума. Колиб ми не вправляли поступенно всіх наших органів найбільш скомплікованим способом, в нас витворилось би щось в роді перекровлення нервів, за яким наступає омертвіне. Людська цивілізація, помножучи в кождого з нас ріжнородні спосібности, а рівночасно спеціалізуючи без кінця наші чинности, мусить при помочи ріжних штук зрівноважити нерівність праці, котрою обезсилює наші органи. Оттимто штука й має своє значіне в розвитку людства; упадок її бувби може заповідію кінця того розвитку; поступи штуки йшли рівнобіжно з поступама житя в цивілізації; як-не-будь воно булоб, можна мати певну надію, що в житю людини штука буде грати що-раз поважнійшу ролю. Наш організм, усовершуючись, буде що-раз більше ощаджувати свої сили, як то роблять наші машини; між тим ми знаємо, що штука має зужитковувати надмір сил незужитих щоденними потребами житя; отже штука буде жити, буде подвоювати й потроювати наше ествоване: жите уяви заступить дійсність і в ньому саме знайде собі спуст надмір наших почувань; буде воно вічним надолуженєм для наших незужитих спосібностей. Можна припускати, що штука,

той вицьвіт уяви, станеть ся колись загальною потребою, ніби другим насушним хлібом*).

II. Хоч доповнена в той спосіб теория краси еволюціоністів містить у собі много правди, всеж таки, після нашої гадки, не є вона свобідна від поважних закидів.

Передовсім, скоро всяка штука є ігрою, а не кожда ігра є штукаю, то як відрізнити одну від другої? Після Грант Алена забава — то безінтересовна вправа активних властей, (бігане польоване і т. п.), а штука — то вправа перцепційних властей (оглядане образів, слухане музики). Таке означенє, що віднімає чинности всякий естетичний характер, видаєть ся нам невідповідне. Після такого означеня, якийсь зручний рух буде тільки для видця красний, а тому, що виконав його, не справить ніякої естетичної приємности. Ритмічні рухи, танець сам собою, втратили би всяку естетичку вартість. Уміркована ігра мушкулів не лиш не противить ся естетичній приємности, але сама причинюєть ся до неї. Крім того, майже неможливо відрізнити чисті вражіня від чинів; всяка перцепция припускає не лиш ігру самих нервів, але і мяснів; око оцінює простори на основі їх вражінь; орган голосу і мясні уха дають головну підставу для оцінки звука. Нашого „я“ не можна переполовити, не можна припускати, що естетичним у нас є лиш те, що є пасивне. Противно, в великих артистичних розкошах обсервация і акция злизують ся майже в одно; поет, маляр, музик відчувають найвисшу приємність, творячи, уявляючи собі, виконуючи те, що потім є предметом подиву. Навіть видець або слухач знаходить тим більше вдоволенє, чим сильнійше відчуває і чим більше утвір, котрим захоплюєть ся, будить у ньому власні мисли та стаєть ся неначе посівом можливих чинів. Читати якусь повість — се значить до якоїсь міри переживати її самому так, що

*) До сеї квестиї вернемо ся ще в II. книзі

читаючи її голосно, ми тоном голосу, нераз жестом стараємося наслідувати виведені в ній особи. В театральній сали не самі актори грають штуку; видці грають її також, щожна сказати, в души; їх нерви грають рівночасно з акторами і коли герой при кінці штуки одружується з любовою, ціла салья, в якійсь мірі, відчуває щасте їх. Взагалі, чим більшу участь беремо в естетичнім вдоволенню, тим більше відчуваємо його; тим чином виконавець і натхнений артист самі захоплюють ся більше ніж слухачі їх.

Отже тої різниці, яку школа еволюціоністів добачує між забавою і штукою, зовсім нема. Чи з того випливає, що кожда ігра містить у собі естетичні елементи? Таке припущенє є консеквентнійше, воно й правдиве. В дійсности ігра є первозором драматичної штуки. Навіть чисто фізична ігра вимагає сили і зручності — двох прикмет основно-естетичного характеру; неміч і нездарність приносять із собою щось огидного і сьмішного. І справді, не без рачії перемога в іграх, що розвивають зручність або силу, була уважана у всіх часах за естетичну прикмету, за спосіб позискування для себе другого пола. Вирок женщин в сім случаю є може певнійший від вердитку наших учених. Так розширили ми вже значно означене краси, подане Грант Аленом і Спенсером. Та чи справді таки шо-йно там починається естетика, де ігра? Чи все, що в нас є поважне, тим самим перестає вже бути красним? Чи всякий чин, що має якусь ціль перед собою, всякий *пожиточний* чин, не може видатись нам красним власне для того самого? Пригадаймо собі, як старанно відмежовує Спенсер красу від ужиточности. Грант Ален поступає еще стислійше. Після його гадки, між людськими ділами все те, що не є сотворене лиш для забави і лиш для ігри наших органів або уяви, все, що не є штукою для штуки, буде без краси; можна, розуміть ся, захоплювати ся ділом, що вповні, відповідає всяким потребам, якимсь —

на примір — ринком чи стациєю залізниць і т. п., але все не може бути красним. Промисл і штука йдуть різними шляхами. Творячи з гадки Спенсера і Грант Алена систему, випадало-б сказати, що характеристичною ціхою красного предмету є брак ціли або ціль ідеальна і удавана. Краса проте полягала-би передовсім на неужиточности, на осяганню якоїсь злуди, якій ми самі піддавались би; різьбар бавив ся-б своїм мармуром і долотом, як молоде львєня деревляною кулею, вкиненою йому до клітки. Справді красний предмет, сам собою, ніколи не відповідав би правдивій потребі житя і не міг би будити в нас ані пожадааия ані страху. Коли-б ми, як Пігмаліон, залюбили ся в якій статуї, — ціль штуки була би схиблена; таксамо й ціла краса якоїсь драми має власне на тім полягати, що та драма є вимислом. і коли-б сильнійші сцени її здійснювали ся в наших очах, то вони викликали-б у нас острах. Все те, що є реальне і *житеве*, само собою має усувати красу. Тій теорії, прийманій нині так многими мислителями, мусимо придивити ся ліпше.

II. ГЛАВА.

Чи приемність, яку подає краса, противить ся почуванню ужиточности, потребі і пожданю ?

В предметах зовнішнього свїта, як міст, віядукт, корабель, ужиточність представляє сама собою красу в своїм роді; та краса полягає вже будьто на вдоволеню *розуму*, котрий признає, що предмет відповідає свому призначеню, будьто на вдоволеню *чувства*, котре признає, що то призначене є приемне і користає з нього. Значить, що чар пожиточних річий полягає на тім, що вони дотепно обмірковані і заедно приемні. Подорожний

їдучи дорогою, викликує з захватом: „Красна дорога!“ Тим епітетом він означає рівночасно і досконалу та розумно обмірковану будову її, і легкість, з якою повіз котить ся по битім гостинци, без потрясень і перешкод.

Розумієть ся, той чар річий позиточних, що його так добре відчував Сократ, не належить до найвисших категорій. Повтаряти за одним реалістом, що центральні галі в Парижи є найвеличнійшим памятником сучасної архітектури, булoб на правду надто ризиковне; але навпаки крайностю булoб не признавати ніякої естетичної вартости укладови частий, призначених „до вигоди“, як се робить Грант Ален. Може навіть не підозриваючи, допускаєть ся він тої самої похибки, що Кант; відділюючи красу від позитку, Кант доходив до повного противставлення краси всему, що умове; і каже він, що якась фантазийна арабеска дійсно є красша від красної женщины, тому, що ми кождому людському лицю накидуємо якийсь тип краси, надто означений і надто виrozumований. Архітектура — та штука, про котру Грант Ален занадто вже забуває в своїй „Фізіольогічній естетиці“, є штукою чисто утилітарного походження. *) Нині навіть якийсь будинок подобаєть ся нам лиш в такім случаю, коли як слід відповідає свому призначеню, коли наш розум може оправдати уклад його частий; якийсь дім, наприклад, украшений дуже пишно, коли не буде при-

*) Грант Ален потім докладнійше оцінює значіне архітектури в цікавій студії про „Естетичну еволюцію в чоловіка“ (Mind, жовтень, 1880). Після його гадки розвиток естетичних почувань перейшов три стадії за порядком: те почуване зразу проявляло ся в замилованю до гарних одягів, потім в укращуваню оружя і домашніх знарядів, пізнійше в будованю і прикрашуваню домівок і хат. В домах передовсім укращувано нутро, потім те місце в нутрі дому, куди міг зайти гість; є се початок нинішних наших салонів. Дальший свій розвиток архітектура (представляючи неначе третю людську штуку) знайшла в будованю палат для вождів і богів.

ладнаний до вигод життя (коли вікна будуть малі, двері вузкі, коритарі надто круті), — буде нас разити, як естетичний дивогляд. Противно, всяке розложене частий, згідне з призначенем, творить гармонію, лад; від давна-ж краса лучила ся з ладом. Подібно, як свобідна вправа зору, сама собою, має естетичний характер (в наслідок чого — як се побачимо пізнійше — волимо лінії криві, які легше обняти оком, ніж ламані), таксамо легка і скоро вправа „духового ока“ є сама собою приємна і красна; отож така вправа є знаменито улегшена приладнанем річий до якоїсь ціли, уложенем їх, так сказати-б, довкола осередка, установленого в мисли. Любимо в річах віднаходити відпечаток нашого розуму, добачувати в них сліди того, що є в нас найвисше. Рівночасно любимо розпізнавати в них приємні сторони, характер виражений в означений спосіб; якийсь предмет, який, після нашої гадки, може запевнити нам на завсїгди вигоду і справити приємність, а притім не ваяжеть ся, хочби й посередно, з ніяким неприємним вражінем, такий предмет видасть ся нам безсумнівно красним.

Отож у предметах зовнішнього сьвіта ужиточність, як здаєть ся, представляє перший щедель краси. Від предметів перейдім тепер до предметів, до субектів, що відчувають. В ества, що відчуває, ужиточности відповідає потреба; усвідомлена потреба стаєть ся пожаданем; розважимо тепер, чи пожадане само собою може бути жером естетичних зворушень.

Пожадати, любити (любов часто сходить на пожадане), — хиба-ж не значить се захоплювати ся до якоїсь міри? Ми, зі своєї сторони, гадаємо, що пожадане, любов викликають у нашім естві якесь побуджене, яке є приємне і може бути естетичне, під умовою, що пожадане не буде надто сильне.

Тут стрічаємо ся з поважними закидами Спенсера. Розважає він потребу і пожадане, що ви-

пливає з неї, як явища, які виключають усякі естетичні почування. Оборонюючи свою теорію*) перед нашими замітками, подає він таку засаду: „шукати ціли, яка служила-б життю, т. е. *добру і пожиткови*, значить безумовно спустити з очей її естетичний характер“. Спенсер вертає знову до парижських галі і робить таке припущення: „Припустім, що я хочу винайти собі поживу і мушу знайти торговицю; йдучи у вказанім напрямі знаходжу центральні галі парижські і вкінці, з'орієнтувавши ся в них, приступаю до закупів; як треба, користаю з перцепцій свого зору, щоб добути собі поживу, т. е. щоб піддержати життя. Роблячи подібний ужиток із сил мого зору, вважаю його за *антітезу ужиття їх для якоїсь чинности естетичної*... Цілий той час, як довго в подібних случаях ум є занятий інтересами, що мають на цілі піддержане життя, не може нього бути ніяких естетичних почувань“.

Безсумнівно, — відповімо на се; бо хочаби відчути естетичне вдоволене, належить наперед відчути яке-не-будь вдоволене; нема нічого естетичного в стані байдужности і пасивности, а якраз такий стан вибирає Спенсер у своїм прикладі. Замість припускати якусь потребу або пожадане, по яких наступає приемність для особи, занятій вишукованем сього чи того предмету в парижських галях, Спенсер припускає ряд зусиль, мірквань і обчислень, — а прецінь міркване є противне почуваням взагалі, а тим більше естетичним почуваням. Купувати поживу, сповнювати поручене, віднаходити дорогу, торгувати ся — то річи ані приемні ані красні, а при тім пожиток добутий з них належить що-йно до будучини і має загальний характер, бо покажеть ся тільки тоді, коли наступить пожадане. Припустім одначе, що якийсь

*) В дуже інтереснім листі, що його нам прислав з приводу одної нашої студії, поміщеної в сій книжці.

подорожний, утомлений довгою дорогою в день спеки, побачить на торзї кіш, наповнений виноградом або запашними морелями, та ще й такими, що, як каже Ля Фонтен, вперед хотїв би зїсти їх очима; чи відчує-ж він, витягши по них руку, „антитезу“ естетичного почуваня? Не гадаємо; навпаки думаємо, що деякі вражїня того рода є рівні подібним, дуже примітивним, естетичним приемностям. *)

Через цілий час — каже дальше Спенсер — як довго моя свідомість занята цілю, до якої стремлю, почуваня, що виступають при розвиванїй рівночасно діяльності, зявляють ся лиш случайно і не доходять до свідомости; та коли стремимо до ціли, яка не служить житю, почуваня, що виступають при чинности властей, котрих для тої ціли уживаємо, і сполучена з ними приемність, дадуть ся оцінити докладно. Одначе — відповімо — всяку сильну приемність можна завсїгди „докладно оцінити свідомостю“; найсильнїйшими-ж приемностями бувають як-раз ті, що вдоволяють житевим потребам; вони „заповнюють свідомість“ куди лїпше, нїж які-не-будь примітивнї естетичнї вдоволеня, такі, наприклад, які подає нам вид ясного пункту на темнїм поли або звук одного музичного тону. Отже на повисшїй основї не можемо вважати пожаданя й заспокоєня його за неестетичнї вже по власнїй їх сутї; навпаки, вони кидають на предмет пожаданя повне свїтло свідомости, що може його перетворити і до якоїсь міри надїлити красою. Коли пожадане є міцне і тривке, воно стремить до сконцентрованя довкола себе цілої нашої діяльності; хоче стати ся, так сказати-б, осередком притяганя людської душі, як, на приклад, половий потяг, те вічне огнище многих естетичних почувань.

*) Гляди дальше про вражїня дотику, смаку і т. д.

В людськiм житю панують чотири великi потреби чи пожаданя, що відповідають важнiйшим функцiям житя: вiддиханю, рухови, вiдживляню i плодженю. Всi тi рiзнороднi функцiї, пiсля нашої гадки, можуть прибирати естетичний характер. Перша зразу видаєть ся байдужна; але чи може бути чувство глибше i приємнiйше вiд того, що його вiдчуваємо, виходячи, примiром, з душного покою на чисте повітре високих гiр? Вiддихнути повними грудьми, чути, як очищуєть ся кров у зiткненю з повітрем, як цiла внутрiшня праця органiзму збiльшуєть ся i скрiплюєть ся — тож то розкiш, яка майже пiдносить, якiй годi вiдказати естетичної вартости! Одна шкотська баяда слушно величає повітре, що вдаряє в лице i прискороє обiг крови“. Функцiя вiдживляння, тiсно звязана з попередною, таксамо не позбав ена естетичних почувань. Чути вiдсвiжене i вiдроджене жите, що з глибини ества розходить ся всюди, чути кров, що теплими струмками живiйше кружить у членах, чути пробуджене житя, безпосередно схоплюване свiдомостю — все те творить гармонiю таку правдиву i глибоку, що вона сама в собі мiстить уже красу. Щоб се зрозумiти краще; належить пригадати собі почування реконвалесцентiв, таких слабих, що в них уже найскромнiйша пожива викликає якесь фiзичне i моральне вiдроджене, повне житевої радости. А в силi здоровля внутрiшнiй голос заєдно шеєче нам тихо й любо: чути в собі жите — хибаж то не пiдвалина i вської штуки i вської приємности?

Таксамо зовнiшне виявлюване внутрiшнього житя приносить нам естетичну приємнiсть. Звичайна функцiя порушаня, ранше нiж танець i ритмiчнi рухи, могла доставляти чоловiкови вражiнь висшої категорiї. Вже сам свобiдний простор має в собі щось естетичного, — вязень вiдчуває се досконало. Пригадаймо собі такi вiршi Вiктора Гюго:

Ох, дайте-ж бо мені втекти на береги,
Вдихнути запах филь, що бють ся без ваги!
Із темних вод Джерсі всьміхаєть ся — край волі...

Крім моральної й політичної ідеї, котрі лишаємо на боці, ті вірші виражають неначе фізичний розцьвіт: є се упоене свободою в найвисшій значіню її, упоене визволенем, біганем по сьвіжій повітрі, поворотом до первісного житя на полях, на берегах. Коли від функцій відживляня і порушаня перейдемо з черги до функцій розплоджуваня, то значіне їх — розважане з пункту естетичности — видасть ся нам ще висшим. Любов, навіть у формі пожаданя, є чинником, який більше або менше заслонюваний грав завсїгди важну ролю в поезії. Вона є невіддільним елементом приемности, яку можуть справити нам види красних форм статуї, сьвітлі краски образу, ніжні або пристрасні звуки музики. Типом естетичного зворушеня є зворушене любовне, з котрим завсїгди лучить ся більше або менше неясне пожадане. Найвисшою красою — нехай собі Кант говорить, що хоче — є жіноча краса; отож у женщины за найбільш чарівні вважаємо як-раз ті прикмети, які є предметом нашого пожаданя. *Красною* в очах простолюдина буде женщина висока, кріпка й румяна, о повних формах; така саме може найкраще вдоволити його половому інстинктові. Коли в висших клясах суспільности ідея краси не відповідає вже так стисло первісним потребам раси і одиниці, то лиш для того, що ті потреби помалу змінили ся і стали ся вибагливіші. Одначе завсїгди найкрасшою женщиною в наших очах буде та, що найбільше відповідає бажаням нашого індивідуального ества, почуваням і стремлінням, спільним у нас із тою епохою, в котрій живем. Давно вже сказано: „любити — то значить мати неясне прочуте того, чого нам треба для доповненя себе, фізичного або морального. Отож любов, після нашої гадки, є в більшій чи меншій

мірі підставою головніших естетичних зворушень. Чи-ж сам захват не є зародом любови? розвиваючись, він доходить до розцвіту в самім коханню. Хто-ж скаже, що любити жінчину — значить перестати звертати увагу на красу її? Без сумніву штука в значній частині є лиш варіантом любови т. є. одної з найглибших потреб естествованія. Тимто й вияснювати естетичні почування незалежно від полового інстинкту і його розвитку видаєть ся нам таксамо безпідставним, як просліджувати моральні почування незалежно від інстинктів симпатії, в котрих навіть англійська школа бачить перші початки моральности.

Коли органи зору і слуху, що мають менше значіне для головних житєвих функцій, як-раз тому й доставляють нам вражінь майже байдужих, які не будять пожаданя, вражінь самих по собі ані болісних ані приємних, то з естетичної точки погляду є воно радше признакою низшости, ніж висшости. Побачимо дальше, як артисти в літературі і поезії старають ся заповнити ті недостачі двох наших найобразованіших і найбільш матеріяльних змислів. Самі вони не лиш не доставляють нам естетичних зворушень, але, після нашої гадки, не були давніше тай нині не все бувають правдивими судиями краси. Нашим очам подобаєть ся, на приклад, найчастійше те, що подобаєть ся иншим нашим змислам, більш безпосередно звязаним з житєвими чинностями. Як дотик навчив наші очи оцінювати розміри простору, таксамо тойже дотик, при помочи смаку, нюху, всіх змислів, найчастійше вказує оку, чим належить захоплюватись, чого глядати і що любити. Форми і краски, що найскорше подобали ся звірятам, мусіли належати до предметів, які були їх поживою *).

*) Таксамо гадає Грант Алєн [Aesthetic evolution in man. Mind, жовтєнь, 1880.]

У простих людей і в первісних народів зір і слух не рішають безпосередно, що є красне або погане; вони констатують лиш оцінку інших змислів. Що-ж то за така красна ростина? — питаю раз дівчину з Піренеїв. — Е! де там — відповіла — того не їсть ся“. Потреба і пожадане, т. е. те, що є приємне або сприяє розвиткови життя — се первісний і грубий естетичний критерий. Красним для простого народа буде край багатий, де много поживи; для моряка море тоді красне, коли спокійне, а з певністю поганим видасть ся йому тоді, коли подорожний буде захоплений його філями-горами; в очах хлібороба прекрасні маки і блавати є поганію, що засьмічує поле. Один Американець признавав, що Англія значно красша від його вітчизни, бо можна тут переїхати сотки миль, не зустрівши дерева деінде, як під плотом. Грант Ален згадує для прикладу про одного селянина з гірських островів, котрий тоді, як інші захоплювали ся видом з його дому від сторони моря, звернув ся в противну сторону до піль, засаджених капустою і проголосив: „справді, чудовий вид!“ — Краса, здаєть ся, в великій мірі впливає з пожиточного й пожаданого. Щоб вияснити генезу естетичних почувань, треба би пізнати історію людських потреб і пожадань.*)

На те відповідять нам, що пожадане в своїм естві є егоїстичне і віддаляє від себе сотворіння, коли навпаки естетична приємність все зближає їх і лучить в одній розкоши. Такого невилічимого

*) Грант Ален, хоч і противставить житеві функції естетичним зворушенням, все таки признає, що потреба і пожадане були головним чинником в розвитку почування краси. (Mind, жовтень, 1880); а ми гадаємо, що вони не є звичайним чинником, але першим жерелом естетичного зворушення. Воно ествує ще й тепер і все буде естувати. Пощож нині установлювати такі крайні противенства між красним, пожиточним і приємним, коли признало ся, що зразу творили вони одно.

егоїзму не припускаємо в пожаданю ані в приємностях, що з ним вяжуть ся: все є зглядне. Бувають приклади зовсім відокремленого і ексклюзивного естетичного вдоволення; такі случаї нині рідкі і будуть з кождим днем рідші. Чи-ж може нині убогий чоловік, з винятком щасливого случаю, пізнати се чи те діло штуки, коли воно є в посіданю богатих любителів? Чи може безплатно вийти до концертової салі? Лиш завдяки винайдепю друку краса літературих творів і поезії стала доступнійшою для всіх. Навіть красу жіночу оглядати не у всіх краях вільно; на Сході властидль гарної женщины заздро під заслоною укриває той предмет штуки. Краса досить рідко зближувала і єднала своїх різнородних поклонників. Колись Греки воювали за Єлену; нині мало-що не побили ся о Праксителевого Гермеса, котрого хотіли посідати рівночасно многі грецькі міста.

Італійці доси не годні простити Французам забраня з музеїв якоїсь скількості творів штуки. Коли в наших часах штука, як і все инше, ублагороднюєть ся під впливом цивілізації і силкуєть ся скинути з себе первісний егоїзм, то з того не можна ще висновувати, що моральна безінтересовність є невідлучним елементом штуки.

Розумієть ся, знайдеть ся один пункт, як се побачимо дальше, де найвисше естетичне почуванє зливаєть ся вповні з моральним чувством: краса і мораль творять одно. Одначе таке величне зєднанє появляєть ся, так сказатиб, на найвисшім щєблї драбини розвитку. На низших щєблях естетичне зворушенє не різнить ся так дуже від инших зворушень. Ті зворушеня радо бувають поділяні, коли поділяне не лиш не вменшує їх, але побільшує. Спільні розкоші й терпіня все навязують між людьми якусь нитку співчутя; приємно воно відчувати, що цілий загал рівночасно зі мною є перенятий тим самим почуванєм, що і я, чи то буде почуванє естетичне, чи моральне, чи вкінци яке-не-будь просте заінтересованє. Люди збирають ся

вечерами раз, щоб послухати музики, другий раз на чай, на обід, щоб побалакати, поговорити про політику або про свої справи. Вони люблять ділитися радіщами і горями, під умовою одначе, щоб сама приемність при таких поділі не вменшилась. І, Богу дякувати, рожа на пахощах не стражить, хоч тисячі людей будуть упивати ся ними; в огороді, в тіні дерев, може знайти ся місце для многих приятелів; жерельний струмок може заспокоїти неодного спрагненого, чисте повітре — наповнити неодні груди; концерт в обширній, акустичній сали доставить розкоші сотням уший; гарне личко або образ можуть, нічого не тратячи на красках, наситити очи многих людей.

Словом, гадаємо, що противенство, яке добачують Кант, англійська школа, Кузен і Жофруа між почуванем краси і пожаданем, є дуже недовкладне. Що є красне, буде в *тім самім відношеню* й пожадане. Поезия річий, говорячи словами Альфреда де Мюссе, ціла є виткана з „боязни і чару“, зворушення і пожаданя. Нема естетичного зворушення, яке не будило би в нас многих пожадань і більше чи менше несвідомих потреб; коли нас зворушують звуки військового марша, ледви всидіти можемо на місци; щось нас підносить, пориває, ми ходили-б, бігали-б, шукали-б неприятеля, щоб ставати до борби. Деякі музичні фрази, будучи в своїм роді пестощами любови, кладуть, можна сказати, поцілуй на наших устах. Кождий, відчитуючи вірші Мюссе:

В дорогу! ми самі, до нас належить сьвіт.
Ось зелень Шкотії, Італії жара,
Ось ньька Греция, а в неї розкіш — мід...

відчуває якусь невимовну тугу за незнаними поетичними країнами, потребу нових горизонтів.

В самім пожаданю є вже приемність і хвиля пожаданя часто полишає в нашій сьвідомости більшу приемність, ніж само заспокоєне пожаданя.

Відси й велика розкіш в поета, котрий бажає жити естеством всіх людей рівночасно і власне в тім бажаню живе ним до якоїсь міри.

Таке бажане, завсїгда через половину нездійснене, родить навіть терпїня, котрі й доказують, що воно поважне, неудаване і дійсно домагається заспокоєня. Надмірні пожаданя, при можливості лиш частного заспокоєня їх, стають ся в поета жерелом одчаю і легко можуть довести його до песимізму.

III. ГЛАВА.

Чи приемність, яку подає краса, противить ся чинові і почуттю дійсности?

Школа еволюціоністів, подібно як і критиків Канта, неслучо, після нашої гадки, надає красі занадто інтелектуальний характер. Кождий умовий стан складаєть ся з трох елементів: вражливости, інтелігенції і активности; участь першого в естетичнім зворушеню ті школи значно обмежують; а вже елемент активности вони відкидають майже зовсім. Ми старали ся привернути перший з тих елементів, зігнорований англійською школою; ми розширили обсяг краси, а навіть зрівнали його з обсягом житя. Лишаєть ся ще придивити ся другому елементови.

Тому що естетичне зворушене полягає на згоді пожадань, що стремлять до здійснення, проте й чин природною дорогою впливає із штуки і контемпляції краси і тоді естетичне почуванє є повнїйше, ніж коли-не-будь; штука є діланем в такім самім степені, що й пристрасть, хочби тільки для того, що є рівночасно пожаданем і заспокоєнем, дійсною потребою і рівночасно забавою та віртуозністю. Тим то штука й стараєть ся викликати таке саме діланє, яке сама виражає.

Та найчастіше діланє, накинєне нам з гори, ми заступаємо иншим, яке більш відповідає нашим хвиливым занятям, а не в меншій мірі дає вплив нашій нервовій силі, що виростає з вражінь. Тим способом штука перестає бути небезпечною; спонукуючи нас до діланя, не вказує нам категорично чину, котрий маємо виконати. Арістотелеве *καὶ ἀαρσις* — очищенє пристрасти штукаю — набирає тут зовсім нового значіня; штука є товчком для пристрасти, одначе той товчок є надто неозначеного характеру, щоб не можна було одної пристрасти заступити другою і загального вражіня, викликаного естетичним почуванєм, не вповні чистого походженя, перелити в чин більш похвальний. Г. Бейле, звісний глибокий обсерватор, оповідає, що одного разу — а був тоді залюблений — музика незвичайно зміцнила його любов; гадав зразу, що та штука мала специяльний вплив на любовні чувства. Але пригадав собі, що роком ранше, коли обмірковував средства узброєня Греків, та сама музика збудила в нїм однаково сильний запал, звертаючи його одначе в сторону справ, котрі були предметом його думок. Живий вираз чувства, коли єсьмо сьвідками його, будить у нас без сумніву відгомін того чувства, але через симпатію будить также відгомін всіх инших; тим способом ми буваємо *побуджувані* до діланя в кождім напрямі.

Найживіше естетичне зворушенє й найменше змішанє зі смутком стрічаємо там, де воно заразже переливаєть ся в чин і тим самим заспокоюєть ся само. Спартанці найбільше відчували красу пісень Тиртея, Німці — Кернера або Улянда, коли ті пісні вели їх до бою; охотників революції Марселєза ніколи може не порушила більше, ніж того дня, коли одним рухом кинула їх на згіря Жемап. Подібно й залюблені, похилившись над якоюсь любовною поемою, як герої Данта, й переживаючи те, що читають, будуть розкошувати ся сильнійше навіть з естетичної точки погляду. Ба, хоч-

би й дещо банальний приклад Іосифа Вернета, котрий казав привязати себе до щогли, щоб міг дивитись на бурю; хто скаже, що він слабше відчував могутність океану для того, що був рівночасно актором і зрительом? Ідім єще далі; коли-б сам він міг був розпочати борбу з океаном, покласти руку на кермі й вести корабель по великім, скаженім мори, то не тільки, що його естетичне почуване було-б не ослабло, але й красше зрозумів-би він те противенство між чоловіком і природою, в котрім, після Канта, знаходить вияснене почуване величі. Я найсильнійше відчував величі неба, піднімаючи ся з трудом на високу гору; здавалось мені тоді, що входжу до самого неба, що з трудом здобуваю його крок за кроком і що-раз більше пожадане нескінченности, здавалось, заспокоюєть ся в міру свого зросту.

Важне значіне чину в почуваню краси веде за собою консеквенцію, яку належить зазначити: а саме, що фікція не є одною з конечних умов краси, як се говорено. Шілер і його послідовники, зводячи штуку до урівня вимислу, вважають за властиву прикмету те, що є недостаткою штуки — неможливість віддання правдивого життя і дійсної діяльности. Візьмім далекі приклади: припустім, що великі сцени з Евріпіда і Корнейля не є представляні, але відбувають ся в правдивім житю побіч нас; нехай ми будемо сьвідками ласкавости Августа, геройського пвороту Нікодима й величнього оклику Поліксени; чи-ж ті слова і факти перестануть бути красними тільки для того, що їх виповіли чи виконали люди правдиві, живі, порушаючись перед нашими очима? Таксамо, як коли-б хтось говорив, що бесіда Дантона чи Мірабо, виголошена в якійсь трагічній ситуації, викликала у слухачів їх значно менше естетичне вражіне, ніж у нас. Як коли-б нам більшу приємність приносило перекладане Демостена, ніж Атенцям слухане його бесід! Або що Мелійська Венера завдячує свою красу мармурови і непо-

движності; колиб її порожні очі заблиски внутрішнім огнем, колиб вона підійшла до нас — чи-ж перестали-б ми вже захоплюватись нею? Або що „Мона Ліса“ Леонарда чи „Сьвята Варвара“ Пальма Старшого втратили би свій чар, колиб ожили. Як колиб найвисшим стремлінням і недосажним ідеалом артиста не було вливати душу в свої твори, творити — не фабрикувати! Коли він удає, то лиш проти власної волі, таксамо як механік против волі будує машини, замість живих еств. Вимисл не лиш не є услівем краси в штуці, але навпаки — він вяже її. Жите, дійсність — то правдива ціль штуки, і коли тої ціли вона не осягає, то лиш в наслідок поронення в своїм роді. Генії, такі як Мікель Анджельо й Тіциан — то недоспілі Єгови; справді, „Ніч“ Мікеля Анджельо є сотворена до житя; бсз сьвідома глибокий був підпис якогось поета під нею: „Вона спить“. Штука — то неначе сон людського ідеалу, закріплений в твердій брилі або на полотні, відки не встане й не пійде.

На се скажуть нам, що наслідоване гидоти і терпіня може мати свої гарні сторони власне для того, що буде воно *наслідованем*, фікцією, а не дійсністю. Без сумніву, але тоді будить наш по див правдива вартість артиста. Будить його й якийсь реальний, живий предмет, у відношеню до котрого наслідоване гидоти є лиш середником вираження. Наслідоване гидоти й терпіня — бодай фізичного терпіня, котре не вимагає моральної сили — не є еством штуки; радше є воно, як усяке наслідоване і вимисл, наслідком якоїсь безсильности. Польоване на гидоту в штуках пояснюеть ся взагалі тим, що артист хоче надати своїм помислам більше правдоподібности, не будучи в силі наділити їх правдивим житем. Деякі ціхи гидоти бувають необхідні і становляєь для твору штуки одно з услівій биту. Подібні вони до тих фалдів і морщин на лицах подорожних у полярних країнах, котрі морщать ся умисне, щоб оживити мясні

і захоронити лице перед відмороженем. Щоби повірити в естзоване якогось героя драми, мушу відкрити в нїм щось із моїх власних недотач і гидоти; бо властивим услївом для фікційної личности не є краса або гидота, але передовсім житева правдоподібність; до того степеня мало естетична є фікція сама собою.

У внутрішній гармонії житя, в сполуці, котру устанавлює між усіма членами, лежить правдива і глибока краса; штуці вільно осягати її навіть при помочи неправильности форм; тоді одначе артист мусить ту неформність наділити рівновагою і стилією пропорцією, без яких жите є неможливе; тоді навіть у диссонансах можна буде найти основу гармонії, у вимислі — дійсність, у наслідованню — природу*). Наслідоване гидоти є для людської штуки лиш конечним середником, способом, але не її цілю найдалшою і кінцевою. Чуємо неясно, що гидота не є сотворена до житя; в самій природі спостерігаємо стремління до нищення потворів, бо вона не дає їм спромоги розплоджувати ся, так що вони являють ся лиш химерами хвилі; у творах штуки толеруємо їх як раз тому,

*) Правдивий різьбар — пише Сюллі Прюдом — може сотворити архитвір з бюсту горбаля, коли пійме і вспіє виразити в зовнішній цілости ту внутрішню житеву *сполуку*, завдяки котрій горб має вплив на форму лица і риси його, бо-ж найрізномоднійші горбалі всі похожі на себе задля одної спільної ліхи їх, яка кидаєть ся в очи: ото всюди вони мають горб. З тої точки погляду для різьбаря горбаль може бути красний, як може бути красний оказ каліцтва для натураліста, що з подивом оглядає координацію ціх. Така краса, розумієть ся, є лиш одним з услівій плястичної краси, одначе артисти цінять їх дуже високо, бо вона лучаєть ся дуже рідко і сьвідчить про велику бистрість обсервації. В їх очах той, хто зрадить плястичну правду на користь фікційної краси, є низший від того, що віддав її вірно, хоч би з убожеством уяви [L' expression dans les oeuvres d'art, ст. 204]. Отже краса горбаля, намальованого чи вирізьбленого артистом, полягає на красі самої гидоти, на гармонії захованій серед неладу, на житю, що удержує якийсь порядок у непорядку.

що ті твори є вимислом без тривку та що з кожного винятка кінець-кінцем визирає правило, з потворности — закон.

В наших часах наука сотворила нові тіла; коли б людська штука, замість відтворювати жите, вмiла творити живі ества, то промишляла-б тільки над тим, як-би, наслідуючи первовзори, подавані природою, убирати їх і прикрашувати. Тоді штука стала-б би тим, до чого стремить — чимось в роді виховуваня природи. Виховане, та висша умітність, що впливає на живі ества, має на цілі витворене доскональших типів, таких типів, яким не можна-б нічого закинути; робити красшим і робити щасливішим — ось яка була-б задача штуки; коли-б її мрії здійснились. Підвалиною всякої штуки є стремліне до твореня — поезия (ποίησις). І коли-б її зусиля увінчали ся коли-не-будь бажаним успіхом, коли-б артист міг стати ся справжнім творцем, він бажав би все і всюди творити красу і щасте. Коли-б каряятиди Пюжета були призначені до жита, творець їх певно зняв-би з них величезний тягар, що його двигають, або наділив би їх такою силою, що несли-б свій тягар з усміхом.

Нині, маючи перед собою два твори штуки, що видають ся однаково удуховлені й живучі, першенство з привички віддамо красшому; красу вважаємо завсїгда за поетичнійшу, т. є. більш варту того, що-б була сотворена. Треба вже якоїсь естетичної культури, що-б зрозуміти се, що Розенкранц називав естетикою гидоти. Дивлячись на деякі драми Шекспіра або Віктора Гюго, простолюдин відчує зворушене радше напрасне, майже подавляюче, ніж правдиво естетичне. Збудять вони в нім інтерес брутальности, подібний до інтересу Еспанця перед борбою биків: „прикро дивити ся“ — скаже; зовсім не занімає його аналіза характерів. Щоби в штуці знайти приемність гидоти чи потворности, знайти красу гидоти, треба, щоб до заінтересованя уяви прилучило ся науко-

ве заінтересоване; нинішній ум зі своїм культом науки знаходить ще приемність в анатомії упосліджених еств, як в анатомії трупів; хто одначе не відбув підготовних студий, стане перед деякими творами штуки таксамо зчудований і некомпетентний, як профан, приведений ненадійно до секційної салі; з жахом озираєть ся довкола, коли тимчасом лікар, цілий зайнятий слідженем напряду якоїсь жили в отвореній до половини тканці, буде приглядати ся їй з очевидною приемністю.

Розуміти — значить лучити кожду річ з її причинами і наслідками, узагальнювати річи, отже бачити дальше, ще й поза гидоту, або зовсім не бачити її; гидота щезає перед правдою, схопленою і відданою в людській мисли. Наслідоване гидоти стаєть ся в своїм естві наслідованем краси і загального ладу; наслідоване взагалі стремить до творчости, вимисл — до зрівняня з житем. Отже, кінець-кінцем, жите є цілию штуки, і артист удає тільки для того, щоби вмовити в нас, що він не удає.

IV. ГЛАВА.

Услівя краси в рухах.

Наше понятє краси, зразу тісне і ексклюзивне, тепер поширшало значно. Ми бачили, що все, що поважне і пожиточне, все, що реальне і живуче, може при якихсь услівях стати ся красним. Лишаєть ся нам тільки близше означити ті услівя. Краса може виявити ся будьто в рухах, будьто у вражінях, будьто также в почуваннях. Першою ціхою краси в рухах є сила: відчувати власну силу, зуживати енергію на поконане якоїсь перешкоди, а навіть дивити ся, як інші зуживають її — се для нас естетична приемність. Другою ціхою краси в рухах є гармонія, ритм, порядок т. є згода руху

з оточенням і ціллю. Кожде рухоме тіло, переходячи через якесь середовище, стрічає менший чи більший опір; відси походять, як се виказали Тіндаль і Спенсер, чергові рухи вперед і в зад, лінії менше або більше філясті, що творять ритм. Отже ритм або порядок не є властиво чимсь відрубним від самої сили; се просто середник, яким сила послугуєть ся, щоб саму себе ошадити при стрічанім опорі; порядок — то економія сили. Третя прикмета руху — чар; прослідив його найкраще Спенсер, котрий науковими спостереженнями доповнив надто метафізичні доктрини Шілера і Шелінга. Який рух викликає в нас вражінє чару, коли самі його виконуємо, або лиш у других обсервуємо? Такий, при яким всяке напруженє м'яснів, здаєть ся, зникає, де члени ділають संबідно, як колиб уносили ся в повітрі.*) Відси походить висшість криволінійного руху; крива лінія, утворена безлічю ліній, що зливають ся разом, є неначе схемою руху, при яким витрачуєть ся мало сили, де ніодин м'ясець не виконує надмірної праці. Противно, незручним буде рух, який викликає наглу зміну нап'ям, спричинює надто велику страту сили й непомірне напруженє м'яснів. Словом, з тої першої точки погляду, всяку красу рухів можна, здаєть ся, звести до економії сил.

Коли такі будуть естетичні ціхи руху, то чи-ж не можна гадати, що лиш рухи, виконувані підчас забави і не сполучені з працею, відповідають

*) Спенсер оповідає, серед яких обставин зложив свою дотепну теорію чару: „Одного вечера — каже дивив ся я на дансерку і в дусі лаяв її викрутаси, як варварську несправність, яку належало-б висвистати, коли-б люди мали відвагу не давати оплесків тому, що вважаєть ся за модне; я замітив, що власне ті рухи дансерки були повні чару, які вона виконувала без великого напруженя. Пригадали ся мені інші факти, що ствердили мое поміченє й тоді прийшов я до загального висновка, що рух має в собі тим більше чару, чим менше сил тратимо на виконанє його“. [Essais sur la grace].

тим ціхам і стверджують в той спосіб англійську теорію? Після нашої гадки, таке тверджене було-б поверховне; бо в дійсности підчас праці виступати можуть руху естетичні в тім самім степені, що й підчас забави. Гляньте на робітників, що стоять на драбині й подають собі камінь: тягар помалу підносить ся, посуваний всіма руками, котрі з черги підхоплюють його і пхають дальше; не бачите в тій картині краси в своїм роді, невіддільної від ціли, до котрої вони стремлять і тим самим від виконуваної праці? Таксамо й люди, що тягнуть линву, щоби підняти бальок, веслярі, трачі. ковалі представляють ся справді красно підчас праці, помимо утоми. Справний косар може бути в своїм роді таксамо граціозний, як тансер; маляр навіть з більшим замилованем змалює першого, ніж другого. Рубач, коли стинає дуба і дужими руками піднімає сокиру, може збудити навіть високі почування. А одначе все воно не має ніякого звязку з забавою, бо ті люди стремлять до означеної ціли; ритм, котрий управильнює їх рухи і наділяє їх чаром, пояснюєть ся стремлінням до ціли і напруженем усіх сил для тої єдиної ціли. В наслідок того естетичний характер руху не лиш не вменшив ся, але скріпив ся, бо прилучили ся до нього два нові чинники, З одної сторони стремліне до ціли будить *заінтересованє*, бо рух, якого напрям знаємо, завсїгда більше заінтересовує нас, ніж рух безцільний. З другої сторони і ум знаходить тут задоволенє, бо ми можемо обчислити пропорціональне відношенє видаваних сил до розмірів наміченої ціли. Тому то й напруженє не разить нас; противно, є воно одним з услівій нашого заінтересованя для праці. Напруженє м'яснів, утома в якійсь мірі, а навіть охлялість в рисах лица — все те набирає тоді естетичної вартости, яка полягає на пропорції і на гармонії з наміченою ціллю. Противно, колиб тільки напруженя коштувала нас якась забава, вразилоб воно нас неприємно; середники не відповідали би тоді

ціли. Тим то жонглер не повинен зраджувати такого умученя, як атлет; поет повинен старанно укривати працю при добираню римів; за теж приємність приносить сліджене умовою праці математика або філзофа. Взагалі кожда праця яка даєть ся оправдати раціонально, містить у собі естетичні елементи, підчас коли розум з негодованем відносить ся до річий непожиточних, що їх вибрала собі за ціль наша воля. Гра, жартівлива вправа сил не лиш не є жерелом краси, але сама в собі містить щось противного естетичности; вимагає оправданя; треба в ній бачити даремний і хвилевий вилив діяльності, нервове виражене в своїм роді, деколи й пожиточне.

Але — скаже нам Спенсер — коли краса рухів не виключає зовсім мисли о виконуваній праці, то виключає її *чар* у властивім значіню слова; бо чар полягає на легкости, а підставою легкости є як-найменший видаток сил. На се відповімо, що хочачи оцінити, чи сила не є видавана надмірно, треба завсїгди мати на увазі якусь ціль руху, до якої той рух міг-би примінюватись. Примінене руху до ціли, організація рухів надає їм власне значіння для розуму, спроваджуючи розвивані сили в карби гармонії. Але чи приладнане рухів до ціли не є дефініцією самої праці? Отже чар полягає найчастійше на якійсь праці, свідомій або несвідомій, виконуваній з невеликим зусилем, в великою точністю і справністю.*)

Звинним лижварем буде той, в кого всі рухи будуть приладнані до ховзаня так, що ніщо не спинить скорости його бігу. Жєнщина, що несе збанок на голові, тільки тоді представляє чарівний

*) Точність лиш тоді позбавлена чару, коли в ній є щось нерівне, уриване; впливає се властиво з браку сти-слости; всі добре обраховані жести повинні зливати ся з собою без ніяких заломів; тоді вони набирають тої дивної плавности, яка є рівночасно чаром і найвисшою точно-стю, яка є пожадана як у праці так і в забавах.

вид, коли всі її рухи остають ся в якімсь відношенню до укритої ціли, до якої стремить, і є так уложені, щоб охоронювали перед усяким спотиканем і наглим стрясенем. Словом чар, правдиву точність рухів, дійсну справність можна здефініювати однаково: як повне приладнане рухів до якоїсь ціли, дійсної чи уявленої; іншими словами, чар є гармонійною рівновагою між житем і його середовищем. Тим то чар, будучи виразом свободи й природности, може лучити ся з працею взагалі, з винятком змарнованої праці і безпожиточних зусиль; сьміємо ся з Геракля, що сидить при кудели; сьміх будить кольос, що навиває нитку, власне для того, що зуживана сила геть-геть перевищає марний результат, даром витрачуючись, і могутність являєть ся тоді очевидно причиною немочи; але чоловік дуже кріпкий і міцний, часто тяжкий підчас забави, набирає чару, виконуючи працю відповідну до своїх м'яснів. Отже в kwestії рухів доходимо тим способом до першого висновка, зовсім відмінного від погляду Спенсера, а саме, що коли забава (вправа органу без пожиточної ціли) є сама собою естетична, то праця (вправа органу з розумною ціллю) є естетична в тім самім степені, инколи й більше. Часто праця виявляє менше чару, зате більше краси і величі. „Чоловік є повним чоловіком лиш тоді, коли бавить ся“, — каже Шілер; але належало б сказати противне: чоловік лиш тоді є повним чоловіком, коли працює. Остаточно праця власне ставить чоловіка висше зв'яряти, а цивілізованого чоловіка висше дикого.

Другий результат є той, що краси рухів не можна пояснювати просто, як ошаджування сил. Поміж цілями, що їх собі визначає рух, є деякі такі високі, що в порівнанню з ними всякий видаток сил являєть ся дрібничкою; дрібничковим був би тоді докладний обрахунок того видатку, і найвисшою красою буде тоді не ошаджуване, гле щедрє видаване сил. Дивлячись на рух виконуваний

перед нашими очима, симпатизуємо, як замітив Спенсер, з тілом і членами, що його виконують: в деяких случаях нам хотілось-би не відчувати в них утоми; більше одначе симпатизуємо з волею, котра пускає в рух тіло і члени; напружене тої волі може потягти нас більше, ніж легка ігра органів; ціль, до котрої стремить, може зайняти нас більше, ніж безцільний рух; вкінці приходить хвиля, коли члени уступають на другий плян і грають тільки ролю знарядів, напружені і вигнуті, як лук, що має викинути стрілу, а нераз розбиті самою натугою. Хоч посол з під Маратона, представлений грецькими різьбарями, був покритий потом і курявою, а в рисах його малювала ся охлялість і початок смерти, в руці держав він галузку лавру, котрою потрясав над головою і котра переображувала його й робила величним; той чоловік зломаний, але не без триумфу, є неначе символом людської праці, тої найвисшої краси, що виплила вже не з ощадности, а із щедрости, не з вигоди а з натуги; де рух є не тільки вказівкою і мірою зужитої сили, але рівночасно виразом волі і середником оцінення своєї внутрішньої енергії.

V. ГЛАВА.

Услівя краси в почуваннях. Моральна основа чгру.

Школа еволюціоністів слушно глядала в механічних законах руху вияснення естетичних прикмет його, найбільш поверховних: одначе на тім, як ми се бачили, не належить спинюватись. Не можна брати на увагу членів у руху незалежно від сили, що їх порушає, ані сили зуживаної незалежно від волі, що її виладоує в якійсь ціли. Висша краса рухів є позичана; приходить з гори; вияснення її

треба глядати у сфері волі й почувань. В наслідок звязковости ми привикли бачити у всіх рухах вираз якогось почування, якогось стану свідомости; кожний обяв зовнішнього житя став ся в наших очах проявою житя внутрішнього. З тої нової точки погляду краса рухів полягати-ме головню на *виразі* і рости буде тим більше, чим висше, розумнійше й моральнійше жите той рух буде виражати. Рух, що виражає тільки брутальну силу, зовсім нас не порушить; мігби подобати ся нам геометричним рисунком своїх ліній, але ми не зайняли би — скажім так — місця сили, котра порушає, щоб любити ся справностю виконуваних рухів. В дійности красний і справний рух завсїгди має в собі щось живого і нам годі здержатись, щоб не уявляти собі тої сили, що порушає, як ества подібного до нас. Бачити природу і признавати її красною — значить представляти собі її живою — і до якоїсь міри — в людській подобі. Модіфікуючи вислів Теренція, можна би сказати: „Мене занімає тільки те, що є людське. Коли-б для украшеня світа мало ся тільки вагу, число і міру, то він став би для нас майже байдужний“.

Перша прикмета руху — сила — є властиво невидна і укрита; той вираз, крім звичайної абстрактної формули з обсягу механіки, означає розвинене діяльности або волі, знане нам тільки завдяки осьвідомленю. Отже сила — та первісна краса — зводить ся до звичайного стану свідомости, звязаного з різнородними почуваннями, на приклад, з вірою в себе самого, певностю або відвагою. Є такий пункт, де брутальна сила і відвага зливають ся: ледви розрізнити можна їх у деяких звірят, як наприклад, у бульдогів, або у диких людей, в котрих відвага росте рівномірно з силою. Фізична сила є зародом енергії моральної; коли „хотіти“ значить „могти“, то чи-ж не можна таксамо слушно сказати, що могли много значить чути в собі спонуку до великих бажань? Тим то чоловік взагалі уважає фізичну силу за

виразний символ могутньої волі; слушно се чи неслушно, ми привикли установлювати всюди гармонію між світом фізичним і моральним; трудно прийшлося би нам уявити собі Брута або Катона з лицем ніжним і дрібним; різьба зображає Мойсея як чоловіка високої постави, плечистого. Самсон і Гераклі є рівночасно взорами сили, відваги й доброти. Сила, прославлювана первісними людьми, не без рачії була уважана за першу чесноту, жерело інших чеснот; тай має вона в собі щось надлюдське і саме в тім характері будить пошану. Тим способом вона, як середник виразу, здобула важнійше значінє, яке є головною і властивою підставою її краси.

Порядок або ритм, друга прикмета руху, ще більше виразистий; завдяки йому рух стаєть ся правильним, видним для ума, котрого виразом неначе сам являєть ся.

Ритм є не лиш, як думано, наслідком тягlosti руху і тревалости сил, але одночасно й ознакою постійности волі і його гармонія символізує в наших очах згідне діланє нашої волі.

А чар не є, як пояснює Спенсер, тільки звичайним собі ошаджуванем сили; виражає він рівно-ж основно стан волі. Справді, звернім увагу на се, що в живих єств рухи повні чару все лучать ся, більше або менше, з радістю або приязністю — двома почуваннями спорідненими з собою. Радість — то свідомість повні житя в гармонії зі своїм окруженем; проте коли є гармонія, то тим самим являєть ся і склонність до симпатії. Чар є ясным виразом двох станів: волі задоволеної і волі, що хоче задоволити ближнього. Чар справді припускає якесь звільнене мяснів, що появляєть ся у зьвірят лиш у стані спочинку, при експанзивнім житю і мирних намірах. У хвилях болю або борби, у хвилях ворожого настрою або гніву мушкули зараз тверднуть. Коли пес бавить ся, згомоніть ви в корчах, а побачите наглу зміну в його поведеню: витягне шию, уха, хвіст, ціле

тіло випружить. Противно, приятне почуване виражаєть ся все в заокруглених і легких рухах, без тіни нагальности, ламаня і наглих метань; такі рухи, вже самим своїм симпатичним укладом, можуть викликати в нас взаїмну симпатию. Легко похилена постава, специяльне зігнене шиї, опущене рук виражають найбільше смуток і мелянхолью, що будять у ближнього милосерде. Така постава викликає почуване близьке до співчутя, яке, наприклад відчуваємо навіть на вид плакучої верби. Вкінци, чар є завсїгди відданем себе; віддаємо-ж себе вповні лиш тоді, коли любимо; проте з Шелінгом можемо сказати, що чар є передовсім виразом любови і для того будить любов; чар неначе любить і для того любить ся його. Поки молода дївчина не відчує перших дрозань любови, нема в неї того найвисшого чару, що є красший від самої краси. Може вона мати, як дитина, чар радости, та нема в неї ще чару любови.

У вилитю, що представляє єство чару, можна би вказати те-ж нове почуване, яке часто лучить ся з иншим, після нашої гадки, ніколи не було як слід відрізнене. Що-б його відчути, уявм собі, що може відчувати птах, знімаючи крила до лету і стрілою прошибаючи повітре; пригадаймо собі, що відчували ми самі, гонячи на розгуканім кони, несучись в човні серед збурених филь або крутячись у скорім вальсі: всі ті рухи будять у нас гадку про нескінченість, викликають безмежне пожадане, жадобу житя шаленого і повного упоєня, якусь високу погорду для особовости, притім бажане нестримного лету, в якім вкінци згинулось би, розплилось би зовсім; ті неясні мисли — то головна основа вражіня, що його викликає в нас много рухів. „Адам“, Мікеля Анджели, збуджений до житя простягає непомірно руку і глядить перед себе: той один рух передає собою виразно цілу нескінчену різнородність сьвіта, котрий він узрів у перве. В „Успению“ Тіцияна голова піднесена в гору і широко отворені очи достаточо ілю-

струють величезну атракційну силу відкритого неба. Тут чар у властивім значіню слова зливаєть ся з чувством величі. Тут рухи, що фізіологічно виражають зрівноважене і свобідне жите, вяжуть ся з чувствами і стають ся виразом найвисшої повні морального житя і — тим самим — найвисшої краси.

Взагалі, коли сила представляє мужеську сторону виразу житя, то чар виражає радше його жіночу сторону. Отже коли найвисшою красою в рухах буде віддане найбуїнйшого житя, то можна сказати, що та краса полягає на сполучі сили з чаром, ужитих разом на те, щоб вирозити найенергічнійшу і найліпшу волю. Такою волею, прошу мати се на увазі, не буде воля, що тільки зверха дотикаєть ся річий, але та воля, що трактуючи зовсім поважно инші ества і себе саму, цілу свою могутність складає у стіп своєї любязности.

Коли рухи більшу часть своєї краси завдячують почуваням, то на чімже полягати-ме краса самих почувань? Є вона рівно-ж сполученем сили, гармонії і чару, т. е. проявляє волю гармонійно з окруженем і волею инших. Так є то ціхи, що відповідають рівночасно однаково і красі і добру; і мимохіть насуваєть ся нам питане, чи є в сфері почувань якась дійсна різниця між тими двома понятями. Спенсер, як і Кант, стисло відрізняє їх, бо з'ідентифіковане добра і краси повалило-б його теорию. Добро, очевидно, не може бути „грою“ ані „забавою“; се предмет з ґрунту поважний; а що краса полягає на забаві, то й треба відділити її від добра. Відси й силкування Спенсера, щоб ті два понятя розрізнити. В понятю добра — каже він — розважаємо ціль, котру наміряємо осягнути; в красі та ціль осягаєть ся в самій діяльности. Нам, противно, здаєть ся, що ділане, воля, котра сповнює, наприклад, якесь патріотичне діло, не лиш є красна, але й добра в тім самім степені, що й красна; з другої сторони, ціль т. є. спасене вітчизни не лиш є добре, але й кра-

сне і то знову в тім самім степені, що й добре. Розважаючи якийсь чин з естетичної точки погляду, беремо на увагу й ціль, до котрої стремить, подібно як при розважанню моральних вчинків. Так, наприклад кинути, ся в воду, а навіть утопитись — то вчинок, який не представляє нічого красного; естетичної вартости набирає він о стільки, о скільки здобуває моральне значіне через ціль — пожертвоване. Ідентичність краси і добра неменше видна в сфері почувань, як і вчинків: співчуте, милосерде, обурене — разом взяті є красні і добрі. Тож і артистичне зворушене може бути нераз розважане просто, як вираз морального зворушеня. Штука, якої підставовим услівем є співчуте для терпінь і радощів ближнього, являеть ся суспільним продуктом. Пересічно, чоловік є тим моральнійший, чим глибше вміє відчувати естетичне зворушене.

Але — скаже нам на се Спенсер — штука завсігди інтересувала ся такими чувствами, як гнів, месть, ненависть, які прецінь є неморальні; отже припускаючи, що все, що добре, є красне, годі припускати, що все, що красне, є добре. На те відповімо, що коли порівнувані предмети поставимо в те саме відношене і під ту саму міру, то чувства представлять ся нам однаково і в тім самім степені добрі, як і естетичні. Жажда мести у диких мішаєть ся з почутем справедливости; гнів є лиш низшою формою обуреня; зависть криє в собі почуванє рівности; ненависть впливає з того самого жерела, що бажанє мести і покриває собою много елементів, які є неначе помиленою моральністю; вкінци у некультурних є вона для одиниці одним з услівій егзистенції; там вона теж найбільше виступає. Взагалі енергічні почуваня, незломна, хочби й насильна воля все мають у собі щось доброго і красного, навіть коли хилять ся до зла і гидоти.

Хоч усяке моральне почуванє є естетичне і противно, то з того, розумієть ся, ще не впливає, щоб кождий твір штуки з моральною цілію

мав бути безумовно красним, ані также те, щоб штуку мішати з напрямом життя. Тим то артистови найтруднійше збудити почування найморальнійші, а головню держати їх довго в напруженню; навпаки, легше збудити почуванє низше: змислова любов або месть може доставити штуці, передовсім людській, значно більше ефектів. В полудневій Італії люд інтересуєть ся лиш оповіданнями про опришків; тай у Франції криміналістична література має много amatorів. Походить се відси, що уми того рода не спосібні підняти ся до висоти почувань моральних і естетичних, або що такі почуваня не можуть без утоми тревати в них довше в сильнійшій напруженню; отже і вдоволяють ся почуваннями низшими, але повнійшими і відповіднійшими до своєї вдачі. Зі своєї точки погляду слушно: зворушенє остаточню має лиш тільки вартости, кілько її відчуваєть ся. Проте, помимо ідентичности морального почуваня з найвисшим почуванєм естетичним, штука є чимсь иншим, ніж мораль; тут істория та сама, що з музикою, котрої слухають люди без виробленого уха; всі тонші нюанси, всі майстерні а тихі мельодії, яких схопленє вимагає більшого напруженя слуху і ума, переходять незамітно; за те голосні і легко понятні ефекти любо ласкочуть тупі болонки уха. У сфері моралі всі ми знаходимось серед подібних умов — на жаль! кождий з нас трохи приглухий.

Та може найестетичнійшим почуванєм, до якого ми спосібні, буде ше моральний захват; так бодай гадав Корнейль: в повістєвих або драматичних архитворах звичайно інтересують нас найбільше ті особи, для яких відчуваємо найбільший захват. Противно, моральна погорда викликала-би естетичну відразу, коли-б завдяки конечній реакції не будила обуреня, яке в кождім разі є почуванєм моральним. Взагалі, штука живе тими самими почуваннями, що й суспільність, а саме почуваннями симпатії і великодушности. Коли у всіх нас коренять ся ще егоїстичні почуваня, пів-дикі, скриті

десь у глибині нашого „я“, і коли вони будять ся в нас на хвилю, хоч і не з такою силою, щоб могли пхнути нас до чину, — то такі почування мусять поступенно слабшати і глухнути. Естетичний розвиток задля причин, які ми вказали, все остаєть ся трохи по-заду за моральною еволюцією, а таки поступає за нею. Тому то й можна говорити, що ті з творів штуки, які надто виключно занімають ся егоїстичними й жорстокими почуваннями, належать до творів низшого гатунку і не мають будучности. Що нам лишить ся колись із Іліади? Благане старця і усміх жінки, що пращає мужа — або образ двох високих почувань. Хоча чи перейти до вічності, зле є стояти на неморальнім ґрунті. Штука, що будить у нас надто простацьке і первісне почуване, ставить нас, можна сказати, низше на драбині розвитку еств, приневолюючи нас жити й симпатизувати з типами призначеними на загладу — з останками первісних епох. Противно, почуване захвату підносить нас і дає нам естетичну приємність тим повнійшу, чим більш віддалена вона від приємности забави, чим щирійша. Захват по правді не міг-би бути забавою, нема в нім нічого удаваного. Все одно, що його викликало, історія чи легенда, образ дійсний чи уявлений; він відповідає завсігди моральному твердженю, річи з ґрунту поважній. Більше навіть, сьвідчить про якесь моральне поліпшене в нас самих: ми справді ліпші, коли захоплюємось, коли неначе піднімаємось понад наш звичайний урвень; тоді стаємось спосібні до вчинків, до яких не були-би склонні в звичайнім часі: душа піднімаєть ся до висоти того, що її захоплює.

На тім пунктї штука стикаєть ся з житем, стаєть ся дійсностю; в почуваню захвату зливають ся вловні дійсність і мана, бит і злуда; я хотів би стати тим, для кого маю подив, і в якійсь мірі осягаю се. Тут справджуєть ся та віра Плятона, що бачити красу значить рівночасно ставати ся ліпшим і красшати внутрішно.

Приходимо до висновків зовсім інших, ніж англійська школа; замість разом з нею відділювати у сфері почувань, як і всюди, красу від добра, красу від поваги, кажемо, що вони творять нероздільну цілість. Моральна краса є прямо протинна діяльності поверховній і безцільній.

З наукової точки погляду, красне почуване, красна склонність, красна постанова є лиш на стільки красними, на скільки є позиточними для житевого розвитку одиниці або гатунку.

VI. ГЛАВА.

Про красу у змислових вражінях.

Доси ми приглядали ся лиш красі рухів і почувань; алеж Спенсер і Грант Ален опирають ся головно на теорії змислових вражінь, спроваджуючи естетичну приемність на уровень звичайної ігри наших органів, що не знає ніякої позиточної ціли. Справді естетичні вражіня, як вид красної барви, наприклад, якоїсь тканини, штучних огнів, остають поверховні, без видного впливу на загальний розвиток жия. Протинно, виразисті рухи, наприклад, зворушене радости й прихильности і почування різного рода, як різні форми любви, походять із найтаємніших глибин нашого „я“, інтересуючи те наше „я“ вповні; вони подібні до філи, що повстала в глибині моря й виражає глухе порушене цілої маси; естетичні вражіня навпаки можна прирівняти до хвилевої морщини, яку викликає на зеркалі води каміньчик, кинений з берега. Так чи-ж не мають рации ті, котрі приемність

того рода вважають за звичайну іграшку? Щоб відповісти на се питанє, придивім ся ближше самій природі змислових вражінь.

Передовсім після нашої гадки, дуже важні досліди Грант Алена, Спенсера і Сюллі приводять до висновка, що само змислове вражінє обнімає чин і рух; що краса тих вражінь залежна головно від повного і гармонійного розвиненя нервової сили, при якім осягаємо, після вислову Спенсера, максимальний результат при мінімальнім видатку. Чому, паприклад, у предметах доступних для зору і дотику волимо лінії філясті і м'яккі, ніж тверді і гранчасті? Тому, що око, аби їх опанувати, відбуває меншу працю мяснів. Слідячи за ними, око не потребує задержувати нагло свого руху або змінювати напрасно напрям, як се буває при лініях зигзаковатих. Притім замітимо, що всі живі ества, зв'єрята і рослини, творять як у своїх рухах, так і в будові, лінію, більше або менше, в формі вужа. Можна также пояснити, згідно з Джемсом Сіллі-м, самою будовою сітчатки той факт, що волимо дивити ся на предмети, згруповані довкола одного осередка — (відси наші уподобаня у творах округлих, зв'єздоватих, або променистих) — або также довкола одної осі, на подобу дерев, галузий, цв'ітів; такий уклад ошаджує силу мяснів. Вкінци пожадана для нас подібність форм, анальогія напрямів, рівність розмірів, пропорція, різнородність у сьвітлі едности — все те дасть ся пояснити тими самими причинами; все те лиш різнородні способи ошаджуваня у видатках сили нервів і мяснів. Серед поверховного неладу в будові готицького храму вічний поворот до тої самої остролюкової лінії позваляє зорови і умови визнавати ся і орієнтувати ся в найбільш несподіваних злуках ліній; є він ниткою Аріяди в лябіринті. Взагалі — се слушно сказав Спенсер — форма буде тим красша, чим більшу скількість нервових елементів, заінтересованих у перцепції,

впровадить в рух і чим меншу скількість їх обтяжить.*)

Те саме відносить ся до звуків музики, хоч тут задача комплікуєть ся. Одною з причин, що монотонний голос разить нас немило, є се, що він заєдно дражнить ухо однаково, томлячи тим способом нерви слуху; таксамо капля води, падучи постійно в одно місце, жолобить вкінци камінь. Противно, при різnorodности тону і сили, ухо відпочиває працюючи; наприклад *piano*, що наступає після *forte* або противно, *forte* що помалу випливає з *piano*, дозволяють уху відпочати і зібрати сили. Спів тим різнить ся від мови, що послугуєть ся без порірнання ширшою скалею тонів і тим способом впроваджує в рух значно більшу скількість слухових апаратів. Після Грант Алена, нерви уший знаходять ся у вічній вібрації. Коли дрожня повітря не згаджають ся з їх рухом, в результаті вражінє є неприємне; коли навпаки дрожня повітря гармонізують і ділають згідно з вібрацією нервів уха, наступає вражінє приємне. Внутрішня гармонія є лиш виразом гармонії між на-

*) Коли якусь форму трудно опанувати зором і змірити, вона може еще викликати естетичні почування, але буде се вже радше ідея сили й величі, ніж ідея краси у властивім значіню того слова. Прямовісне положенє має в собі щось твердшого і енергічнійшого; походить се відси, що око, хочячи опанувати його, мусить зужити більше сил; дальше, є се положенє всего, що живе і бореть ся, і вимагає від членів більшого накладу сил, бо мусить бороти ся з тягаром. Противно, поземне положенє — се положенє сплячого або мертвого чоловіка, дерева, вирваного з ґрунту, зваленої колюмни, рівнини, зеркала спокійних вод; все, що шукає спокою, кладеть ся. Тому то й краєвид о поземних лінїях, з низьквми і широкими будинками, мати-ме спокійний характер, часто прозаїчнійший, ніж високі доми, вежі, скелі, високі і стрункі дерева. З трох розмірів поземна довгота викликає найменше вражінє; простор на тисяч стіп не викличе, як се замітив Фехнер а перед ним Бурке, ані части того вражінє, що піраміди або скелі, високі на тисяч стіп; найбільше пориває глибина з огляду на ідею упадку.

шим світлом внутрішнім і зовнішнім, виразом. що запевнює якомусь організмові свободну діяльність. Більшість поединчих відгомонів для того буває неприємна, що відокремлене ударене о якусь тіло творить дуже неправильні філі звуків; противно, коли тіло впроваджується в постійне джожане, філі стають ся правильні; глухе й нагле ударене в великий тарабан є неприємне, але ритмічне тарабанене набирає характеру естетичного. Ритм є конечний для музичного звука, бо позваляє уху, так сказати-б, достроїти ся до зовнішних джожань, подібно, як настроюється інструменти, заки маєть ся видобути з них тони. Ритм позваляє нам предвидіти звуки і приготувити ся до них: се елемент знаний впроваджений до незнаной сфери вражінь слуху. У всіх тих відношенях ритм є ошаджуванем сили й відси його естетичний характер. Маємо в собі щось в роді внутрішньої оркестри, яка, як і звичайні оркестри, мусять мати батуту капельмайстра. Приемний або прикрий характер акордів і диссонансів рівнож пояснюється засадою ошаджування сил. Диссонанси, як се доказав Гельмгольц, для того власне є такі прикри, що повстають в наслідок схрещування звукових філій, які в пункті схрещення взаїмно нівечать ся; відси ті перерви в звуках, які на слух роблять таке вражінє, як на око блиманє лампи або паданє сонїшного світла з поза крати підчас ходу. В тім случаю око або уху стрічають безнастанні несподіванки і в хвили, коли приходять до себе і збирають нові сили для принятя нового вражіня, звукова або світляна філія вдаряє їх скорше, ніж минув час, потрібний для відсвіженя сил. Тут неприємний характер вражіня походить еще й відси, що само вражінє є даремною стратою сили, працею без ціли.

Коротко сказавши, і перцепция не має такого контемпляційного характеру, як воно перше здавало ся; тут ми в тій самій мірі зрітелями, що й акторами. Відчуті форми, конєць-кінцем,

є лиш відчутими рухами, а відчуті рухи — нічим іншим, як рухами виконаними. В перцепції даємо відплив нашій силі згідно або незгідно з силами внутрішніми: в случаю гармонії тратимо менше сили, а в наслідок того відчуваємо повнійше і легше жите, відчуваємо красу.

Так бачимо, що Спенсер і Грант Алєн розумують надто ексклюзивно і незгідно зі своїми засадами, твердячи, що змислове вражєне не може бути естетичне, коли безпосередно причиняєть ся до розвитку житя. Чи ми не в праві стояти — в супереч англійським фільзофам — при ідєнтичності краси і житя, при тій ідєнтичності, яку ми виказали доси в сфері рухів і почувань?

Належить передовсім відрізнити жите кожного органу, що відбирає вражєне, від загального житя організму. Після самого Грант Алєна, вражєне тоді буває неприємне, коли грозить знищенєм якомусь органу: острі тіла (наприклад, гірчиця) ділають убійчо на тканки язика; прикрий запах (наприклад, амоняку) подібно ділає на слюзову болону носа; для уха неприємним буде такий звук, який не достроюєть ся до дрожань наших слухових нервів; немилим буде получене кольорів, що скоро мучить наші очні нерви. Навпаки, вражєне смаку, запахи, краски і звуки подобають ся нам тоді, коли легко побуджують кожний орган, не томлячи його, і тим робом причиняють ся до житєвого розвитку якоїсь части організму. Щоб одначе зберегти естетичний характер, вражєня, після Грант Алєна, мусять задержатись на тім спеціальнім пунктї і там зльокалізуватись; бо коли переступлять ту границю і обіймуть цілий організм, коли звяжуть ся з загальним житєвим побудженєм, з глибокою і постійною потребою ества, естетичний характер їх слабне, а навіть зовсім щезає. Коли-б якийсь любитель музики міг, як польний коник з казки, на правду годуватись музикою, то вона перестала би бути для нього

красною. Краса, значить ся, вязалась-би з житєм звязком легким і зовнішним.

Приймаючи ту засаду, Грант Алєн мусить з льогічною консеквенцією називати „естетичними“ тільки вражїня слуху або зору, бо вони одні не мають значїня для загального житя. А ми кажемо, що всяке приємне вражїне, яке-не-будь, коли тільки воно по своїй природі не викликає асоцияций противних нам, може прибрати естетичний характер, осягнувши якийсь стєпень напруженя і знайшовши відгомін в нашій сьвідомости. В супереч теорїї Канта, Мен де Бірана, Кузєна і Жуфруа думаємо, що всі нашї змисли можуть доставити нам естетичних вражїнь. Пригляньмо ся наперед вражїням тепла і зимна, що видають ся такими далекими від краси. Вже при найслабшій увазі добачимо в них естетичний характер. Звісно, яку ролю грають „холод“ і „тепло“ повітря в описах природи. Красним є не лиш сонїшне сьвітло, але й те животворне тепло, яке впрочім і не є нічим иншим, як сьвітлом, що проникає цілий организм. Один сліпець, хотячи дати вираз розкоши від невидимого для нього сонїшного тепла, сказав, що йому здавало ся, ніби „чує сонце, як гармонїю“. Ніколи не забуду того незвичайно милого чувства, що я його зазнав, коли мені підчас сильної горячки приложено лїд до розпалєного чола. Щоб дати хочби слабе понятє зазнаного вражїня, можна порівнати його хиба з приємністю, яку відчуває ухо, коли після цілого ряду діссонансів, дочекаєть ся повного акорду: одначе те звичайне вражїне холоду було без порівняня глибше, милїйше і взагалі естетичнїйше, ніж хвилевий акорд кількох тонів, що пєстять ухо; завдяки йому я відчував, як поступєнно відживає ціла внутрїшня гармонїя; я чув у собі якусь фізичну і моральну пільгу, незмірно пожадану. Може впрочім підчас хороби нервова система стаєть ся така чула, що найдрібнїйші вражїня потрясають

нами глибоко і в той спосіб набирають естетичної закраски, якої звичайно не мають.

Змисл дотику — нехай собі говорять про нього, що хотять — доставляє заєдно різnorodних естетичних вражінь. В тім заступити його може в якійсь мірі око. Придержуючись стисло тверджень деяких естетиків, ми прийшли би вкінці до висновка, що сліпі різьбарі не відчували краси, дотикаючись руками статуй. *)

Коли дотик не дає нам вражінь краски, так за те доставляє нам вражінь, яких око не може нам дати, а які мають велику естетичну вартість, іменно вражінь м'якості, аксамітності, гладкості. Краса аксаміту полягає однаково на його м'якості в дотику, як і на полиску. В жіночій красі велику роль грає ніжність шкіри. Навіть краски набирають нового чару в наслідок асоціацій понять, одержаних при помочи змислу дотику.

З видом зеленої мурави лучить ся ідея якоїсь м'якості під ногами; приємність, яку відчували-б наші члени, спочиваючи на тій мураві, підносить ту розкіш, що її приносить вид. З полиском волося, темного чи чорного, вяжеть ся завсїгда вражіне аксамітності, якого зазнала-б долоня, гладячи його. Навіть блакит неба, хоч зовсім недоступний для дотику, нераз видаєть ся гладким, пушистим аксамітом, що тільки збільшує чар його, надаючи йому невимовну м'яккість.

Кождий з нас імовірно, при якімсь застановленю, пригадає собі ті розкоші, що їх доставив йому змисл смаку — справді естетичні розкоші. Раз літом, сильно втомлений довгим ходженем по горах в Піренеях, стрічаю пастуха і прошу в нього молока; виніс мені з хати, положеної над по-

*) Може, противно, сліпці більше відчують криві лінії і круглі поверхні, ніж ті, що оцінюють їх зором; особливо острі кути майже ранять дотик, а значно слабше вражають зір. Дотик у многих случаях мусить ділати однаково, а може й ніжнійше, ніж око.

током, збанок молока, вставлений у воду мало-що не температури леду; пючи те свіже молоко, в котрім ціла гора зложила свої пахощі і котре за кожним ковтком майже тверезило мене, я відчував без сумніву цілий ряд вражінь, яких не можна означити докладно виразом „приємні“. То була неначе пастирська симфонія що її відчув смак замість слуху. З того самого ряду досвідів згадаю також тих кілька ковтків еспанського вина, якими серед подібних обставин почастивали мене великодушно пачкарі; згадаю подибане жерела на збічи гори. Може взагалі заспокоєне спраги подає висшу і естетичнішу приемність ніж заспокоєне голоду, бо скорше відсвіжує і додає сил; однак приемність доходить до найвисшого напруження, коли обі ті потреби заспокоюють ся рівночасно. Доказом того, що вражіння смаку мають без сумніву естетичний характер, є факт, що сплудили вони низшу в своїм роді штуку — куховарську. Не тільки жартом Плятон порівнював кухню з реторикою. Ля Фонтен навіть в отвертій устриці, положеній перед двома аматорами, добачив якісь естетичні ціхи; Альфред де Мюссе — в теплім тісточки о гарнім виді. Він же порівнує голос любки з добрим генієм, „що несе в своїх руках миску повну меду“.

„Пісня пісень“ — та пламенна поема, що захоплює містиків усіх часів, переповнена такими картинами:

„Груди твої як два виногради, а запах твоїх ніздр, як запашних яблук... А твої уста, як пишне вино... Лоно у тебе, як округла чаша, в котрій не бракне напитку... І куди цінніші твої пестощі, ніж вино... Як плястер меду спливають губоньки в тебе, кохана моя! Мід і молоко під язиком у тебе, а запах твоїх шат, як пахощі Ливану... Їжте, приятелі, пийте, напивайтесь доволі!“.

Ціла поезія первісних народів богата на такі зміслові метафори, які доказують, що найбуденніші зі всіх розкошій — їджене і напиване не

містять у собі нічого, що противилось би поезії; навпаки, навіть згадка про них будила, здається, найлегше естетичні почування в первісного чоловіка.

Запахи, схоплені нюхом, мають таке значіння, як запах відчутий смаком. Парфумерія — то таке штука в своїм роді, що впрочім стоїть значно нижше, ніж природа. Головний закид, що його роблено смакови і нюхови, є такий: у вражіннях, доставляних тими зміслами, розум не може пізнати і розрізнити елементарних перцепцій; якийсь наприклад, запах не розкладається в мисли, як музичний акорд на ряд поєдинчих звуків; трудно також лучити і зміцнювати запахи, не помішавши їх зі собою: є то вражіння, найменше доступні для розуму, з котрих ніколи не дасться видобути перцепція форми. То правда, але перцепція форми і зарису в такій малій мірі потрібна до викликання естетичного зворушення, що часто появляється що-йно значно пізнійше; немюзикальне ухо не пізнаєть ся на зложених симфонічних акордах і уважає їх за один тон; подібно й на чоловіка, що ніколи не оглядав образів, богата гама кольорів Делякром зробить лиш звичайне й неясне вражіння. Одначе в обох случаях можна відчувати естетичну розкіш в тій симфонії звуків і кольорів, хоч невірблене почування їх схоплює загальне вражіння. Для запахів і смаків наше естетичне образование є взагалі слабо розвинене; в тій сфері можемо мати лиш неясні й неупорядковані перцепції; тим то і естетичне зворушення, доставлене ними, буде невиразне, в малій мірі ідейного характеру, а все таки буде. Чи говорено коли: красивий запах? — питає В. Кузен. Коли доси так не говорено, то належало-би, бодай у французській мові, так говорити; запах рожі і лелеї — то ціла поема, без огляду на мисли, які вони будять завдяки асоціаціям. Ще сьогодні тямлю, як глибоко вразило воно мене, коли я, будучи ще дитваком, вперве понюхав лелею. Чар весняних днів

і літних ночий полягає головню на запахах. Запах лелей, що цвітуть весною, упоює нас своєю розкошию і те упоєне подекуди пригадує розкоші любови. Наш змисл нюху, мимо зглядної своєї низшости, ще грає визначну ролю у всіх красвидах, бачених або описуваних; годі уявити собі Італію без запаху помаранч, що його розносить теплий легіт вітру, або Бретанію чи Гасконію „без острого запаху моря“ осьпівуваного так часто Віктором Гюго, вкінці піскові береги без животної аромати соснових лісів. *)

Означене „красний“ найліпше пристає до вражінь зору; Декарт означував навіть красу, як те, що приносить приємність очам. Поети одначе бувають менше систематичні, ніж філософи. Щоб викликати найсильніше естетичне вражінє не вдоволяють ся висловами, взятими зі словаря очних вражінь, але звертають ся до низших змислів, що виражають глибше і повніше жите. Слова: *красний, ладний, гарний*, взагалі слова на вираженє ідеї форми і поверхні, схоплених зором — являють ся тоді недостаточні; око не є тоді досить сильно зворушене тим, що бачить; занадто байдужий то змисл. Взагалі сказати про якийсь предмет що він красний — значить означити його лиш поверховно; що-б означити се, що нас зворушує до глибини, потрясає цілим нашим еством, треба оглянутись за висловами менше предметовими

*) Один професор оповідав нам, що, коли раз отворив словар, спеціальний запах пожовклого паперу, що його видавала книжка, пригадав йому молодість проведену серед книг, незчислимі вечери, страчені на перекиданє карток; дальше образ виріс і в мисли він побачив свою колегію, батьківський дім — словом цілу одну добу свого житя, ов'яну острим запахом книг, яким віддихав у тім житю. Коли-б у нас нюх був такий острый, як, наприклад, у пса, то запахи стались-би імовірно конечним елементом усіх наших естетичних зворушень, а навіть були-б підставою наших симпатий; бо-ж пес чує відразу або симпатию для людей в наслідок їх запаху, подібно як ми після виразу лиця.

ї не такими холодними. Вислів: „красний голос“ менше нас порушить, ніж „голос солодкий, приємний, любий, прошибаючий, тремтячий“. Якже часто уживають поети таких прикметників: гіркий, терпкий, смачний, запашний, свіжий, теплий, палкий, легкий, м'який і т. п. — все те вирази позичені з обсягу вражінь дотику, смаку і нюху.*)

Замітимо одначе, що вражіння зору також не бувають такі поверховні, як воно зразу могло б здаватись і як мабуть гадають англійські естетики: відси таке велике естетичне значіння тих вражінь. Око є передовсім зміслом світла: отож світло є таксамо конечне для живих еств, як тепло, навіть починається до скорішого зросту рослин. Світляні дрожання лучать ся впрочім з дрожаннями тепла, а перцепції зору є лиш спеціалізацією тої загальної вражливости, якою організм наділений у відношенню до дрожань світла.**)

*) Беру том поезій Альфреда де Мюссе: знаходжу тут вираз „легкий“ ужитий три рази в однім вірші, подібно як „свіжий“ і „м'який“. — „Солодка строфа поета“ — каже В. Гюго. У вірші Шелєя: „Our sweetest song are those that tell of saddest thought“ — яким прикметником заступити вираз „sweet“? Цікаві студії Сюлі Прюдома стверджують ті наші замітки („Revue des deux mondes“ 1881, серпень). Сюлі Прюдом пишучи „О виразі в красних штуках“ уложив порівняну таблицю означень спільних для зміслових вражінь і моральних станів; у тій таблиці найбільше прикметників на виражене моральних станів доставляє дотик — більше-менше 50; нюх і вражливість на температуру близько 30; їх можна зачислити до найдосадніших.

**) Уже і в протоплязмі спостерегти можна реакцію під впливом світла. Вся жива матерія видаєть ся вражливою на всякі світляні напруження поединчих частий дуговини. Коли до ліктарні з барвними шклами вставимо мімози, то замітимо, що хвостики зачнуть опадати, а листки вянути при шклах фіолетових, синіх, а навіть зелених; протівно, при жовтих хвостики випружать ся, а листки примкнуть ся. „Volvox globator“ є родом гнізда морських поліпів, утвореного з осібників, уміщених як у внутрі так і на поверхні кулістої мембрани, наповненої водою. „Зануривши в тій воді якась тіло сине або червоне — каже німецький фізіолог Ерн-

Тим то й приємність, яку приносить нам перехід з темряви до світла, ясність небесного блакиту, жива гра барв, означає як загальний добробит організму, так і вдоволене очий. Ростина, хоч не посідає зору, могла-б відчутти щось подібне, виходячи з тіни на сонце; вяне в темноті і вічно звертаєть ся до сонішного світла, як коли-б бачила його. В тім случаю не належить пояснювати естетичного вдоволення діланем поединчого органу. Поезизя світла впливає з його конечности для житя і з того сильного побудженя, яке воно спричинює в цілім нашім устрою. Розкіш, котру нам дає, наприклад, світ ранка, є чимось більше, ніж задоволенем зору; цілим нашим еством ви-таємо перше проміне сонця.

Крім того вражіня зору, що визначають ся найбільшою виразністю, набирають нового, глибокого значіня завдяки численним асоціациям мислий, котрим дали основу. Довкола них укладають ся цілі періоди нашого житя: вони є житем

берг — можна замітити через мікроскоп велике порушене довкола заокруглених мас; те оживлене є наслідком загального руху всіх животин, котрі як звіврята в стаді чи птахи, або як гурток людей, що танцюють або співають, піддають ся загальному ритмови і держать ся того самого напрямю, самі не помічаючи того; всі вони починають плисти в напрямі барвного тіла“. Знані нам досвєди Павла Берта з дафніями — дрібними, майже мікроскопійними скорупяками, уміщеними в темній посуді, до котрої світло падало вузкою щілиною. Пускав він тою щілиною який-не-будь пас дуговини і в ту-ж мить дрібні скорупяки, розсіянї доси в різних частях посуду, товпою плили в сторону ясного проміня; до жовтих або червоних промінїв дафнії поспішали скорше, ніж до синїх, а передовсім до фіолетових; поза тим, подібно як ми, були зовсім нечулі на проміні ультрафіолетові або ультра-червоні. Коли Павло Берт пустив на посуду наповнену дафніями від-разу всі паси дуговини, животини груповались переважно між помаранчевим і зеленим пасом її; менше в червонім, дуже мало в фіолетовім; поза тим пасом зовсім не було їх. Тим способом він утворив рід живої скалі, уложеної відповідно до сили світляних промінїв, що вменщуєть ся поступенно.

в скороченню. Для ества, наділеного зором, спомин є рядом образів або барв і фігур; ті фігури лучать ся разом, одна в мисли викликає другу. Гляньте на рожу в вазоні — а зараз у вашім умі встане, мов за леготом вітру, неясний спомин усіх вражінь, усіх почувань, які звичайно вяжуть ся з видом рожі; отже уявите собі огород, альтану, прохід, може прохід у парі, може руку, що зриває рожу, щоб вам її подати, може груди, на котрих могла-б пишатись. Сама барва є вже виразиста. Не без раций рапсоди, що співали Іліяду, одягали ся в червоні шати на памятку кривавих боїв, що їх оспівував поет; противно, співці Одисеї носили туніки блакитної краски, більше мирної, що була символом моря, по котрім Одисей блукав так довго. Хто-ж мігби — каже Фехнер — уявити собі Мефістофеля, того льокатора пекла, в блакитній одежи кольору неба, або пастушка з іділі в багрянці? Між перцепціями зору і мислями панує укрита гармонія, респектована завсїди поетами і малярями. Слух, котрий дав жите найвисшим штукам (поезії, музиці, краснорічivosti) завдячує свої найвисші естетичні прикмети тій обставині, що звук, будучи найліпшим середником порозуміння живих еств, одержав завдяки тому якесь суспільне значіне. Інстинкти симпатії й суспільництва лежать на дні всяких естетичних розкоший, які відчуває ухо. Найбільший чар звука для живих еств містить ся передовсім в його виразистости; позваляє їм поділяти радість, а передовсім терпіне інших живих еств. Тим то для уха естетичним в цілім значіню того слова є акцент, безпосередний і живий вираз чувства. Вся сила бесідника лежить в тоні і в акценті; вони є теж найосновнішим елементом драматичної штуки: біль, виражений голосом, зворушує нас взагалі глибше й моральнійше, ніж терпіне, що малюеть ся в рисах лица або в рухах. Сама поезия в своїй суті не є нічим иншим, як згармонізованим слівдібраних так, щоб сильнійше дрожали в усі, й на-

ділених, так сказати-б, властивим собі акцентом. А що вже спів, то він — як виказав се Спенсер — є лиш розвиненем акценту; є се зміна в напруженю людського голосу під впливом пристрасти. Вже Цицерон сказав: „Accentus — cantus obscurior“. Інструментальна музика є дальшим розвиненем людського голосу. В кождім музичнім тоні безсумніву є щось людського: тверді й уривані тони пригадують сердитий голос; лагідні будять гадку про симпатію і любов, і т. д.

Коли кожде вражінє може мати естетичний характер, то колиж і як набуває воно його? Є се, як сказано вже, по просту квестія степеня і не належить жадати надто тісних означень краси, що тим самим противлять ся законови тяглости, котрий панує в природі. Приходить ся сказати поклонникам краси те, що Дідеро сказав визнавцям релігій обмежених не в міру: „Поширїть свого Бога!“

Після нашої гадки, кожде вражінє переходить або може перейти через три моменти: в першім ество, відчуваючи, стверджує в собі ествованє того, що Спенсер називає „ударенєм“, в слабім або в сильнім степені; пізнаєть ся, більше або менше недокладно, по *напруженю* і специфічних прикметах вражіня, не більше; в тім першім моменті не мішаємо, правда, слабого вражіня з сильним, або вражіня звука з вражінєм барви, але не знає-

*) Бачимо, яка штучна і фальшива є теорія Е. Ганс-ліка, після котрої музика мала би бути в своїм естві „позбавленою виразу“, або яке дивне твердженє Фехнера, будьто-би музика не була спосібна викликати асоціяції понять і мислий. Замітимо притім, що вдоволення зору і слуху не ялось уважати байдужною вправою поєдинчих органів. Звукові дрожаня можуть уділяти ся цілому тілу і мусять незалежно від слуху викликати більше або менше естетичне вражінє. Глухий сліпець, що по дрожаню повітря або по трясеню помосту пізнає, що хтось перейшов коло нього, мусить уміти відрізнати легке ступанє від важкого: є се зарід звукових вражінь.

мо ще, чи вражине буде болюче чи приємне: острій знаряд, на приклад, проникаючи тіло, дає тільки живе почуване зимна; *) до свідомости дістаєть ся скорше сила удареня, ніж біль; блискавку, що прошибає пітьму, спостерігаємо скорше, за її скоками оком слідимо скорше, ніж відчуваємо біль, що його спричинює осліплене. В другім моменті вражине вияснюєть ся і набирає характеру явно болючого чи приємного, відповідно до того, чи є воно шкідливе чи пожиточне. Німецькі психологи назвали той момент „тональністю“ і та назва стала ся клясичною. Відріжняємо прикрість від приємности, як робимо ріжницю між тонами міноровим і майоровим, в котрих відношеня і інтервали не є однакові. Вкінци, коли вражине болю або приємности не гасне зараз, щоб зробити місце чи то якійсь байдужній чинности, чи іншому вражіню, — наступає третій момент, названий англійською школою моментом нервової *розливности*: вражине розливаєть ся, як філя, через симпатію побуджує цілу нервову систему, через асоціацію або сугестію будить множество почувань і мислей, що доповняють ся, словом — опановує цілу свідомість. Тоді вражине, яке зразу видавало ся тільки приємним або прикрим, стаєть ся естетичним або неестетичним. Отже естетичне зворушене, після нашої гадки, полягає головно на поширеню вражіня, котрого — так сказатиб — відгомін проникає ціле наше єство, а передовсім наш розум і нашу волю. Є се гармонійний акорд між вражіннями, мислями й почуваннями. Естетичне зворушене має звичайно за підставу, за педал, як сказано би язиком музики, приємні вражіння; ото ж як-раз ті вражіння потрясли цілою нервовою системою: для свідомости вони стають ся жерелом мислей і почувань. Перехід від поєдинчого відгону до акорду, від одного голосу до симфонії;

*) Читай „La douleur“ К. Рішета (Revue philosophique, 1877, ст. 475).

відповідає переходам від простого вражіння до естетичного зворушення. Впрочім простих вражіннь зовсім нема, як нема звуків незложених; в кожній докладно зьлокалізованій приємности можна виказати слід многих споріднених приємностей; таксамо-ж і в однім тоні дзвенять численні гармонійні тони, котрих злука дає те, що називаємо „тембром“ або барвою звука. Тому що Німці приємний або прикрий характер вражіння назвали тональністю, ми від себе позволимо собі дати назву *тембра* естетичному укладови приємностей, з котрих одні домінують, а інші є викликані асоціаціями, а нераз получені з якимсь неясним смутком або терпінєм, як диссонанси, що підносять гармонію цілоти. Після нашої гадки, краса полягає власне на тій барві чи тембрі вражіннь.

VII. ГЛАВА.

Загальна теория краси. — Артистичне зворушенє і барва в штуках.

Отож приходимо до висновка, що краса, на рівні впрочім з добром, містить ся в приємности, як зарід. А що приємність можна означити, як усвідомлене житя, що пливе легко й без перепони, проте в самім житю знаходимо властиве жерело краси. Повне й могутнє жите є вже само собою естетичне; жити морально і розумно — то найвисший шебель краси, тим самим і найвисша розкіш. Приємність є неначе сьвітляним ядром, в якого променистою авреолею — краса; а кожде жерело сьвітла стараєть ся висилати проміне, і кожда приємність прямує до того, щоб стати ся естетичною. Приємність, яка оставалась би тільки приємністю, є

— так сказати-б — плодом поронення; навпаки, краса є чимось в роді внутрішньої плідності.

На основі повисших спостережень можемо установити таке: 1) коли життєво-приємне вражінє не є естетичне, то се значить, що льокальне *напруженє* того вражіня не дозволяє йому *поширити ся*, розлити ся по цілім мозковім устрою, в наслідок чого свідомість, сконцентрована в однім пункті, неначе була б завішеною в інших; тоді приємність остаєть ся чисто змисловою, зовсім не порушає інтелігенції; нема в неї тої різnorodности сполучених відгомонів, того тембра, що після нашої гадки характеризує естетичну розкіш; 2) коли приємність осягає в нашій свідомости найвисший степень напруженя, а рівночасно найвисший степень розливности, тоді приносить найвисше *вдоволенє*, рівночасно змислове й інтелектуальне, т. є. естетичне; 3) час, якого треба для нервового розлитя в мозку і для викликаня відгомону в свідомости пояснює, чому перцепції естетичного характеру не все бувають безпосередні. Гадка: „се гарне“ вимагає пересічно більше часу, ніж оціненє, що якась річ є приємна; те друге вимагає знову більше часу, ніж звичайна перцепція змислового вражіня, на котру треба пересічно слухови О", 15, дотикови О", 20, а зорови О", 21. Естетична оцінка наступає безпосередно лиш тоді, коли якась одиниця чи раса назбирала цілий ряд досвідів.*)

*) Імовірно в деяких народів творить ся вона помалійше, в інших скорше; помалійше, наприклад, у Англіїців і Німців, ніж у Французів — пересічно. Було-б воно інтересно справдити при помочи кількох осіб, однаково образованих естетично, але приналежних до кількох рас, чи з однаковою скорстю вибухне в них захват для якогось твору штуки або природи, без сумніву красною. Після Грант Алена, котрий се каже про себе, щоб як слід піпити якусь красу в природі, як, наприклад, красу водопадів, треба робити многократні досвіди і цілий ряд порівнань. „Коли можна завітрити особистому досвідови, то пер-

Словом, красу після нашої гадки, можна здефініювати як перцепцію або чин, які будять в нас жите рівночасно в трох видах (чувства, інтелігенції й волі) і приносять приємність скорим усвідомленем того загального оживлення. Приємність, яка, припустім, була-б тільки змислова, або чисто умислова, або вкінци викликана звичайною вправою волі, не була-б естетичною. Тільки, скажім зараз, нема таких ексклюзивних приємностей, особливо між приємностями висшими, як, наприклад, інтелектуальні приємности. Нема в нас нічого відокремленого, і кожда приємність, коли вона на правду глибока, є глухим усвідомленем тої загальної гармонії, тої повної солідарности, яку творить жите: приємність є основою самої краси.

З попередного випливає, що поверховне і частне зворушенє, яке обмежуєть ся лиш на однім спеціальнім органі, а не сягає до самої глибини єства, не заслугує по правді на назву красногo. Теорія, що силкуєть ся ідентифікувати красу з приємністю, яку подає забава, хоч і має дещо за собою, вже своїм напрямом звертаєть ся против правди. В дійности, властивостию ігри є те, що в ній бере участь лиш безпосередно інтересований орган або власть, а впрочім ціле єство заховуєть ся рівнодушно; ту високу рівнодушність Шілер якраз ставив перед артистом, як ідеал, під назвою свободи: „Греки, найвизначнійші речники штуки — каже — переносили на Олімп те, що повинно було здійснити ся на землі. Зривали зі

ший водопад, що його оглядаємо, не робить такого величавого вражіня, як пізнійші. Навіть Ніягара, оглядана в часі першої молодости, не викличе такого могутнього вражіня, як невеличка каскада „Swallow Fall á Bettws-y-Coed“. [Mind, 1880, жовтень]. По такій дуже вражливій вдачі можнаб сподівати ся чогось прямо противного: Swallow Fall моглаб зробити не раз вражіне Ніягари. У таких вдач, як Грант Алєн, естетичне зворушенє, як результат порівнянь і півсвідомих споминів, мусить наступати не дуже скоро; буде воно не таке сильне, як тревале, зразу не таке тонке, як спосібне набрати тонкости згодом.

своїх блаженних богів кайдани всякого обов'язку, всякої цілі і наміру, всякої журби; наділяли богів *дозвілем і рівнодушністю*, гідними заздрости, що було тільки зовсім людським виразом на означене *найсвобіднішого і найвисшого* бити... В своїм ідеалі затерли всякі позначки яких-не-будь *стремління* і всякі сліди *волі*. В їх богів не було могутности, що ставалаб до борби з іншими силами, не було слабих сторін, якими могло би вдерти ся жите дочасне.. “ Є се теория спокою в штуці; хочячи так піднести штуку понад жите, понад сферу чину й пожаданя, Шілер в дійсности лиш понижає її; ся ніби свобода богів — артистів і епікурейців, що грають ся поважно злудами, не стоїть тих кайданів, що їх накладають на нас правдиві і пристрасні зворушення, терпіня і радощі дочасного тривку. Комедия не варта житя.

Замість бути конечною ознакою висшости, як хоче Шілер, ігра є рухом, який найбільше наближаєть ся до звичайної відрухової та інстинктової чинности; з другої-ж сторони всяка ігра, всяка скоро і легка вправа якогось органу прямує до того, щоб дорогою призвичаєня перетворити ся на відрух. Знана є істория про одного скрипача, що, граючи в оркестрі, стратив притомність підчас нападу епілепсії, а неменше докладно виконував дальше свою партію; всі його органи, імовірно й слухові нерви, виконували механічно відповідні чинности; все в нїм еще дрожало, з винятком житя і свідомости в самій глибині їх; вони остали ся рівнодушні й приспані. Неодин артист пригадає того скрипача, котрий грав лиш пальцями; многі ділетанти таксамо слухають тільки ухами, видять тільки очима і вирокують тільки на основі механічних звичок; їх душа не бере в тім участі і блукаєть ся деінде; тоді штука дійсно стаєть ся іграшкою, середником вправи для якогось органу, але самої глибини житя не потрясе вона. Та не є се вже штука, а як-раз лиш заперечене штуки. Справді естетичні зворушення опановують нас зовсім, за-

ставляють наші серця бити ся сильнійше і можуть прискорити або спинити кружене корови в цілім нашім естві, а навіть піднести силу нашого житя. Бетовен, пишучи свою героїчну симфонію, котру наміряв посвятити Наполеонові, міг бути пориваним і потрясаним естетичними зворушеннями таксамо сильно, як сам Наполеон в хвили видання тої чи иншої битви. Правдивого артиста можна пізнати по тім, що краса порушає його й потрясає ним таксамо глибоко, а може глибоше, ніж реальні явища житя; для нього вона є дійсністю.

Теорія англійської школи, розвинена до крайности, довелаб до вислідів, на які ми що-йно вказали. Проте, після нашої гадки вимагає великих поправок. Вичислимо головнійші. Після Спенсера і його школи ідея краси виключає: 1) все, що є *конечне* для житя; 2) все, що є *пожиточне* для житя; 3) виключає взагалі также всякий реальний предмет *пожаданя і посіданя*, обмежуючись на звичайній вправі, на простій ігрі иншої діяльности. А після нашої гадки краса, будучи взагалі повним усвідомленем самого житя, не може виключати понятя про те, що є для житя *конечне*; першою проявою естетичного почуваня є *заспокоєне* потреб, жите приведене до рівноваги, *привернене* внутрішньої гармонії, і все воно становить елементарну красу *вражінь*. Дальше краса, замість виключати те, що є *пожиточне*, припускає ідею волі, що самовладно добирає середники до намірів, *пояте* діяльности, що силкуєть ся *осягнути* намічену ціль з найменшим видатком сил. Відси впливає краса рухів. Уклад рухів тоді виходить *красний*, коли одержує якийсь основний *напря́м*; *зеднане* мусить передовсім *виражати* жите, і то жите розумне і свідоме. Вкінци, краса не лиш не виключає мисли про *пожадане*, але в основі *ідентифікуєть* ся з нею. Краса і добро трорять одно, і та *едність*, видна в наших почуванях, даєть ся *відчувати* в рухах або *вражінях*. Отже краса не є чимось *зовнішним* в нашім житю, *похожим* на

галапасну рослину — вона є самим роцвіттом нашого ества, цвіттом житя.

Великі естетичні зворушеня є взагалі дуже зближені будьто до найсильніших, найосновніших вражінь фізичного житя, будьто до найвисших почувань житя морального. Ото-ж із установлених повисше засад можемо вивести практичні правила для штуки і поезії: зворушене, що його викличе артист, буде на стільки живійше, на скільки артист залишить звичайне викликуване очних і слухових образів, які для нас байдужні, а стрібує з одної сторони збудити в нас *найглибші вражіня естования*, з другої сторони *найморальніші почуваня і найвисші мисли*. Инакше сказавши, штука повинна захоплювати, без огляду на зворушене, всі частинки нашого „я“, низші і висші. Буде тимсамим рівночасно дуже матерьяльною і реалістичною, тай мати-ме величезний вплив у сфері почувань і мислей. Поверховною і наганною в штуці є власне гра уяви для самої тільки уяви, т. є. чергова зміна байдужних образів, яких ніяк не можна перекласти на вражіня болю або приємности, ані на почуваня і мисли. Чистий вимисл тільки тоді можна допустити в штуці, коли він являєть ся моральним або інтелектуальним символом і в таким характері набирає ціх дійности та будить мислей і почуваня; ніщо-ж не є менше естетичне, як вимисл без змісту. Арабеска замість бути підставою і вихідним пунктом в рисунку, в поезії і в музиці, є в них плодом пороненя. А що до так званої *барвности* в поезії і в літературі, то вона остає в повнім противенстві до громадженя відтінків, які бавлять лиш око, і такі малярі в літературі, як Т. Готіє і його школа, що ніби-то уживають палети замість пера, зовсім помиляють ся в оцінці своїх середників. Барву в літературі осягнути можна взагалі тільки передаванем небайдужних вражінь, таких, що нераз не мають нічого спільного з вражіням зору. Поет, сліпий з роду, мігби дати дуже барвні

образи, послугуючи ся тільки змислами дотику, слуху і нюху, змислом життя, почуваннями і мислями. Ото, наприклад, виривок із Фльоберта, де сила барви незвичайна, а де по мимо того нема ані одного образу, взятого безпосередно з обсягу вражінь зору:

„Вийшла. Мури дрожали, стеля придавлювала її; вона-ж почала ходити по довгій алеї, спотикаючись на купах зівялого листя, що його розносили вітер... Тільки того була свідомо, як біла її кров у жилах, що видавалось їй музикою, яка оголомшуючи наповняла оселю. Земля під стопами її видавала ся мягшою від філії... Не пригадувала собі причини того страшного стану, себ-то грошевої справи. Стражданем її була тільки любов і згадуючи про се, чула, що душа з неї уходит, як ранені, конаючи, чують, що кривавою раною спливає їх життя“.

Що-б поетичний опис якогось очного вражіння, байдужного самого в собі, вразив ся сильніше в ум читача, те вражіння повинно бути округлене менше пасивними вражіннями і сполучене з моральними почуваннями. Ото, наприклад, образ в трьох стихах В. Гіро (Stella):

Над самим берегом заснув я у ночі.
Вітрець збудив мене й осьвіжив будячи;
Я очи отворив і бачу ранну зорю...

Усуньмо те чисто житєве *вражіння* свіжого вітерця, ту *чинність* отвираня очий після пробудження зі сну; цілий краєвид вийде мгlistий; зорі вже не побачимо. Бо в дійсности бачить ся її не лиш оком; всі змисли, збуджені рівночасно, беруть участь у твореню образу. Що більше, якесь моральне почуване, навіть ідея якась живо прилучують ся до змислового образу: наперед чується, що в тім раннім світі зорі поет бачить щось більше, ніж звичайний материяльний блиск; за дійсностью добачуємо символ і легенду; навіть

ум стає тоді до помочи уяві і ми самі, так сказати-б, зовсім поринаємо в тім образі зорі, що розганяє тіни ночі і блищить ся в „глибині далекого неба“.*)

Взагалі в поезії і в літературі спосібність малювати і рисувати, перспектива і архітектоніка — все те не має нічого спільного з тим, що означається тими словами в спеціальній штуці, в котрої цілю око. В поезії представлений образ є резуальтатом кооперації всіх наших змислів і всіх наших спосібностей. Не так в інших штуках. Все-ж замітимо, що й образ і статуя о стільки лучші, о скільки дорогою асоціяції будять найрізномродніші спосібности нашого єства. Взагалі всякий архитвір штуки є лиш виразом найвисшої ідеї на такій мові, яка для змислів є найбільше приступна. Чим висша ідея, чим більш вона пориває мисль, тим більше мусить артист подбати о те, щоб таксамо потягнути змисли; зробити мисль плястичною і конкретною, а з другої сторони

*) Подібні замітки могли-б ми поробити также при иннім вирывку з Фльоберта, де виображіння, взяті зі сфери всіх змислів на зложене краєвиду, є лиш виразом і неначе *піднесенем сили* самого почування, так що образ, обсервований з одної сторони, представляється в цілости змисловим, з другоїж сторони — в цілости моральним.

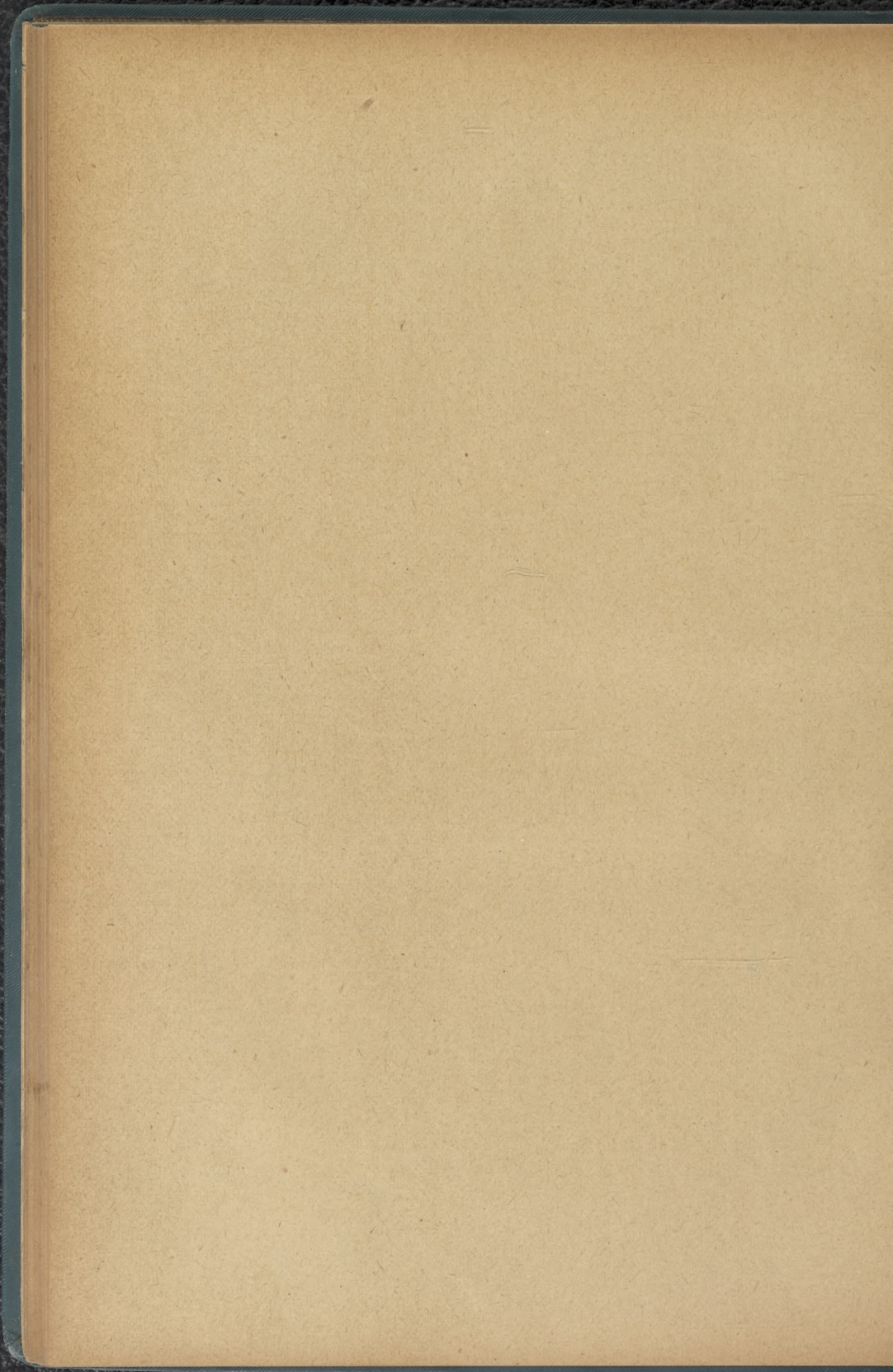
„Довкола них простирала ся тиха ніч... Ема, з примкненими очима, глибоко втягала в груди животворне повітре. Не говорили ані слова, бо занадто були віддані мріям, що їх огорнули. Ніжність давних днів вертала їм до серця, зростаючи в мовчанці, як ріка пливучи, лагідна як пахощі, що їх розсівав боз, і клала на їх спомини тіни ще довші і ще більш меланхолійні, ніж тіни неповорущних верб, що падали на трави...“

Можна замітити, що образи, позичені зі сфери зору, в тім урывку вже не являють ся байдужні завдяки почуванням, з котрими вяжуть ся. Такі тіни верб, як їх нам зображає повістеписатель, неповорущні й довгі, викликають у нас вражінє більше моральне, ніж змислове; стають ся, згідно з волею автора, символом смутку і вкінці падають на нашу душу.

вражінє зробити плідним і видобути з нього мисль — се подвійна ціль штуки.

Підчас коли штука силкуєть ся тим способом поширити, по зможі, всяке вражінє і всяке почуване, що потрясає нашим еством, то й само жите, здаєть ся, рівнож працює для того самого і стремить до тої-ж самої ціли. Тому що, після нашої гадки, красу від приємности ділить тільки звичайна різниця степеня і розміру, то в будучім розвитку людства буде можна замітити таку прояву, що виступати-ме що-раз частійше і виразнійше. Розкіш, навіть тілесна, набираючи що-раз більше ніжности і зливаючи ся з моральними ідеями, ставати-ме що-раз естетичнійша; тим-то можна й припустити, що прийде час, коли розвиток зближить ся до своєї ідеальної мети і коли всяка приємність буде красна, а всяка приємна чинність — артистична. Тоді будемо похожі на інструменти, такі звучні, що й доторкнутись їх не можна, щоб не видали музичного звука: найслабше ударене відозветь ся в глибинах нашого морального житя. На початку естетичного розвитку, у низших еств, приємне вражінє є грубе і зовсім змислове; не знаходить воно умислового і морального окруженя, в яким могло-б розвиватись і розплоджуватись; у звїряти краса нічим не різнить ся від приємности. Коли чоловік пізнійше робить між тими двома річами різницю, впрочім більше або менше штучну, так се тому, що в нім ще будять ся зворушеня більше звїрячі ніж людські, занадто первісні, яким ще не осягнути тої безконечної різnorodности, яку ми привикли приписувати красі. А з другої сторони, й самі умислові приємности не все видають ся нам гідні назватись естетичними, бо не все сягають до дна душі, не вникають у сферу симпатичних і суспільних інстинктів, подають приємність не в міру вузку і обмежену. Одначе ми можемо, хочби лиш на основі теорії еволюції, означити й третю і останню мету розвитку, де всяка приємність містити-ме в собі

крім зміслових елементів також елементи умислові й моральні; тимсамим буде вона вдоволенем не лиш якогось органу, але рівночасно й цілої моральної особи; більше, вона буде навіть розкошию гатунку, репрезентованого тою особою. Тоді здійснить ся знову первісна єдність краси і приємности, але тоді приємність зявить ся і згубить ся, так сказати-б, в красі. Штука зеднаєть ся з життям; завдяки зростови свідомости в нас буде змога вічно осягати гармонію життя і на кожній з наших радостей спочивати-ме свята печать краси.



ДРУГА КНИГА.

БУДУЧИНА ШТУКИ І ПОЕЗИИ.

Буде тому літ сорок, під кінець пиру в англійського маляря Гейдона, поет Кітс підняв свою чарку, пропонуючи тост: „Ганьба пам'яті Ньютона!“ Гості доволі здивувались, і Вердсверт, заки почав пити, зажадав пояснення. Кітс відповів: „За те, що обдер дугу з поезії, ставлячи її на рівні зі звичайною призмою“. І тоді випито „на ганьбу Ньютові“. — Чи справді наукове пізнане річій обдирає їх з поезії? Чи справді всяка поезія похожа на той легкий і різноцвітний серпанок, що повіває поміж небом і землею, подібна до тої шарфи, гафтованої сьвітлом, що її боготворили старинні, а котрої геометричне й земне походжене відкрив Ньютон? Вже в XVII. ст. Паскаль доказував, що нема різниці між фахом поета і „гафтяря“. Ся дефініція, що дише погордою, виходить еще досаднійша в Монтескіє; „Поети — каже — занімають ся засипуванем розуму і природи прикрасами, як колись формально похоронювано жінщину під копицями одягів“. Ті слова, котрі Воль-

тер в обуреню назвав злочином „обиди поезії“, в котрих таки й більшість бачила пусті гніви, сьогодні неодному мислителеви і ученому видались-би стислим виразом правди. Поезія, котра в XVII—XVIII. ст. мала за собою більшість „порядних людей“, невдовзі, — як нас упевнюють, мати-ме тільки меншість. Наука в нашій віці опанувала все; відчуваємо для неї всі, часто зовсім несвідомо, якийсь культ у глибині душі і не можемо здержатись від якоїсь погорди для поезії. Спенсер порівнював науку з тим помітуваним Івасем з казки, що довго сидів на запічку, коли між тим його сестри пишали ся перед очима світа; нині той Івась відбирає слухну нагороду; „колись наука, признана найліпшою і найкрасшою, царювати-ме неподільно“. „Настанє час — пише знову Ренан — коли великий артист переживеть ся і станеть ся майже зайвим; навпаки-ж, учений здобувати-ме що-раз більше значінє“. Ренан жалує в однім зі своїх писань, що сам не є ученим, замість бути чимось в роді ділетанта ерудиції.

Хто знає, чи такий Гете, прходячи в нинішних часах на світ, не волів-би зовсім посвятити ся наукам природи? Чи Вольтер не займав ся би пильнійше, ніж за житя, математикою, в котрій вже в своїм часі влявив свою силу? Чи такий Шекспір — той великий психолог, той ум, що поза могутньою уявою скривав темперамент ученого, не покинув би марних людських драм для великих драм вселенної? Прадід Дарвіна посвятив частину свого житя писаню невдатних поем; внук його, коли-б уродив ся був сто літ ранше, зробив би може таксамо; на щастє, Карло Дарвін був правдивим сином свого часу: замість поеми про огороди створив наукову епопею про природний добір. Поеми вмирають разом з язиками, і поети — як писав один з них — для своїх творів можуть сподівати ся тільки „одного вечера житя в серцях коханців“; полотна малярів нищать

ся і через кілька сот літ із цілого Рафаеля лишиться тільки спомин; статуї і пам'ятники розсипаються в порох; — вічно, як здається, триває тільки одна думка, і той, хто докинув якусь думку до скарбони людського розуму, жити може в ній так довго, як само людство. Чи-ж можна проте припустити, що уява і почуття не є такі живі, як думка, та що штука вкінці уступить науці? Це новий проблем, над яким варто призадуматись, бо він доторкається взагалі судьби людського розуму і його змін в будучині.

I. ГЛАВА.

Будучина штуки і краси після статистики і фізіології.

Учені, які пророкують нам, що поезія і штука будуть зникати поступово, опираються на якісь числі фактів: деякі з них зачерті з фізіології й історії, інші знову з психології. Розгляньмося наперед у тім, чого вчать нас природні й історичні науки про середовище, в котрім може жити штука.

Що-б досягнути свій повний розвиток, штука вимагає, як від оточення артиста так і від нього самого, такого культу, якого примір дав нам грецький народ. Греки — люблять се повторяти Тен — для чистоти форм, для гармонійної пропорції членів, для краси нагоди відчували любов, що рівнялася ся адорації; в їх очах краса мала характер святости, і Софокль, в молодім віці, скидав свій одяг перед жертвенником, коли мав людові співати гимн до богів Греції, побідників під Саламіною. Той культ краси бачимо в добі Відродження, в хвили буйного розцвіту, всіх штук

в Італії; один член, мясень або лопатка могли піврати й захопити те покоління артистів. *)

В нинішніх часах, навпаки, сила й краса тіла не є вже нашим ідеалом. Впрочім, все, здається, дає докази, що невміру односторонна печальність о красу форм, як теж о прикрасу і оздобу, є характеристичним рисом первісних народів. У тих сучасних народів, що полишили ся доси на низшім щаблі цивілізації, як наприклад Араби, навіть мужчини визначають ся великою кокетерією; старають ся приподобатись передовсім своєю силою і красою тіла, убранем і прикрасами. Цивілізація придавлює помалу ті первісні інстинкти, що після Спенсера і Дарвіна, є саме зародом штуки. Нинішній чоловік, зодягнений у вигідну й неформенну одягу, яка покриває його тіло, зовсім не дбає о те, що-б мати пропорціональну фігуру або м'яку м'ясні. Кокетерія, яку Ренан назвав „найпринаднійшою з усіх штук“, остаєть ся і довго еще останеть ся загальною ціхою жіноцтва, але часто вона минаєть ся зі своєю цілію, яка полягає на замітності краси членів: нині боїмо ся показати хочби обнажені руки! Женщини, котрі більше, ніж хто инший, повинні дбати о збережене чистих і правильних форм, спинюють різнородними способами розвиток свого тіла і кружене крови. Тим то не лиш старинна адорация краси, але й сама краса, як се показують деякі фізіологічні познаки, упадає, здаєть ся, в нинішніх часах так, що головний предмет краси готов зникнути. „Краса — каже Е. Ренан — згасне майже при сході науки“.

*) Бенвенуто Челлі захоплюєть ся випуклостями і заглибленнями, які творить пять долішних ребер довкола пупа, коли тіло похиляєть ся, наперед або взад: „Рисоване кругів — додає — принесе тобі розкіш, бо-ж вони величаві; потім рисувати-меш кість, уміщену між двома бедрами, котра є дуже красна“.

Фактично, статистика стверджує поменшене гарного зросту, а помножене каліцтв і немочі. Людське тіло є знярядом, від якого вимагаємо передовсім докладного виконання спеціальної роботи, до якої приковує його що-раз більший поділ праці: дарма що воно при тім нидіє; промисл, великі варстати, звичайне бюро урядника, похиленого над паперами, сальони, де сьвітова дама, витрачує ті останки сил, що їх полишає їй знищена кров — усі ті невольницькі занятя чи приємности сучасного житя ведуть до фізичного упадку раси і занидіня форм. Додаймо до того заходи науки, щоб удержати при житю хорих і калік і пособляти плодженю їх, війскові бранки, що забирають людей здорових а полишають здохляче, зріст великих міст, що з'їдають і нищать передчасно покоління: а зрозуміємо, що перевернений природний добір міг-би витворити загальне каліцтво і гидоту. Головним активним знярядом є і що-раз більше ним буде мозок; він те-ж притягає до себе всі сили єствованя. Після деяких антропольогів, нервова система в цивілізованого чоловіка є о 30 процентів обширнійша від нервоної системи в дикого; в будучині вона буде рости заєдно коштом укладу мяснів. Можна проте прийняти такий фізіольогічний закон, як правило людського розвитку: нервова система, розвиваючи ся що-раз сильнійше, ослабить решту організму, одначе лиш до того степеня, що при тім буде можливе дальше єствованє і плодженє. Коли-б чоловік міг жити, складаючись тільки з самих нервів і мозку, то він сам стремів би до такого стану, щоби здійснити тим способом ту мрію, що її снує Дідеро в своїому „Reve de d' Alembert“.

На такі з конечности ризиковні припущеня про судьбу людства в будучині можна відповісти передовсім, що єство, яке повстало в мріях Дідерота і Ренана, є фізично неможливе. Така раса мусіла-б уступити иншій, більше зрівноваженій. Дальше, припускаючи такий чудовий розвиток

людського мозку в будучині, мусимо льогічно припустити, що знайдець ся в нім тільки розуму, що-б можна в сам час замітити упадок, який грозив би решті його тіла. Великою аномалією наших часів є те, що наука, котра запанувала над образованем, не управильнила доси цілого вихованя практично; до науки-ж належить лічити рани, що їх сама завдала; може се зробити дорогою правильнішого вихованя, розумнійшого визисканя гігієни й гімнастики, словом дорогою медотичнійшого вихиснованя законів, що управильнюють гармонійний розвиток органів. Але припустім найгірші результати: невже-ж і в тім случаю мала-б бути зовсім загрожена будучина краси і штуки, як упевнює Ренан і як, відав, побоюєть ся Г. Тен, жалуючи пишних і спокійних Венер, „сильних як коні“? В те не віримо. Говорячи передовсім про красу, признаєм, що без сумніву було шось гідне подиву в неподвижній чистоті форм, в пропорції, в досконалім приладнанню знарядів до чинностей — що разом творить плястичну красу і „розцьвіт тіла“; але може найвисша і справді поетична краса лежить передовсім у виразі і в руху. Для сучасних людей доси найкрасшою частию в чоловіка є лице. Ото-ж лице завдяки розвиткови нервової системи, інтелігенції й моралі буде що-раз більше виразисте. *) В наслідок взаїмної залежности орга-

*) Пригадаймо коротко, які то є, після естетики й фізіології, найхарактеристичнійші ціхи гидоти в людських лицах. Ото: 1) видатність щок, витворена расою в наслідок надмірного уживаня того органу; 2) виставане скулів, спричинене розвитком мяснів при щоках; 3) роздутий і задертий ніс, або розширені ніздрі, в наслідок чого людський ніс похожий на звір'ячу морду; 4) широко розставлені очи; 5) широка губа і грубі уста. Всі ті ціхи гидоти звязані, здаєть ся, нерозривно з умисловою й моральною низшстю раси, найвиднійше виступають у диких; зникають, коли варварство уступає цивілізації: стрічані ненадійно в поодиноких осіб є, здаєть ся, лиш познаками „атавізму“; проте треба сподівати ся, що помалу зникати-муть у висших ра-

нів чоловік будучини, розвиваючи заєдно свою нервову систему відповідно до свого загального здоровля, повинен носити на лиці що-раз виразнішу печать розуму, а в очах „нескінченість мисли“. Хоч-би тіло не було таке кріпке і красне, як у атлетів Поліклета або в м'ясистих велитів Рубенса, так зате голова сияти-ме висшою красою. Невже-ж взагалі нічим не є, навіть з точки погляду плястики, чоло, під яким чути живу мисль, або очи, в яких сьвітить ся душа? Інтелігенция може й на цілім тілі покласти свою печать; тіло, менше може приспособлене до перегонів і змагань, сотворене в якійсь мірі до мислення, все таки збереже свою окрему красу. Краса мусить, так сказати-б, одуховитись; таксамо і штука. Коли житєвим змістом сучасної штуки й поезії є головно вираз, коли голова й мисль у творах наших майстрів грають що-раз більшу ролю, а рух — та видима познака мисли надає тут усьому житя, як у Мікель Анджеля, Піжета і Ріда, — то чи-ж впливає з того що штука від такої переміни згине? Уживаючи вислову з лексікона сучасної науки, можнаб сказати, що старинні знали головно „статику“ штуки; сучасній штуці з єї рухом і виразом належалась-би назва „динаміки“ штуки. Поступаючи в своїм розвитку за еволюциєю людської краси, штука піднімаєть ся, до якоїсь міри, від членів до чола і до мозку.

II. ГЛАВА

Будучина штуки після історії. Штука і демократия.

История, як і фізіольогія, доставила якоїсь скількості спеціальних доказів против будучини

сах під впливом духового поступу. Конєць-кінцем, між ризами лица і мозком є тісний звязок, і той звязок стаєть ся очевидний, коли береть ся на увагу товпу або те, що статистици називають чисельними величинами.

штуки. Розвиток якоїсь штуки найчастійше, здається, є зв'язаний з якимись обичаями, з якимсь суцільним станом. Після Г. Тена, нині вже кілька штук доживає свого віку, а „будучина не обіцяє їм поживи, якої потребують“. „Скінчило ся панованє різьби — каже Е. Ренан — з хвилиєю, коли люди перестали ходити пів-нагі. Епопея ще зає з епохою індивідуального героїзму; побіч артилерії нема місця для епопеї. Кожда штука, з винятком музики, вяжеть ся в той спосіб з якимсь станом минувшини; навіть музика, котру можна вважати штукою XIX. ст., колись буде близька кінця і скону“.

З усіх штук найбільш загроженою є нині різьба, і Віктор Кузен ще перед Ренаном сказав, що „сучасна різьба“ не може остоятись при наших обичаях. Припустім, що тій штуці грозить справдішня небезпека, то прецінь роввиток науки, який передовсім дає характер духови наших часів, тут ні при чім; жила-ж наукою і старинна різьба; старинні артисти справнійші були в техніці своєї штуки, ніж наші сучасні: В добі Відродження такий Леонардо да Вінчі й Мікель Анджелио були могутними науковими геніями. Замість убивати різьбу, сучасна наука може вспіє колись відмолодити її; яку-ж вартість для штуки мають, наприклад, досліди розпочаті таким ученим, як Дарвін, в обсягу зворушень! Нервова система і єї відношенє до укладу мяснів ще нині є для нас неповні знані. „Не вільно різьбареві — пише Рескін — не знати або не вміти виразити чогось анатомічного. Тільки що те, в чім анатом бачить ціль, для різьбаря є лиш середником. *Детайль* не є для нього звичайним предметом цікавості або досліду, але останним елементом виразу і чару“. Отже плястика і наука зовсім не виключають себе. А що до переміни обичаїв, котра не вчера почала ся, то не поведла вона за собою, як з певністю й не поведе, упадку різьби. Ніхто не сотворить нової Мелійської Венери ані Праксітелевого Гермеса, одначе хто знає, чи різь-

бар не буде в силі оживити камінь такими поетичними думками й почуваннями, яких ані виразити ані може й зрозуміти не були би в силі Греки при всій своїй досконалості в плястиці. Праксітель не вигадав би „Ночи“ або „Ранного сьвіту“ Мікель Анджеля, а Мікель Анджельо — той поет в камені і мислитель — не здобув ся би на який-не-будь з творів Праксітеля*).

Малярство має ще більше задатків довговічності і розвитку. Барва — річ вічна. Сто Нютонів, вияснюючи воздушний лук дуги, не будуть в силі розбити її ані знищити. Протівно почуте барви росте постійно від старинних часів. Греки не знали, яї звісно, докладних виразів на означення багатьох барв; не впадаючи з того приводу в екстрем, як деякі фізіолоґи (наприклад Г. Маґнус), можемо сміло сказати, що вони не відчували барви так сильно, як наші Тіціяни і Делякроа. Люди, очевидно, стають ся що-раз вражливійші на мову нюансів і на всяку гру сьвітла.

Таксамо невичерпана є мова звуків. Припускати разом з Ренаном, що музика, яка єствує два чи три століття, невдовзі зближить ся до кінця, рівналосьби твердженю, що малярство скінчило ся і упало разом з Апелесом і Протоґеном. Гадали-ж прецінь люди, що поезія вичерпала ся в 1820. р. Мельодійна ідея відповідає завсїгди якомусь умисловому й моральному становищу чоловіка, який змінюєть ся впродовж віків; з ним і вона буде улягати змінам і буде розвивати ся. Деякі музики, як Шопен, Шуман, Берліоц, виразили почування питомі нашій добі, згідні з якимись станом нервової системи, яких може не зрозуміти Гендель, Бах або Гайдн. Музика, як се виказує

*) Навіть типи краси бувають різні, залежно від епохи й місця, як в малярстві, так і в різьбі. Леонардо да Вінчі і його ученики мають улюблений тип, котрий можна віднайти у всіх їх творах; Перуджіно і Рафаель мають знову инший, Венеціяни также.

Спелсер, є розвиненєм акценту, якого набирає голос під впливом пристрасти; отож та різnorodність тонів, ті модуляції, вроджені людському голосови, можуть ставати ся що-раз тонші, відповідно до того, як нервова система буде ставатись ніжнійша. Порівнаймо мову жєнщини з простонародя з мовою інтелігентної жєнщини, а переконаємось, о скільки ніжнійші й більш скомпліковані модуляції подає голос жєнщини інтелігентної. Музична мєльодия, відповідно до різnorodности людського акценту, може набирати що-раз більше відтінків, як і почуваня серця. А обава, що комбінації музичних тонів можуть вичерпати ся, вийде пуста, коли візьмемо на увагу математичні правила комбінації; завдяки ритмови й рухови мєльодию можна відмінювати без кінця, а з другої сторони ще й гармонія має свої нечислимі способи. Англійський критик [Mount Edgumbe] докоряв колись Росіні-ому за його ансамблі зложені з многих голосів, за хори і дуєти, якими заступав довгі „соля“ давних добрих часів; закидував йому впроваджене до опери партій на низькі голоси, як і множество мєльодійних тем, підчас коли давнійше обмежувались на одну тему з супроводом варіяцій. Вкінци, в очах того „артистичного критика“, що в своїм часі мав велику популярність, музика Росіні-ого була не в міру запутана і „незрозуміла“. Одначе Бог сьвідком, яка вона для нас нині понятна тай як мало скомплікована в гармонії і ритмі! Нас нині вже не вдовольить проста мєльодия, оперта на звичайнім акомпаніяменті; через кілька століть музики може сплітати-муть уже по кілька мєльодий разом, як се бачимо в симфоніях Бетовена і в гарних партіях Вагнера. Що не казати-б, музика знаходить ся радше на дорозі розвитку, ніж упадку. А що до поезії, то після мрій Штравса, вона з музикою має стати ся релігією будучини. Е. Ренан, противно, не вірить в єї жизненість; свою гадку опирає на тім, що грецька поезия вмерла, епопея вмерла,

трагедія вмерла, наука, винаходячи порох, армати, позбавила нас будучих Гомерів і Віргіліїв. Може й так, але на світ прийшли й можуть прийти інші генії, яких годі мірити тим самим ліктем, що геніїв минувшини. Коли-б нам прийшлося вибирати між Шекспіром і Віргілієм, ми не завагались би. Сучасна лірична поезія заступила епопею; чи нам в наслідок того смутитись безпотішно? Клясична епопея не могла естувати без чудесности; чудесність — кінець-кінцем — є чимось неможливим і фальшивим в собі самім; чи і з естетичної точки погляду епопея являєть ся справді найвищим „гатунком“ краси? Коли-б наші армати убили тільки одну епопею, були-б невинніші, ніж є ними нині. Впрочім, помімо армат, мали ми і в наших часах свої епопеї, приміром „Легенду віків“. Грецька трагедія зі своїм хором, з ліричними вбухами, вплетеними в драматичну основу, рівно-ж пропала; пропало в ній передовсім те, що було штучне, умовлене. Трагедія XVII. ст. належить уже до минувшини; „тіради“ романтичних драм з черги также прогомоніли; одначе з того вічного пропаданя спеціальних форм поезії історик не має права висновувати, що й сама поезія гине, як висновує се Е. Ренан.

Г. Тен, зі своєї сторони, силкуєть ся доказати, що старинні й полудневі язики, барвні з природи, творили природно поетів і малярів, а наші сучасні язики, як занадто абстрактні, зневолюють артиста до „археологічних студій“. На се скажемо, що найбільші кольористи появились не в старинних часах, але в новітших. *) Хиба-ж і сам Тен

*) На се Г. Тен скаже, що наші сучасні кольористи, такі могутні, як В. Гіго, Бальзак, Делякроа — то „пересадні візіонери“. А ми від себе пояснимо, що великі артисти все були склонні до надуживаня уяви, а вона, після закона органічного ваганя“ в таким случаю розвиваєть ся дуже непомірно коштом інших спосібностей. Ісаїї чи Дантони мали таксамо незрівноважений темперамент, горячкували і страждали. Їх біль походив не з епохи, ані з языка, але з їх власного генія!

бачить, що його власний стиль, в порівнянню з язиком Ісократата, не виходить доволі „високим у барвности“, та ще се є недостатчею француської мови? Впрочім, не годить ся мішати *цвітистого* стилю, такого властивого язикам полудня, з поетичною мовою. Правдивий кольорит не походить з образів, які готові вже знаходять ся в мові, а витерті у вічнім уживанню лиш путають, замість помагати; він полягає на образах нових і виразистих, які поет уміє викликати перед умом читача найпростішими словами. Одностайно образова мова навіть притемнює гадку, замість робити її плястичною; пригадає образ, в яким всі краски, виведено в найвисшій яскравости, без степенованя і відтінків.

Останний доказ против розвитку штуки подає істория: се саме висновок із тих фактів політичного і економічного житя, котрих сьвідком було наше столітє. Скоро нині товпа зістала покликана до участи в артистичних розкошах і стала ся дійсним судиею в справах краси, то виринає питанє, чи штука не буде вже постійно обнижуватись, що-б упасти на уровень товпи. Краси не можна зробити приступною для товпи. Після Ренана, штука згине, коли вийде з малого круга вибраних. Таку саму теорию розвиває Шерер. Штука — пише Гартман — засуджена на те, щоб у добі зрілости людського рода стала ся тим, чим є вечером для дрібних торговців Берлина фарси, давані в столичних театрах“. В таких міркованях забуваєть ся, що люд завсїгди, як нині, так теж і давнійше, мав свою низшу штуку, свої фарси, казки, які захоплювали його не гірше від нинішних деяких романів. Тому що нинішня товпа любить свої театральні вистави, більше чи менше простацькі, свої старі пісні, свою музику з пісоньками до танцю і свої кримінальні романи, то й кажуть, що штука взагалі обнижуєть ся; де там! між фарсою і водевілем є вже поступ; слова і музика оперетки є завсїгди твором духа „розмі-

няного на дрібні“; впрочім кримінальні романи відповідають давнім істориям про опришків, оповіданим зимовими вечерами, які й нині розбурхують уяву Неаполітанця чи Сицилійця. Молієр не грав би може в якімсь Пезенас своїх найкрасших штук, приміром, свого „Мізантропа“; та хиба-ж воно не було гарно, що мешканці Пезенас таки слухали Молієра? В нашій столітті поміж артистами, як і поміж ученими, відбувається щось в роді поділу праці; маємо штуку практичну і продукційну, маємо науку ужиточну й буденну, які зовсім не спиняють розвитку ані великої безінтересовної штуки, ані висших наукових дослідів; як маємо інженірів, що провадять фабрики тютюну, так теж маємо драматургів, повістеписателів, поетів, що пишуть для ока і для уха товпи. Економічний закон подачі і попиту управильнює артистичну продукцію на рівні з іншими; лиш попит буває різний, залежно від середовища, з котрого виходить. Межи двома групами літературної публіки є не раз більша різниця, ніж межи одним і другим столітєм; кожда з них має свою штуку, свої таланти, свої слави; тим групам ніяк не обійти ся без себе, як одному століттю не обійти ся без періодів глухої ферментації, що його попередили й викликали. Замість осуджувати людову штуку, належало би тішити ся ествованем єї, бо вона позваляє висшій штуці стояти на висшій рівні; товпа все мусіла ставати на низшій щаблі, щоби підняти ся висше: то сходи до храму.

Єсть нині ціла школа істориків-песимістів: з одної сторони пророкує вона загальну побіду демократії, як щось неминуче, а з другої дошкукує ся в тім конечній причини упадку штуки і взагалі духового життя людства. Міркованя песимістів можна сформулювати в такий спосіб: ідеалом демократії є рівність між людьми, політична а навіть економічна; та політична й економічна рівність стреміти-ме до витвореня духової рівности, до піднесеня малих умів дорогою пониженя вели-

ких; а та загальна мірнота убі штуку, котра може жити тільки висшостю генія і є з ґрунту аристократична. Таке дуже спеціальне мірковане є все-ж таки більше поверховне, ніж воно могло-б видаватись. Противники демократії повинні-б передовсім доказати в дійсности, що рівність політичних прав веде до витвореня рівности мозків і спосібностей; того вони зовсім не доказують. Одначе пригляньмось тій kwestії в деталях.

Передовсім, чи демократія може знищити органічні й фізіологічні услівя генія в артистї? чи може зменшити скількість його мозкових сувоїв або вагу мозку? Твердження того рода можна оборонювати лиш з упередженем; треба би тут зійти на гадку того лікаря, настроєного ворожо для загального голосованя при виборах, котрий говорив, що „виборча горячка“ опанує навіть уми материй, зварить молоко в грудях мамок і наразить на конвульсії тих виборців, що й на світ еще не прийшли. В тім дни, коли демократія допровадить народ, що вибере собі демократичну форму управи, до правдивої дегенерації умів, — він згине; борба о бит є дійсно правом народів; наймогутнійшою силою в тій борбі є ум, і коли демократія спинить розвиток ума, знищить генія, то не вона вийде побідницею в будучині; побідниками будуть ті народи, що мати-муть за собою геніїв і тим самим — штуку. По правді, ся чи инша форма управи не має безпосередного впливу на мозок артиста. А може має який посередній вплив? Може твір штуки вимагає якихсь політичних і суспільних умов, яких демократія не в силі йому дати? Се другий пункт, що йому мусимо приглянутись.

Артист, щоб міг працювати і творити, потребує передовсім свободи: ото-ж під демократичною управою користає з неї завсігди, під иншими — не все; державний деспотизм і кастові обмеженя з певноsgю позбавили людство якоїсь части великих людей. Артист потребує также пів-незалеж-

ности в заспокоюванню своїх житєвих потреб; иншими словами треба йому того кусника насушного, який зїдав Берліоц, закушуючи родзинками, під пам'ятником Генрика IV.; артист здобудеть ся на той насушник тим легше, чим рівнїйші будуть суспільні умови, коли кождий робітник мати-ме за певнену заплату. Правда, тоді він не буде числити на скромну пенсійку, що її давала й відбирала Корнейлеви королївська рука, ані на сто-франкову милостиню, якою Севастиян обдарував Камоенса; але й не треба йому буде сповняти обовязків дворака, які є занятєм не менше тяжким від инших, а менше благородним. І хочби мав зарабляти лекціями, як Шопен, бути професором історії, як Шілер, адвокатом, як Улянд, декоратором кораблів як Піже або колись Протоген, агентом до полагоджуваня інтересів, як Сервантес, не тяжше прийдець ся йому жити, ніж доси, в будучині мати-ме навіть більше шанс здобути якоїсь матеріяльної незалежности і власного кубельця, в якім мігби снувати свобідно, як шовковниця, легку та блискучу нитку своїх фантазій. То ще не все: артистови треба трохи похвал, трохи приятелів і поклонників; нераз їх не було в нього; чи в будучині більше буде йому недоставати їх? Доси геній, коли він зявив ся, не мав потреби нарікати на демократію; тим менше нині, коли в нього більша певність, що знайде якийсь відгомін у цілім народї, не лиш в одній групі людей вибраних, але звязаних етикетю й тривожних, де є тісно вже навіть без нього. Не будемо тут згадувати історії Корнейля, що ніс свого „Полїєвкта“ до палати Рамбуїле, Молїєра і многих инших великих людей, яких люд признав від-разу. Навіть чисто духова аристократія, гурток вибраних — академія дуже часто буває настроєна реакційно; певно знайдуть ся в ній уми спосібні піймати штуку своєї доби, але не завсїгда знайдуть ся такі, що були би в силі відчути штуку завтрішнього дня. Замість нагинати ся до більше чи менше зіпсутого смаку

свого часу, геній трібує преретворити його; отож легше переробити смак цілої епохи (доказом Корнейль), ніж уподобаня академії.

Кожного часу геній був більше або менше незрозумілий, і не може бути инакше, бо він з природи своєї виростає понад пересічний уровень умів своєї доби, Щоб знайти красше приняте, мусів би ждати, аж філі людського моря піднімуться висше; таксамо рибалка, причалюючи до берега, сідає на переді човна і жде тої філі, що має його викинути на пісок; філя підносить човен, а він весело вискакує на сушу. Але генієви завсїгди спішно; ще на повнім мори він кличе: земля! і кидаєть ся, щоб причалити до берега; велике щастє, коли причалить ціло. Що-ж його се обходить; всеж дістанеть ся на берег: в разі потреби сам розбурхає філю, котра його винесе — живого або мертвого. Мусимо замітити, що генії, а навіть таланти, побіч дуже численних ворогів мали в нагороді тісний кружок завзятих поклонників. Що більше, коли знайдемо не багато геніїв, яких зрозуміли би вповні сучасні їм уми, то ще менше подиблемо геніїв, яких не зрозуміли би пізнійші покоління. Ті, що нишпорять по архивах, не знайшли доси слідів ані одного перворядного генія, який перейшов би неспостережений. Давнійше найбільшою небезпекою для артиста було побачити свій утвір в огни на площі Греф, позбавлений тим способом будучини, засуджений, так сказати-б, на забутє. Нині артист чогось такого не боїть ся, з иншого починає собі кепкувати. Нині може йому грозити хиба те, що останеть ся незвісним і буде бороти ся з байдужністю; одначе для талантів сильних і певних себе брак признаня стаєть ся новою поживою.

Без сумніву, поетичний і артистичний геній ніколи не буде в силі заясніти таким блиском, як деякі генії науки. Мармур, хоч би і з надзвичайною штукаю різьблений, не може викликати зараз у цілім сьвітї такого гомону, як нова льокомотива,

що задихаючись жене по шинах, або парохід, що реве серед бурі. Винаходи артиста і поета все менше звертають на себе увагу; відчуваєть ся їх радше душею, ніж дотиком пальця. А таки й вони вкінці — як каже Паскаль — „промовлять до душі“ з цілою своєю силою. Кажуть, що демократія в самім своїм естві проникнена заздростю зглядом генія; та заздрість видаєть ся нам рівно плятонічною, як нераз давня любов аристократичної управи. Впрочім відріжняємо політичних геніїв від артистичних: хто-ж з поміж найзавзятійших демократів бояв ся, приміром, Гунода? Хто коли-не-будь хотів поменшити літературні заслуги Ремана? Може неслучно вагали ся демократи з вибором Ренана до сенату; але-ж признати треба, що мали деякі підстави; ніхто впрочім не знає, чи Реман був би добрим політиком, і він сам — той векикий скептик — перший мав би тут сумніви. А що до чисто політичних геніїв, то їм не довіряли ніколи, при всіх формах управи. Монархія, побіч таких Рішеліє і Бісмарків, винесених на найвисші становища, мала своїх Тірготів, прогнаних із ганьбою. Демократія останної доби сама зуміла скористали з услуг людей, яких зустріла на своїй дорозі: Вашінгтонів, Лінкольнів і Тієрсів.

Лишаєть ся останний аргумент, котрий відносить ся до моральних умов, яких штука вимагає для свого розцьвіту. Штука — кажуть нам — не може погодити ся з тою жадобою наживи, яка нині опановує цілий сьвіт; штука є противеньством „американізму“, котрий в кінці переважить: промисл убе штуку. В тім крайнім противенстві, яке повисша теорія добачує між практичними житєвими турботами і безінтересовністю штуки, містить ся частина правди. „Американізм“ — та чисто практична, промислова й купецька наука є противенством не тільки штуки, але й правдивої науки: в науці, помимо що-раз більшого практичного визискування її, теоретичні і безінтересовні досліди являють ся все головним мотором, пружиною ці-

лого поступу. Тому що американізм веде до занедбаня як штуки, так і науки, він є їх спільним ворогом. Впрочім сам себе знищив би, коли-б запанував колись триумфально в якогось народа, бо живо зійшов би на рутину й повів би за собою упадок народа, котрий би йому занадто завірив. Так мусимо бороти ся з непомірно крайніми уталітарними напрямми, які в деяких часах може вибрати собі дух народа, бороти ся з „початковим“ чи „пеціальним“ образованем, яке є злагодженою формою ігноранції, ввести в обсяг загального образования чисті науки і штуки, дві річі за високі, щоб могли собі противорічити. А припущене, що американізм вяжить ся зі спеціальною формою управи чи з загальним походом цивілізації, не має підстави: він по просту впливає з характеру народів і можна з ним зустріти ся в історії різних часів. Як деякі одиниці єдиним ідеалом в життю вважають добробит, таксамо й деякі народи не мали іншої ціли поза промислом і торгівлею — приміром, Тирійці і Картагінці. Інші народи вміли погодити журбу о матеріяльний бит зі всякими духовими інтересами: так, на приклад, Греки, той народ поетів і купців, визначались однаково і в практичних умітностях і в великій штуці. В наших часах Англіїці сотворили сучасний промисл, а рівночасно своїм Шекспіром і Байроном збудили сучасну поезію. Коли Американці доси не мали ані одного перворядного поета, то причини треба шукати в них самих, а не в демократичнім дусі, котрий має в них — кажуть — своїх репрезентантів. Чи бразилійське цісарство стояло під тим зглядом висше республіки Сполучених Держав? В прочім, годі осуджувати народи, які народним житєм живуть ледви одно століте і знаходять ся, так сказати-б, на дорозі повстаня, неначе людські мраковини в своїм роді. А ті народи, котрих історія нині вже скінчена і в котрих надмірний розвиток купецьких уподобань убив очевидячки векику штуку, заслу-

гують без сумніву на пожалуване; одначе ми не маємо підстави припускати, що вони власне з гори начеркнули той напрям без виходу, в якім пійде людство: поміж народами, як і поміж одиницями, знаходять ся й незвершені, поронені ества; інші народи, навпаки, прочувають будучину; несуть на своїм чолі, як деякі африканські племена, зьвізду, що її самі собі положили. З усякою певністю можемо теж сказати, що великий народ нині більше, ніж коли-не-будь, не може обійти ся без науки, яка є услівем бити в народнім доборі; з другої-ж сторони наука не може обійти ся без чистої теорії, а впрочім нема ані історичиих ані моральних доказів, що всюди там, де процвіте наука для науки, вже не зможе повстати штука для штуки.

Взагалі історія вчить нас, що штука перетворюєть ся, та що єї переміни відповідають перемінам в обичаях в суспільнім устрою, в языках а навіть у політичнич формах, але зовсім не виказує, що вони є виразом нинішного або будучого упадку. Ідїм еще дальше. Що є характеристичним знаком поступу в ества з почуваннями? Спосібність відчувати нові вражіня і зворушеня, по осягненю якогось висшого стану, без затраченя спосібности відчувати те, що було велике і красне в ранших зворушенях. В такім стані знаходить ся власне сучасний чоловік у відношеню до артистичних зворушень. Любуючи ся в штуці нашої епохи і нашого окруженя, ми можемо захоплювати ся ідеями й почуваннями иншого столїтя. Можемо понад иншими ставити Альфреда де Міссе і Віктора Гіро, Бетовена, Шопена чи Берліоца; може вони більше потягають нас, оповідаючи нам „наші власні мрії“, як говорили старинні; се нічого не вадить; ми таксамо можемо зрозуміти Расіна, навіть Боальо, ми захоплюємось Гайдном; можна-б одначе сумнівати ся, чи Гайдн або Боальо зрозуміли-б Віктора Гіро і Берліоца.

Наша естетична вражливість не мусить конечно притупити ся з одної сторони, щоб заострити ся з другої: вона стаєть ся лиш все і все більше скомплікована. Походить воно відси, що наша інтелігенція постійно ширшає. „Як поет — каже Гете — я політеїст; як природник я пантеїст; як моральне ество — деїст; а хочачи виразити почуване, потрібую усіх тих форм“. Поступ не є тут руйнованем. Кожда штука в новім окруженю вже не може жити в тій самій формі, в якій жила давнійше, але і не вмирає. Великі твори штуки повстають одні за другими, як високі верхи, але вони не в силі придавити й заслонити тих, що повстали скорше.

III. ГЛАВА.

Антагонізм поміж штукаю і новітнім промислом.

Після деяких естетиків, як Рескін і Сіллї Прюдом, людський промисл що-раз більше буде віддаляти ся від штуки. В наших часах винайдені машини значно менше промавляють до уяви, ніж давнійші: після Сіллї Прюдона се походить відси, що в первісних нескладних машинах, що їх винайшов чоловік, більше унагляднювали нам сили, котрі порушали їх: вітрак, наприклад, будить гадку про вітер, котрий мусить пускати його в рух; судно з вітрилами — таксамо. Противно, пара, електричність — то таємничі мотори, укриті в нутрі наших машин. Може прийде день, коли механік еще деспотичнійше запанує над парою, винаходячи нове паливо, яке займати-ме менше місця, і добираючи метал, який витримає більше тиснене; „тоді парова машина позбудеть ся свого

величезного зовнішнього апарату і прибере невеликі форми, з яких годі буде набрати поняття про силу її мотора“. Сіллі Прюдом виводить з того, що наші нинішні парові машини, з естетичної точки погляду, о стільки перевищують машини будучини, о скільки „давні величаві судна з вітрилами“ красші від наших „поганих пароходів“.

Таке дуже дотепне мірковане оперує дуже покvapними висновками. В машині естетичним елементом, т. є тим, що будить нашу уяву зовсім не є той спосіб, в який вона виображає ту чи иншу силу природи. Дивлячись на біле легке вітрило судна, що мріє в далечині, мислимо значно менше ніж здавалось би, про силу вітру, рух судна буде навіть тим чарівнійший, чим більше нам буде видаватись, що він виходить сам собою, чим більше буде пригадувати маханє крил птаха або шибанє мєви понад філями. В судні з вітрилами зовсім не захоплює нас виображенє вітру, але передовсім образ житя в найбільш чарівній формі — крилатій. Так і вітрак є красний тільки в руху, коли має позори житя; в спокою і з близька огляданий видаєть ся нескладний. Напружений лук, випускаючи стрілу, є повен чару; чому? чи тому, що виображає нашим очам силу природи — пружистість? ні; але тому, що його рух, той зарід відрухової сили, являєть ся неначе знаком і початком житя. Чим менше якась машина виображає зовнішню силу, що її порушає, тим більша єї естетична вартість. Найкрасшою буде машина, яка найбільше нагадує живе ество. Тож і питанє, чи поступи промислу противлять ся естетиці, дасть ся, після нашої гадки, замінити на таке питанє: чи найдоскональші машини, здобуті нашим промислом, зближують ся, чи може віддаляють ся від типу живих еств?

Відповідь на се питанє, здаєть ся, не будить ніяких сумнівів; промисл, котрий силкуєть ся як найбільше усунути терте і непотрібний видаток сил, стремить тим самим до витворєня непереривности

і свободи в рухах своїх машин, т. є. стараєть ся зближити їх до типу живих еств. Чим дальше будемо поступати, тим більше наші машини будуть нагадувати ества, що живуть власним, упорядкованим житем; тим більше управильнить ся рух наших маятників, на взір битя наших серць; тим рівнійше і свобіднійше пара, вода й повітре кружити-муть по зелізних артериях, а видимі рухи сталевих рамен будуть видавати ся легші і свобіднійші. Словом, ідеал промислу — економія сил — то само жите; бо власне в житю бачимо найбільше оцаджуване сил; воно є огнищем, яке більше продукує, ніж видаткує; для того-то й жите є навіть ідеалом штуки.

Чи з того випливає, що всякі промислові машини мають бути взорами краси, які можна би віддавати в малярстві чи в різьбі? Ні; витвори нинішнього промислу, здаєть ся, живуть, але як потвори. Самі фігури їх нагадують нераз перші проби уяви творчої природи — мамутів і плезіозаврів. Головна краса наших машин полягає на позорах житя; а така краса даєть ся бачити лиш тоді, коли машина є в руху; а що наші плястичні штуки не спроможні до відданя самого руху, тож мусять закинути гадку про з'ображене всіх тих механізмів, котрі крім краси руху не посідають иншої *плястичної* краси. Одначе много промислових машин визначаєть ся вже нині в високім степені поетичною красою, а нераз дійсною величавостю, яка походить власне з того, що їм закидає Сіллі Прюдом, а саме, що їх чудесна сила є сконцентрована, укрита в лоні їх, і обявляєть ся нагло, неначе видиме чудо. Механічні сили природи перетворені в них так добре, що приходячи до пункту зааплікovanja, стають ся мов не ті самі й виступають перед нашими очима, як новий твір. Завдяки тому в цілім нашім промислі панує щось в роді надприродного елементу, який окружає його чаром поезії. Згодом він мати-ме вплив навіть на поступ самих меха-

нізмів: проста льокомотива, яку англійський інженір заосмотрив у клюки до попиханя, була власне для того сьмішна, що бачило ся кождий подвиг єї, кожду передачу сил. Механічна недосконалість машини є вже й естетичною недосконалістю єї. Не повинно ся бачити шнурочків паяца. Взагалі нинішня льокомотива, що жене по шинах, кидаючи їх у дроз, могутня, як людська воля, сьмілива і легка, як надія, є варта стілько, що й перші пробні дорожні льокомотиви; вона, говорить собі, що хочете, варта і стілько, що візок, тягнений задиханою шкапою.

Мало естетичні на зелізних шляхах — се признаємо самі — є устрої доріг, не великі конструкції (як віядукти, темні гирла тунелів), але монотонна лінія сірих насипів. Англійський естетик Рескін на правду зненавидів зелізниці; поет Тенісон відповів йому, що штука може, як природа, покрити цвітами плянт і придорожні вали. Властиво треба було відповісти, що зелізні шляхи є „*malum necessarium*“ є лихом, без якого не обійти ся, залежним радше від природи терену, ніж від несправности будівничих: найкрасша статуя потребує підстави; полотно Рафаеля треба натягнути на прозаїчну раму. За те зелізниці, що йдуть через Сені або сьв. Готарда, зблизили Швайцарию й Італію до Парижа і Лондона. Чи знав би сам Рескін так добре Венецію, Рим або Альпи, колиб не було тих зелізниць, що їх так проклинає, хоч їздить ними, а котрі є одним з услівій естетичного розвитку людства. Може колись льокомоційні середники стануть ся самі з себе поетичними, коли квестия кермованя бальонів буде остаточно порішена і чоловік зможе, як птах, перелітати з місця на місце.

Те, що кажемо про красу льокомотив або бальонів, відносить ся й до многих инших творів промислу. Сіллі Прюдом каже, що „наше пальне оруже, без порівняня, успішнійше від оружя наших предків, помимо того зовсім не видаєть ся

страшнійше“. Забуває, що гирло армати збільшається в пропорції до величини ядра; та отверта пашека, та величезна шия, що висувається з фортив і кораблів, та сталь, що має полиск бистрого ока — все те дає красу нинішних пушок, красу, з якою мішається неясне почуване грози.

Красою того самого рода визначають ся інші сучасні машини, призначені до більше мирного ужитку. Давна пожарна сикавка, порушувана руками, не дорівнює паровій сикавці, що жене улицею й мече на полумінь величезним стовпом води. Звичайний ковальський молот не має могутньої сили парового молота, пошого на рухому гору, яка сама піднімається, щоб упасти на море огню. Худі рамена первісної вінди, які-ж вони слабосильні в порівнянню з великанськими лапами нинішних парових вінд, що обертають ся довкола і похляють ся, щоб вихопити з нутра корабля паки збіжа або важкі бочки, окуті зелізними обручами. Наш телеграф (котрий колись може скриється під землею) не раз опоганює поля своїми мертвими стовпами. Одначе в лісах Ангадіна телеграфічні дроти, завішені на скалах між двома горами, не відбирають величавости долинам, понад котрими тягнуть ся луком.

Вкінці наші пароходи, так понижувані Сіллї Прюдомом, посідають также свою красу, а навіть свій спеціальний чар. Коли один з них добачимо з далека, він видається дрібним пунктиком на мори; потім пізнаємо виразно клуб диму, котрого похилене вказує на скорість бігу і борбу з вітром; той облак, що уносить ся над пароходом, бистрійший і більш окрилений, ніж найсправнійший парус. В міру приближення пароход виростає на велита; пливе одначе з такою легкостю і свободою, що його величина не поражає; довкола вода вариться, кипить, розбурхана невидимою шрубою; потім чути свист, скрегіт, вите, рик (звуки „сирени“), які є неначе вибухами радості страшної, а прецінь

смирної потвори; скаче вона, дише, сопе серед білої піни, що оперізує її темне тіло.

Найбільш пориваючим символічним образом могутності сучасного народу є його воєнна флотта, що пливе рядом по океані: стадо велитів, з котрих кождий криє в собі тисячі індивідуальних стремлінь, послушних одному розказови, змішаних в однім потворнім кадовбі і виявляючих себе в однім спільнім руху: кождий з тих кораблів нагадує Гоббесового *Левіятана*; се персоніфікація людської суспільности, що йде морями до далеких держав. Легко зрозуміти, як могутне моральне вражінє викликає поява такої флотти в півдиких народів. Нераз дві флотти здибають ся на повнім мори й витають ся мирно; велити-кораблі, що женуть против себе з нечуваною скоростю, звільняють біг і роблять лук, потім нагло щезають у клубах диму та блискавиць, посилаючи собі навзаєм весело свої страшні привіти. Маємо тут знову персоніфікацію, в потворних формах, не лиш могутності природи, але рівночасно й суспільних сил, зеднаних, карних, ведених невидимою властію і готових ділити ся сьвітом, або навзаєм собі його видирати. Нічю вкінци, щоб собі вияснити дорогу й подати відраду очам, котрі дивлять ся на нього, парохід блисне инколи електричним сьвітлом; се вже таке чарівне явище, про яке мало що в сьвіті може дати понятє — ніби фантастичний вид, ніби зьвізда, що злинула з неба й пливе по блискучім блакиті вод, як по новім зорянім небозводі.

IV. ГЛАВА

Антагонізм поміж духом науки і уявою.

Від зовнішних умов штуки перейдемо до інтелектуальних і моральних; останні є найважніші! Виринає питанє, чи дух науки, котрий помалу

опановує людство і що-раз більше формує мозки нових поколінь, не знищить вкінці трех головних способностей артиста: *уяви, творчого інстинкту і чувства*. Щоби на се питанє відповісти, треба звернути ся до психології.

Передовсім деякі учені і філософи кажуть, що розвиток наук спинить розвиток поетичної уяви. Панованє науки, що настає по панованю легенд і релігії, має, після Гартмана, скінчити ся панованєм „плиткости“. Люкреций, славлячи побіду наук над пересудами і забобонами, славив рівночасно єї триумф над поезиєю. Без *таємничости* нема правдивої поезії, — залюбки повтаряють Німці за Шеллінгом, Штравсом і Вагнером; без *пересуду* нема правдивої поезії, — додавав Гете. І справді, поетична уява потребує, як здаєть ся, якогось пересуду (в стариннім значіню того слова), який позволив би їй пояснювати явища не завсїди на холодно, вишукуванєм причин; потребує якогось нецтва, пів-сумерку, серед якого могла-б з більшою свободою грати ся предметами. Чи може бути щось менше поетичне, як велика, сіра дорога, без закрутів і відшибів, на яку сонце паде з гори; противно, гущавини, гайки, тіністі затишки, все, що неначе втікає перед нами, творить поезию села. Великою недостачею рівнин є те, що нічого не скривають перед нами; тож і не любимо простих ліній, бо отвираючи очи, бачимо, що є на кінци. Невимовний чар вечера полягає на неясности предметів. При блиску місяця, який оспівували Бетовен і ціла Німеччина, все змінюєть ся, найзвичайніші дороги наповняють ся поезиєю, предмети, гратячи свої острі зариси, набирають дивної м'яккости, повної чару. При місячнім проміню всі предмети неначе розпливають ся в прозорій і лагідній імлі; та імла — то як-раз поезия; та легесенька імла є в оці поета і через неї він дивить ся на цілу природу. Коли розженете її, сполошите може його вражіння, а між иншими одну божественну мрію — красу; може

поезія є лиш у тім, чого догадуємось, не видячи. Соромливість є поезією любови; висуває наперед се, що укриває. Поет, слідячи за таємницями природи, схожий на аманта, котрий настає на чесну жінчину; сам мавби розчароване, коли-б за скоро улягла йому; він якийсь час хоче мати надію, хоче жалуватись, волить відгадувати, ніж бачити, волить уявляти собі, ніж відкривати, нераз навіть висше ставить само пожадане над розкіш. „Шукаю приємности, — каже Гете — а підчас приємности жалую пожаданя“. Альфред де Міссе молить Бога, щоб розторочив звід неба, відхилив заслону сьвіта і показав ся йому; відки певність, що поет величав би Бога дальше, коли-б Бог сповнив його просьбу? Може й ціла поезія сьвіта упала-б. Коли-б небо не крило ся перед нами, хто-ж відрізнував би його від землі, котру топчемо? Та „мука нескінчености“, що томить деякі душі, доставляє їм также найвисшої роскоші, якої може не рішились би віддати за всевідушцу науку. Не шукаючи далеко за примірами, вкажемо на те, до якого степеня наука, просліджуючи розплавлені металі на планетах, обдерла з чару ті „небесні цвіти“, в котрих старинні добачували божественні й безсмертні ества! Оттак — говорять естетики-містики — все вяне за дотиком науки. Ренан називає десь християнську стидливість „милим двозначником“; в тім самім сенсі можна-б сказати, що ціла містична поезія природи, ціла релігія штуки є также двозначником; та є се двозначники, що дають ціну житю. Природа є красна лиш під заслоною, і саму штуку належало-б може зобразити як любов з платком на очах. Коли краса виявить нам свое імя, свою історію і всі свої тамниці, то — хто знає — чи не віддалить ся від нас на віки, як Льогенгрін, тягнений лебедями. Навіть помилка має свою поезію. „Май відвагу до помилок і до мрій“ — сказав Шілер: се девіз штуки.

Такі аргументи можна подати на оборону поезії таємничості й містицизму в штуці. Після нашої гадки, суперечність, яку дехто добачує між поетичною уявою й наукою, є радше поверховна, ніж засаднича, і поезія все мати-ме рацию биту побіч науки. М. Арнольд сказав у своїм „Essai sur Maurice de Guerin“: „Поезія, як і наука, є в рівній мірі толкованем сьвіта; але наукові пояснення не відкривють нам ніколи того внутрішнього значіння річий, яке відкриває перед нами поезія, бо не промавляють до цілого чоловіка, але тільки до одної обмеженої спосібности; он чому поезія не може згинутися“. Всі силкуваня ученого стремлять щоб відорвати ся від предметів, що їх обсервує його осибистість; але кінець-кінцем, людське серце є найважнішою частию сьвіта; між нами і предметами зовнішнього сьвіта мусить конечно панувати гармонія; поет, усвідомляючи ту гармонію, буде близький правди, не менше від ученого; чувство, само собою, стілько-ж варте, що вражінє або перцепція. Не лиш бачений предмет має „предметову вартість“, але і око, котре бачить. В рівній мірі можемо в мисли відірвати наше серце від сьвіта, як і вирвати сьвіт з нашого серця. Всі астрономічні теорєми не в силі відібрати нам того неописаного неспокою, який відчуваємо на вид незміреного неба, ані тої ненаситної жадоби пізнаня, що творить поезию неба. Учені трібують заспокоїти нас, відповісти на наші питання; поет нераз захоплює нас уже самим питанєм, і волисть, як музик, радше урвати на якійсь вимовній ноті, полишити нас у не-знать-якім тривожнім вижиданню, ніж задоволити вповні ухо і душу. Гамлет у славнім монольозі ставить лиш питанє, на яке наука не відповість; один з гарних віршів „Contemplations“, про судьбу нашої землі й людства, замість заголовка має простий знак питання. Чи є відкритя, які не вели-б до нових таємниць і не по-соблювали-б уяві до що-раз висших злетів? Наука, що почала ся здивуванєм, кінчить ся также

здивуванем, — сказав Кольрідж, і як-раз те здивуване родить як поезию, так і філзофію, однаково. Отже в людській науці будемо мати вічну сугестию, і консеквентно — вічну поезию.

Що більше, коли ми аж до краю проаналізуємо ту „потребу таємного і непізнаного“, що її знає людська уява, то переконаємося, що вона є лиш відмінною формою жадоби пізнання. Щойно говорили ми про особливий чар малих стежок, гайків і відшибів; але-ж головною причиною того чару є те, що вони позваляють нам робити майже на кождім кроці відкриття, держать у безпереривнім напруженю цікавість духа; їх чар не випливає єдино з того, що закривають перед нами овид, а радше відси, що вічно обіцяють нам новий. Коли можна сказати, що соромязність є поезією любови, то не менше слушно належало-б сказати, що любов творить поезию соромязности, і тим разом чар таємничости полягає лиш на жадобі проникнути її. Впрочім тільки фальшива і штучна краса тратить свою поезию при блиску дня. Тому ніхто не перечить, що наука змінює вічно точки погляду, з котрих ми привикли вже дивити ся на людей і річи; що вона творить тим способом нові сьвітляні ефекти; що вона нас дивує, а нераз навіть смутить; але де-ж тут небезпека для поезії? Нераз, признаюсь, я завидував мурашці, в котрої овид такий тісний, що мусить вилізти на листок або на каміньчик, щоб бачити на пів кроку перед собою: вона певно бачить багато гарних річий, для нас зовсім недоступних; для неї піскова аля, мурава, кора дерева є повні поезії, незнаної нам. Коли-б розширити поле єї обсервації, чулась би зразу несвоя; жалувала-б серед наших гір та лісів живої тіни своїх травиць. Таксамо і ми, піднявши ся дуже високо, жалуємо пропадаючої поезії подробиць, дрібязків, що затирають ся; з жалем дивимо ся, як виступають на верх усі закутини, де губила ся наша думка, як випростовують ся всі закрути, що будили в нас

пожаданя; око зразу не добачує нічого, крім великого загального виду, голого, без сліду тіни; сьвітло падає суворо і монотонно; але що то за простори! Погляд шибав без кінця. Є се незмірене і непроглядне середовище, до якого треба дорости серцем, щоб чути ся в нїм свободним. Дальше, за краєм такого проясненого сьвіта — які-ж нескінчені перспективи, що гублять ся еще в тіни! Яка-ж то що-раз більша потреба огляданя, баченя і діланя!

Впрочім є й таємниця, якої наука ніколи не вспіє усунути і яка полишить ся вічно темою поезії — метафізична таємниця. Не треба слідком за релігією і теологією кидати нові заслони на ті, що вічно закривають суть річий; дібравшись до якоїсь границі, навіть учений мусить задержуватись і — після вираженя Кльод Бернарда — „даєть ся заколисати леготови невідомих річий на висотах сумерків“. Наука може розвіяти, без шкоди для поезії, штучні таємниці релігій, що приладнують свої символи навіть до виясненя чисто наукових явищ; одначе вона не усунула метафізичної таємниці, що відносить ся не лиш до *незнаних* законів, але може й до *незглубимого* змісту реального сьвіта. Метафізична таємниця удержить у штуці на віки понад чистою і простою красою почуване величі.

Притемнене, що витискає печать якоїсь таємничости на деяких творах штуки, може впливати із двох зовсім відмінних причин: будьто з неясности мисли — як се бачимо у Гете, Шелля і Байрона, — будь то із глибини їх, що также часто стрічаємо у того-ж Байрона, Шелля і Гете. В першім случаю неясність є недостатчею, ціхою слабости і зовсім не являєть ся прикметою великих творів штуки; в другім случаю, глибина помимо притемненя, що ударяє за першим поглядом ока, отвирає більше чи менше далеку перспективу на ясні пункти, які наука колись відкриє. Сама поезия є в своїм роді самосівною наукою.

Велика штука не полягає на пустих і безплідних мріях; високі мисли поетів є завжди щілинами, через які можна добачити теперішність і будучину; і коли-б вони були тільки чистими утопіями, зовсім далекими від дійсности, не занимали-б нас ані трохи. Зовсім не була химерою, приміром, та справедливість, яку Софокль оспівує в одному з найкрасших своїх віршів, та справедливість, котра „сягає так далеко, як звід неба“. І нині ще стремимо до неї і стараємося, що-б огорнула цілий сьвіт. Учений пише стислу і подрібну історію сьвіта, а поет — так сказати-б — творить легенду того-ж сьвіта. Одначе й легенда є історичним документом, нераз навіть автентичнішим і — як сказав би Арістотель — фільзофічнішим від історії. Історія доставляє нам лиш нагих фактів, часто спірних; легенда передає глибокі і тривкі чувства, що панують над тими фактами й були в якійсь мірі жерелом їх. Чи-ж у легендах давних народів не малюють ся личный характер їх, усі неясні стремління не лиш їх, але й цілого людства? В добах глухої праці й перерібки, як колись в Індиях, Греції і в часі Відродження, треба в поетів шукати ключа будучини, перших неясних але глибоких виразів мисли, які що-йно згодом набирають сили і ясности. Поет може сказати про себе те, що говорив Геракліт, той фільзов наділений поетичним генієм: „Єсьм як Сивілі, що промавляють з натхніня й котрих голос вістить вікам божественні правди“. По правді деякі реченя Геракліта і Парменіда, деякі статуї Мікель Анджеля, деякі симфонії Бетовена містять у собі ідеї, які що-йно час розвине, і сила їх лежить саме у тім закиненю мисли в будучину. Неясність твору штуки походить тоді з широкости овидів, які він отвирає перед нами: таксамо небо на високих горах видаєть ся чорне власне для того, що просто на нас кидає весь блиск незмірених просторів.

Пересуд, як і таємничість та нецтво, після нашої гадки, не є конечним услівем злету поетичної фантазії, нехай там собі що хоче говорить Гете, той великий поклонник пересуду, що вірив у знаки будучини і добачував заповідь Ватерльо в тім, що портрет Наполеона впав на землю. „Забобон — писав — є поезією життя“. Дійсно, релігійні традиції зразу мали свою поезію, бо в кождім разі були першою пробою вияснення світа. Пересуд справді полягає на тім, що в предметах нашого оточення або поза ними добачуємо волю, подібну до нашої, людської; як виказав Август Комт, є се ідолопоклонство свого рода. Звірята не мають забобонів, бо не силкують ся дошукуватись чого-не-будь мислю; навпаки, людство хотіло пізнати причини явищ, які спостерігало і тому неначе відбило ся в них; отож та перша проба схоплення вселенної в систему була великою навіть з наукової точки погляду і посідала также свою поезію. Але старинні міти не можуть мати поважного значіння в віці науки. Чи належить жалувати за ними з артистичної точки погляду? Так, — відповідає дехто — бо уміщувати поза кождим зовнішнім явищем волю, подібну до нашої, було значно поетичійше, ніж піддавати його твердим законам науки; закони не варті богів. Передовсім відповімо, що кождий закон має в собі щось божественного: правдивою ціхою божественности є в дійсности нескінченіть; ото-ж закон, звязуючи явища одно з другим, і спонукуючи нас придивити ся нерозривному ланцови причин, отвирає перед духом незмірені перспективи, а той, хто зглубить їх, уздрить нескінченість за найдрібнішим предметом, відчує її — так сказатиб — у кождім явищі. Всяка мітольоґія спинює духа в дорозі-гляданя причин, подаючи за найвисше вияснене марну волю божка і даєть ся звести на Арістотелеве *Ἀνάγκη στήναι*; наука-ж усуває перед умом всі замки і ставить його лицем в лице перед правдивою божественністю і нескінченостю. Тут

початок нового рода поезії, може трохи суворої, але за те глибшої і сильнішої, тої поезії, яку Віктор Гіго трібував представити символічно в „Сатири“, що розбиває Олімп. Ляйбніц, що з обережністю переносив на листок червяка, котрого взяв був для мікроскопійних дослідів, дивився на нього другим оком, ніж який-не-будь із старинних учених. Як Паскаль у кліщи, так він у тім сотворіню добачив скорочене цілої землі, неба і світів. „Нескінченість — каже Віктор Гіго — проникає скромну цвітку, коли на ній спічне око мислителя“. Та ідея нескінчености, однозначна з божественністю, варта клясичної чудесности і запліснелих оздоб Олімпу. Вікторови Гіго як-раз можна закинути надуживане чудесности в поезиях, де чорні і білі привиди, опирі, мари, ангели-сторожі, надземні голоси, гуріси грають таку визначну роль і мимохіть викликають осьміх на наших устах. Та між тим поети, а навіть той сам Віктор Гіго, що-раз більше вертаються до реального світа, силкують ся зірвати з тим штучним ідеалом, котрий нагадує пастирські іділі з XVIII. ст. Те саме далося би сказати, може з більшою еше слушністю, про одного з найвизначніших писателів, на нешасте занадто субтельного і вибагливого. Сіллі Прюдом каже в „Зеніті“, що давні боги стратили вже ереїв; нині сьвяті імена Зевеса і Венери належать до зьвізд, що їх чоловік відкрив і зважив. Але даючи відчути в щасливій метафорі всю поезію сучасної астрономії, він кличе:

Пливе небесний звід. Під ним збирачка зір
Пряде в нескінченість — Арахна — дивну пряжу
И на божу ниточку нанизує сьвіти.

На тім перетвореню вселенної при помочи науки поет не тратить нічого. Спенсер, котрий боронив колись поезії науки перед поезією „грецьких од“, робить справедливі замітки в тій справі. Для старинних людей або нинішних недоуків ка-

пля води є лиш каплею води: якже инакше представить ся вона мудрцеви, коли подумає, що якби звільнити нагло ту силу, що держить у купі всі частичі єї, то вона витворила-би блискавку. Звичайна жменя снігу відкриває чудеса перед тим, хто слїдив під мікроскопом такі різнородні й чудові форми сніжних кришталіків. Кругла, рівнобіжними борознами порита скала може збудити в мисли образ ледівця, котрий серед тишини зсував ся по ній перед мільонами літ. В наслідок що-раз більшого комплікованя набуваних нами відомостей кожде наше вражінє приходить нині на свїт окружене, оповите тьмою мислий, які нечисленими вузлами вяжуть його й піддержують, як ті посплітані лїяни, що пнуть ся по пралїсах і все обнимають своїми легкими пагонами. Якась частна наука може, на перший погляд ока, видавати ся ворожою для поезії лиш тому, що вона специяльна, занадто втиснена в один кут дійсности. Противно, універсальна й синтетична наука посїдала би свою поезию, якої жерелом сама незміреність єї. З того, що наука має очи звернені на природу, зовсім не випливає, що-б вона мала займатися тільки землею і земними річами: атже-ж небо также належить до природи!

Наука сама собою не лиш будить в нас почуваня анальоґічні до божественного, але й поза тим зовсім не пересуджує змісту річий, позволяє поетови, чи фільзофови узагальнювати в своїх припущенях те, що сама їм подає. Коли поганство позволяло нам добачувати поза річами волю, подібну до нашої, то і в науці ще й нині удержуєть ся таке пониманє. Наука усуває лиш елемент чудесности і надприродности, але признає в свїті глухе жите, подібне до нашого, бачить свідомість, може невиразну, може й неясне стремліне до лучшего, в кождім разі щось людського. Ми далекі нині від ідеї Декарта, котрий все на свїті, з винятком людської мисли, вважав звичайним механїзмом. Сучасна наука признала рацию поетови

Ляфонтенови в його обороні зьвірят перед Декартом (котрого доктрину впрочім нераз викладано фальшиво); ще й нині наука з Дарвіном, Гете, і Жофруа де Сен-Гілером немов оправдує в якійсь мірі індійські і грецькі легенди, що відносять ся до перемін і перетворювань живих еств. Чим більше поступаємо, тим більше віднаходимо ту „едність походження чоловіка і цілої природи“, едність, яку перші поети неясно відчували, і яка, після гадки Гете, сама собою творить „предмет генія“, тим сильнійше бють первісні жерела поезії. Пригадаймо собі той уступ з великої індійської епопеї, де Рама, упоений любовію, глядає в мовчазнім лісі, що його окружає, якогось рода неясної симпатії для себе самого, якогось співчуття і любови: „Глянь на ту гнучку ліяну; любязно пнеть ся по могутнім пни, так як ти, Сіто, охлявши опираєш ся своїм плечем о моє“. Тут щось більше, ніж символізм: індійський поет підглянув тут дійсність, едність природи у всіх живих ествах, едність, яка позваляє сучасному ученому, як старинному Браманови, віднайти, себе в ростині і зьвіряти й наповнює серце незмірною симпатією для цілої природи, що кипить, як і він сам, житем і пожаданем. Так то єдина правдива поезія, що містила ся в старинній мітології, перетревала доси; уяву Вальміких чи Гомерів тим більше оживили-б відкриття такого Дарвіна, і в наших часах Овідий мігби з певністю сотворити щось лїпшого, ніж казочні „Переміни“, наївнійші в своїй холодній субтельности, ніж сам він припускав.

V. ГЛАВА.

Антагонізм поміж духом науки і самовладним інстинктом генія.

Штука не лиш вимагає, щоб наука полишила поетичній уяві єї законну сферу — сферу ідеалу,

таємничости, а навіть мрій; штука не може узовнішнити своїх концепцій без генія, котрий не є іїчим иншим, як *творчим* інстинктом. Без огляду на те що там гадають наші сучасні „парнасісти“, обмірковане, терпеливість, метод і добрі наміри не в силі сотворити великого твору; в обсягу моральности добрі наміри є всім, сказав Шопенгавер, — в штуці, а передовсім в поезії — нічим. Навіть розумоване, на скільки воно попережає початок твору, є — здаєть ся — познакою мірноти: чимсь противним генієви. Шілер в одним з листів до Гете пише ті глибокі слова: „В мене, коли будить ся чувство, зовсім нема предмету означеного і спрецизованого. Передовсім мою душу наповнює якийсь музичний настрій; поетична ідея являєть ся що-йно потім“. Артиста побуджує правдивий інстинкт твореня; він тоді ділає мовби зовсім несьвідомо і звязаний; коли діло скінчене, сам не знає, що хотів сотворити. Природник прирівнав би його до пчолои або птахів, що будують чудові будівлі, яких дальшого призначеня єще не знають, та много наших поетів має дуже богато схожости зі столярем, котрий з розмислом, після пляну, складає поодинокі части меблів. Отож тепер виринає питане, чи тому самовладному інстинктові, котрий сам один, здаєть ся, творить правдивого генія, не грозять поважні зміни залежно від того, як чоловік під впливом науки буде ставати ся щораз більше розумовим еством. Кілько-ж то інстинктів в наслідок того пропало! Уже передісторичні люди, після Багегота, мусіли мати почуваня і склонности, яких нема в сучасних диких; деякі останки інстинктів, які були їм помічні в борбі о ествоване, пропадали в міру зросту розуму. Щоденні факти вказують нам на той погубний вплив розуму на інстинкти. Знані нам ті цікаві діти математиків, ті дивні спосібности до аритметики, що завдяки вродженому талантові в памяти оперують величезними числами; одначе в міру того, як навчаєть ся їх рахувати після принятих правил, во-

ни тратять ту чудесну спосібність, часто й зовсім. Отже маємо новий проблем: чи поміж поетичним генієм і інстинктами належить повести аналогію й казати разом з Ренаном, що штука, той самородний витвір першої доби людського рода, перейде згодом, як інші з „категорії інстинкту до категорії розуму“, станеться квестиєю метода, обчислення, взагалі науки, і згине, вигасне помалу, як много первісних інстинктів?

Дуже то приманчивий закид. Але ми думаємо, що над відношенням розуму до інстинкту панує сталий закон, і прослідимо, о скільки він загрожує людству поступенним винищенням генія. Інстинкт має на цілі заспокоїти менше або більше означену потребу біту; коли її може заспокоїти розум з меншим видатком нервових сил і волі, то він силою конечности усуне інстинкт на основі „закона економії“ що панує в природі; але розум ніколи не нищить інстинкту, хиба лиш о стільки, *о скільки він отлучений з працею і трудом*, і там де може заступити його з користю.*) Чи-ж нині наука й розумоване можуть корисно заступити інстинкт і генія в штуці? Чи є вони в силі виконати те саме діло з меншим видатком сил? Ні.

*) Приміром, діти математиків, про котрі говорять Багетот, потребували якогось напруження нервів, щоб рахувати без метода і емпіричних способів: дати їм метод — се значить заощадити змучення клітинкам їх мозку, не змінюючи притім — просимо се зятимити — одержаного результату: в тім случаю інстинкт, усунений розумованем, мусів би очевидно пропасти; таксамо уступає робітник, коли появляються машини, що працюють за нього. Таким способом не лиш наука заступає інстинкти, але таксамо висша наука може легко заступити низшу; задача, яку можна в одній хвили виконати гди помочи альгебри, вимагала би більшого умислового напруження, колиб ми хотіли виконувати її аритметичним способом; тому в тім случаю кождий вибере альгебру, Колиб до альгебри не треба було знаня і ужитя аритметики, арифметику забулиб. Подібно інстинкт, той рід первісної науки, здобуваної поколіннями, гасне там, де розум, той висший інстинкт, може з меншим трудом виконати докладно ту саму чинність.

До того треба би, щоб штука, так як обчислення, мала свій докладно означений предмет, до якого було-б можна дійти правильною й методичною дорогою. Коли-б краса була десь зреалізована, або коли б вона була хочби лиш вічно незмінним ідеалом, — наука могла би вкінці дати стислі правила, при яких помочи сконструовано би вічний взір краси: тоді артист станув би в роли ремісника, що працював би з меншою або більшою вправою, після даного взірця; участь інстинкту й самородної творчости була-б у виконаню обмежена. На щасте чи на нещасте, в штуці головною річю є винаходчивість. Штука різнить ся від науки ціхою перворядного значіння, якої доси не зазначено досить виразно; ото штука сама мусить винайти собі свій предмет — красу, замість аналізувати його й розкладати при помочи розумовань. З того, що якийсь твір штуки, приміром, трагедія Расіна, є красний, годі висновувати, що инший твір, скомпонований після подібного метода, буде рівно-ж красний, приміром, трагедія Вольтера; перший твір, зреалізувавши деяку красу, дав змогу відкрити поза нею краси инші; змінив самі умови краси. Тим то штука ніколи не зможе заступити чиста наука, бо штука є творча, а знати — то не творити. Розум ніколи не заступить інстинкту в поета, як у тих дітій математиків, про котрі говорило ся висше; тут ролі інстинкту й розуму є занадто відмінні, не могли-б заступити себе.

Навіть наука не може обійти ся без генія. Єсть щось інстинктового і несвідомого в повстанню людської мисли, коли предмет не є з гори означений; ото-ж наука на своїм найвисшійм щєбли, живе лиш, як і штука, безпереривними відкритями. Одна і та сама спосібність дала змогу Нютону вгадати закони небесних тіл, а Шекспірови — закони психольогії, від яких залежний характер такого Гамлета чи Отеля. Учений, таксамо як поет, мусить заєдно ставити себе в мисли на місци природи, і хочачи довідати ся, як вона творить, му-

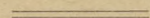
силь уявляти собі, як вона ділала-б, коли-б умови її діяльності змінили ся; штука і в одного і в другого полягає на тім, щоби твори природи ставити серед нових умов, як особи, що ділають, і тим робом, о скільки се дасть ся, обновлювати природу, творити її в друге. Гіпотеза є величавим романом в своїм роді, поемою ученого. Кеплер, Паскаль, Нютон, після спостереження Тіндала, були наділені темпераментом поетів, мало-що не візіонерів. Фарадай прирівнував свої інтуїційні відкриття наукової правди до „внутрішніх осьвітлень“, до екстазу у своїм роді, підчас яких піднімав ся вище себе самого, Одного дня, після довгих роздумовань над силою і матерією, побачив нагло в поетичній візії цілий сьвіт „поперетинаний лініями сил“, котрих нескінчене дрожанє дає сьвітло і тепло „в безмірі“. Та інстинктова візія була першим початком його теорії єдності матерії й сили. Отже наука в зіткненю з незаними речами у многім заховуєть ся таксамо, як поезія, і вимагає такого самого творчого інстинкту. До дальшого поступу її треба могутньої інтуїційної інтелігенції, здобуваної многими поколіннями, конечно треба того „внутрішнього зору“, про який говорить Карляиль — „insight“, — який відчуває правду й красу ранше, ніж пізнаєть її докладно. Так понятій інстинкт генія є лиш розумом в своїм найглибшій значіню і знаходить ся при жерелі самої науки. Проте й розвиток розуму й інтелігенції не може довести штуки до упадку.

І справді, хоч XIX. ст. є переважно столітєм учених, однаки ані Ляпляр, ані Дарвін, ані Жофруа де Сен-Гілер, ані Гельмгольц, не стали перепонуою в розвитку Байрона, Лямартіна, В. Гіго або Міссе. Тен, занадто крайний визнавець теорії середовища, посвятив майже цілу свою книжку про „Фільозофію штуки“ дослідюи условин, серед котрих могли повстати твори Рубенсів і Рафаелів; однаке найголовнішим услівем був, безперечно теній, а він може повстати в найрізномородніших

місцях і часах. Чому в Голяндії, в досить ординарнім краю, де перетовщене тіло губить ся під важкою одежею, де всі смаки видають ся так мало естетичні, в краю, що є правдивим противенством Греції або навіть Італії, чому в тій Голяндії було так багато славних малярів? чому тільки в давнім бургундським княжестві, у Флямандії, розвинуло ся замиловане до малярства, коли рівночасно такий сам торговельний розвиток, забави і люксус панували в більшій части краю? Чому Еспанці, народ тісної й твердої голови, мали рівно-ж своїх великих малярів, а між іншими Муріля — містика, котрий, здавалось, бояв ся наготи? На всі ті питання трудно відповісти, коли не признаєть ся участі генія, котрий „віє, куди хоче“ і може колись знову привієть ся в нашу сторону. Тен дуже добре вияснює, *яким способом* при посяданю генія італійське або флямандське малярство стало ся тим, чим було; одначе не каже нам і не може нічого сказати, *чому* воно повстало; се вже не квестія середовища, а вроджених чинників, дідичних склонностей, витворених і розвинених цілим рядом причин, занадто помотаних, щоб можна їх прослідити науково. Ніщо не уповажнює нас припускати, що ті незнані причини, котрі в якійсь хвили мали вплив на якийсь народ, а потім особливий вплив на упривилейовані одиниці, не будуть мати впливу на інший народ, в інших часах, та що ми не побачимо вже ані Рубенса, приміром, ані Веляскеза. Що більше, генії вже від уродження йдуть у напрямі свого спеціального призначеня, послушні внутрішньому законуви, котрий вказує їм той напрям.*) Чи-ж можна було перешкодити

*) Коли не послухають того внутрішнього голосу, чекає їх страждане; артист, що спроневерить ся призываню свого генія, небавком вернеть ся до нього в наслідок — так сказати-б — естетичних докорів совісти. анальоґічних до моральних. (Гляди наш „Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction“.

такому Моцартові, Гайднові, а навіть Россіні-ому, слухати від дитячих літ своїх внутрішніх голосів, співати як птахи, і компонувати інстинктивно сонати чи опери. Наука не здержить ніколи правдивого генія від вибраня дороги, яку йому вказує *призначене* і віднайдене властивої собі форми: *fata viam inveniunt*.



VI. ГЛАВА

Антагонізм поміж духом науки і почуванем. — Еволюція людських почувань.

Щоби творити, уява і інстинкт генія мусять бути побуджені й запліднені *почуваннями*: треба любити свою гадку, щоб відчути потребу дати їй жите; ото-ж між наукою і почуваннями знову добачують противенство. Стюарт Міль в книжці, що є родом моральної сповіди („Autobiography“), признає, що аналіза посідає „силу розстроєня“, яка приводила його до добре знаного стану одчаю: „Аналіза убиває чувство“. На такий стан знайшов єдиний лік у штуці, найбільш віддаленій від розумової аналізи і позитивної річевости — в музиці. Чи-ж є се третє противенство поміж штукаю і наукою глибоше від інших?

Очевидною помилкою було-б уявляти собі, що людські почування, хоч би й найпервіснійші, остають ся впродовж віків незмінні. Вони перетворюють ся помалу, але без упину, як се виказав Теї у своїй „Фільзофії штуки“. Стрібуймо виложити (чого він не зробив) закони тої еволюції і наслідки єї для штуки. Передовсім усі почування, зразу самородні й несподівані, що потягають первісного чоловіка неначе чисто відруховим

діланем нервів, стають ся поступенно що-раз більше *свідомими* і *зрештованими*. Вже Ренан і Гартман виказали, як в наших часах свідомість проникає все своїм світлом. Дальше, почування мають загальнійший і більш абстрактний предмет; щоб їх збудити, не треба до того зовнішних і дотикальних предметів; вони можуть відносити ся не лиш до реальних еств, але й до чистих ідей, простих імовірностей, форм, законів; цілий народ, приміром, може *запалити ся* для якоїсь ідеї чи філософічної або політичної доктрини, для якогось суспільного устрою, а ще більше для якоїсь поеми, драми чи романа, в яких та доктрина буде представлена. Чим більше поступаємо, тим більше почуване, що було зразу лиш якимсь розвиненем відрухового діланя, стаєть ся конечним продовженем якоїсь сильнійшої мисли; силкуєть ся зілляти ся з нею, буде навіть самою мислю, баченою в іншій виді. Спосібність нашого почуваня інтелектуалізуєть ся і для неї не остаєть ся чужим ніякий знаменний поступ науки, бо кожде важніше наукове відкритє має філософічні наслідки, а вкінци й моральні.

Пригляньмо ся найважнійшим почуваням, що відносять ся до природи, до божества і до чоловіка; побачимо, як великій зміні вони улягли, на скільки вони в наших часах стали ся більш умиловими й філософічними, не тратячи своєї сили і поезії. Почуване природи, котре повинно-б остати ся незмінне, як се могло-б здавати ся на перший погляд ока, не є нині те саме, що в старині. Порівнаймо Гомера, навіть Люкреція або Віргілія з Шекспіром, Мільтоном, Байроном, Шелеем, Гете, Шілером, Лямартіном або В. Гіго. *) Яким-же

*) Замітимо, що природа занимала старинних головно у звязку з чоловіком; опису для опису в них мало. В Іліяді, після спостережень англійських естетиків, Рескіна і Грант-Алена, в описах місцевостей знаходять ся тільки случайні натяки на краєвид, там де автор хоче вирозити, що якась

робом може у сучасного і старинного чоловіка ви-
кликати те саме моральне вражінє такий, приміром,
вид зоряного неба, коли нинішний чоловік бачить
безмір там де старинний добачував одну чи кіль-
ка кристалових сфер, відділених пламенними сті-
нами; *flamman̄tia moenia mundi*? Ростини, черви,
птахи, всі ті єства, котрих організація і жите були
майже незнані для старинних, а нам зістали вия-
снені в своїх чудесних подробицях, набрали для
сучасного поета того самого значіння, що для уче-
ного; сьвіт заселив ся, можна сказати, не богами
або уявленими творами, але реальними єствами,
що аж кишать у глибинах його. Кожда капля во-
ди, кождий подув вітру повні невидних єств; нині
всі чуємо, як розворушена природа здрігаєть ся
під нашими стопами, — та природа, що таксамо
здрігала ся під стопами Орфея; старинна легенда
стаєть ся правдою науки; скеля живе, ліс живе,
з нього виходять голоси. „Чую те, що дзвеніло
в души Орфея“, — каже В. Гіго. Для сучасної
поезії, як для науки, найнижші єства набирають
значіння. В. Гіго затримуєть ся перед польним ру-
мянком і в його короні, уложеній променисто до-
вкола осередка, бачить символ сьвіта; доходить
аж до пересади у звеличуваню низшого житя:
оспіває жаби, черепахи, сови і кажанів; його сти-
хи, без огляду на їх внутрішню вартість, в кож-
дїм разі засьвідчують поважну еволюцію в по-
чуванях сучасників. Мішеле, Е. Кіне в „Création“

місцевість є „урожайна“ або „богата на коні“ чи „богата
на хліб“. Краєвиди грають підрядну ролю в грецькій і рим-
ській поезії. як і в поезії XVII. ст. Як замітив Шейрп („On
poetic interpretation of nature“), вони нагадують основу обра-
зів Перуджїна і Леонарда, ті сині, в далину витягнені села,
намалювані лиш на те, щоб на їх основі виразнійше висту-
пало румяне лице якогось хлопця або дівчини. Природа для
старинних була рамою і почуте єї будило ся в них лиш то-
ді, коли з природою лучило ся щось людського. В наших
часах чоловік посїдає і без сумніву посїдати-медальше шо-
раз безінтересовнійше почуте природи.

сотворили правдиву епопею природи прозою. Знаємо і що-раз красше будемо знати обичаї, любов і історію всіх еств, які нас оточують, звязану з нашою; чоловікові годі буде вже вважати себе чимсь відрубним від того в своїм роді низшого людства, що його оточило довкола.

Почуте божества рівно-ж змінило ся так сильно, що нема потреби задержуватись довше на тім пункті. Яка ж еволюція з часів Гомера до християнства! Неменша й від XVII. ст. до наших часів, від поезій обох Расінів, батька і сина, про „Утаєного Бога“, котрого „хвалу“ голосить цілий сьвіт — до молитви, якою кінчить ся „L'espoir en Dieu“,.. або в сучасників до сумнівів Сілли Прюдома, до „анатем“, не раз деклямаційних, Леконта де Ліля або пані Акерман. А що до високих почувань, які стоять у звязку з чоловіком, то й тут не менше виразно видко що-раз більший вплив ума на чувство. Ті з поміж них, що мають предметом вітчину, рідний город чи суспільну громаду, після гадки всіх, утратили свою обмеженість, ексклюзивність: вітчина для сучасного мислителя є частию цілого людства. Не один філософ перестав би любити свій рідний край, не один поет перестав би оспівувати його, коли-б його ествовав було погубне для людства, що впрочім є неможливе. Почування того рода, хоч відносять ся до означених і реальних предметів, знаходять своє остаточне оправдане в абстрактнім розумованю. Ті самі зміни бачимо в почуваннях, що відносять ся не до зложених еств, як, приміром, до вітчани, але спершу лиш до одиниць, наприклад у почуваню милосердя. Нині легше збудити співчуте, котре при тім є й могутнійше й загальнійше. Тим то воно в таким-же степені може й натхнути поета. У грецьких поетів те почуванє майже все звертало ся до значених осіб: до Гектора чи Прияма, до Антігони, Поліксена і Алькеста. Сучасний поет поступає инакше: будить наше милосерде для ці-

лої кляси, для народа чи для товп. Вже в XVII. ст. починало витворювати ся те узагальнене почувань, як у поетичній сфері так і в фільзофічній. Дивіть ся, що стало ся з дроворубом Езопа в тім „убогім мужику, обтяженім вязкою хворосту“ що його представляє нам Ля-Фонтен. Поза ним немов бачимо цілу клясу людий, що угинають ся під таким самим тягаром; що більше, коли мужик Ля Фонтена своєю сильною і досадною мовою говорить нам про „круглу машину“, бачимо, здаєть ся, ціле людство, як воно крутить ся в тім самім вічнім колесі терпінь. Подібно й В. Гіго, може з меншою простотою, але з рівною поетичною силою, дає нам відчути в особі одного нуждаря безконечну нужду людського життя, а навіть цілого сьвіта. Зображуючи коня, батоженого господарем (в „Мелянхолїт“), дає наперед відокремлений, виразний образ в острих зарисах: наше милосерде звертаєть ся лиш до того сотворіня з закрівавленими боками, що „тягне, напружуєть ся, стогне, шарпає раз і другий раз і стає, а батіг свисе над його головою. Потім поет веде дальше своє „мелянхолїтне“ оповідане, питаючи, яке право віддає те „загулюкане звїря на поталу пяниці“, і тут овид поступенно розширяєть ся; в „біднім, німім сотворіню“, котрого нагий бік подаєть ся під ударом підкованого чобота, перестаємо бачити одиницю — того коня, що ступає по ховзкім бруку; прикрий образ заступає перед нашими очима все инше, і наше милосерде звертаєть ся до громади. Таксамо, коли В. Гіго говорить про працю дїтий у фабриках, він на початку показує нам великий варштат, де „все е з міді і криці, де нікто ніколи не бавить ся“; дальше, коли там у тїни машини обертають ся без кінця над невинними головками дїтий, вириває нараз із лона самої дійсности і ставить перед душею гадку про страшну суперечність поміж удосконалюванем машин і духовим упадком робітників:

„Той поступ, що не знає сам, де ціль його, Цьвіт молодости нищить і забравши душу В людини, віддає її німій машині“...

Ті самі безвістні способи узагальнення стрічаємо в Г. Фльобера, того поета без риму: „Так стояло перед тими пузатими міщухами пів столітя неволі“, В старій селянці, що її представляє нам повістеписатель, уособлюєть ся і стає перед нами товпа людей, які стогнуть під тим самим столітнім ярмом. Се знову образ, який стаєть ся ідеєю, загальною і філософічною: та ідея набирає завдяки тому висшої краси.

Тай любов — те наймогутнійше і найконкретнійше з усіх людських почувань — улягла впродовж століть нечисленим перетвореням. В старині, навіть у Біблії, має переважно змисловий характер: тоді чоловік бачив у жінчині лиш єї пол і красу. В середних віках любов стаєть ся містичною, набирає якоїсь солодкості і релігійної святости. *) В наших часах те почуванє перетво-

*) Щоби переконатися о тій зміні, вистане прочитати „Пісню пісень“ — ту чудову поему любови, котрої давним Жидам не вільно було читати перед тридцятим роком життя. — і порівнати її з розділом про любов у „Наслідованню Христа“. В жидівській поемі пламенна фізична пристрасть не гамована ніякими умовами сучасної скромности: „Нехай поцілує мене поцілує своїх уст... бо омліваю з любови. Ліва рука його під головою в мене, а права голубить мене... Ах, як аж ти красна, яка ти принадна, яка розкішна, любови! Той твій ріст нагадує пальму, а твої груди, як винні грозна. Я сказав: зніму ся на пальму й досягну корони єї!“... Те любовне упоєне не може обійти ся без заздрости; длятого й поет не відокремлює тих почувань і оспівує любов і заздрість з однаковим запалом: „Приложи мене, як печать, до свого серця, як сигнет до свого рамени! Бо любов, сильна як смерть, а заздрість незломна, як гріб; вугле єї, як вугле огню, і живе, як полумя. Повеням не загасити-б тої любови, ані рікам не затопити-б“. В „наслідованню Христа“ знаходимо-той сам порив ліризму, що більше, ті самі метафори — ті самі повени й полумя; але ціле настроєне почуваня є вже инше; полумя, про котре гово-

рюєть ся на ново, приймає глибокий і болісний наголос, якого може не мало в ніякій історичній добі. Се вже не те почуване, що у Сапфони, або в „Пісни пісень“, чисто інстинктове, наївне і обмежене, як усе, що природне; сучасна пристрасть, повна нинішних „туг за нескінченною“, богата на філософічні і метафізичні ідеї, що є основою її оригінальності і вартости, навіть з метафізичної точки погляду: „Незмірена надія“ про яку говорять наші поети, є остаточно метафізичною надією. Альфред де Міссе дає кожній своїй любови закраску того пожаданя ідеалу, якого не в силі загасити „мідні вмена дійсности“; наділяє ним навіть свого ідеалізованого Дон Жуана; пожадане, що приковане до землі, а все зриваєть ся в гору, він приривнує до скаліченого орла, котрий гине в пилу „з простертими крилами і очима, впяленими в сонце“ („Narcissa“). Наслідком того вічного досліджуваня позаземних річий, слабне в поета віра в реальність сього сьвіта: „світ є глибоким сном, твором уяви, поза яким не видко нічого, крім неподвижного ества, що вдивлюєть ся в смерть („Спомин“). *) Ми не в силі ані вирвати ся раз на

ривати ся, не палить ані не пожирає, але з легка підносить до неба, в захваті. „Хто любить, той біжить, летить; він радісний і вільний; ніщо його нд спинить... Дає все, що-б усе здобути... Любов не знає ніякої міри, але як вода, що кипить, переливаєть ся через край... Ніяка втома не обезсилює її, ніякі пута не заваджають, ніякі обави не лякають; але як те живе пелумя, що все пронизує, вона мостить собі дорогу по усіх перешкодах і піднімаєть ся до неба... Хто любить, то розуміє, що той голос говорить“.

*) В цікавім віршованім діяльогу п. з. „Іділя“ є виложена індійська теория про всевладну Маю, сконструована Шопенгавером:

Альберт: Ні, коли безмірна душа їх вступила в природу, боги не все сказали нечистій матерії, котрої лоно натхнуло своєю подобою й красою. Дійсність є явою злуди. Ні, ті розбиті фляшки, тих кілька порожних слів, сказаних случайно, що їх приймаєть ся за обопільне зобовязанє, тих кілька легких усьмішок поміж двома холодними

все з тої „огидної дійсности“, ані коли-не-будь задоволити ся нею: „Бог промавляє, належить відповідати йому“! — правда звертаєть ся в такий спосіб з великим взиванем, якого нам судьба не позваляє ані вислухати вповні, ані зрозуміти до краю. Єдиним середником, при помочи якого ми могли-б на хвилю відірвати ся від сього сьвіта, єдиним сьвідоцтвом позаземности — то хиба ще терпінє і сльози; чи-ж плакати не значить се відчувати своє горе і тим способом піднімати ся понад нього? Відси те оправдане звеличуване терпіння, яке так часто стрічаємо в Міссе, а яке дуже здивувалоб старинного чоловіка: „Тільки терпінє робить чоловіка великим“ („Майська ніч“); — „Єдинє добро, яке мені лишило ся на сьвітї, — се ті сльози, що я їх нераз виливав“ („Смукток“). Глибина любови, після Міссе, мірить ся власне терпінєм, яке вона родить, і вона полишає в нас почутє: любити — то терпіти, але терпіти — то знати.

У В. Гіро чувство любови, часто занадто штучне, таксамо осягає свою найвисшу силу щойно тоді, коли набирає — так сказати-б — фільозофічної закраски. Як примір глибокого чувства любови, полученого з заворотом безміру, подаємо тут малий фрагмент без заголовка, уміщений в книзі „Contemplations“: „Зірвав я сей цвіт для тебе, кохана“, — повторяє поет і думка його, звертаючись до тої, котру полюбив, задержуєть ся

поцілуями і хвилеве зближене з незнаним еством — ні, то не любов, то навіть не мрія.

Рудольф: Хочби дійсність була тільки образом, легким нарисом земних річий, — то чого-ж бажати більше? Маска є така чарівна, що бою ся лица і навіть у карнавалї не дїткнув ся-б.

Альберт: Одна сльоза може сказати більше, ніж ти. З того діяльога видко, як дві прямо противні форми того самого почуваня — любови, розвиваючись рівнобіжно, дають два відмінні погляди на жите і два виображеня сьвіта — одна материялістичне, друга ідеалістичне.

«ще раз на темних філях, наче нездецидована між двома безмірами — любови і океана; і остає так у завішеню, як той цвіт над пропастю, котра надить його; ціла його любов перетоплюєть ся вкінци в великий смуток, а тимчасом сонце заходить помалу і чорна пропасть немовби вдирала ся в його душу разом з холодом ночі.

Сіллі Прюдом, поет — на нещасте — нерівний, розвиває также в своїх гарних утворах, приміром в „Оковах“ оригінально поняте чувство любови і тим способом кладе на неї проміне нового поетичного чару. В його чувстві ледви тліє той живий огонь пристрасти, такий всевладний і коначний в любови старинних; коли більшість поетів кладе натиск на пожираючу муку пожадана, він дає вираз радше тому глухому і глибокому терпіню привязаня, якого вже Паскаль бояв ся; найбільше застановляють його ті „слабі і болісні звязки“, що придержують і можуть розірвати душу. То-ж і людська любов є для нього лиш об'явом віковичної солідарности, яка лучить на світлі все і вяже світ з нашою душею. Як усьміх є „ланцюгом для наших очий“, а поцілуй звязком наших уст, таксамо „довгі шовкові нитки“ лучать наше серце з зорями, золотий тремтячий промінчик — із сонцем, оксамітна мягкість — з рожами, котрих ми доторкаємось. Наше серце привязуєть ся до всего, що доступне для нашого ума; тим способом обхоплює нас неначе-б якась любовна сїть; і власне з тої любови впливають наші терпіня, бо кожний чулий пункт серця є вражливий і болючий: моральне терпіне є результатом привязаня, а найпервіснійшим жерелом його — ніжність.

Я вязень єств, що тисяч їх люблю;
Коли найменший подув їх стрясе
Мов часточку з себе самого трачу.

Буває ніжність серця в нас,
В якій тремтить усякий біль;
І навіть пестощі нераз
Приводять нас до смутку й сліз.

Ніхто не відчув красше того, що він називає марністю любовних почувань, т. є, неможливості задержання тих, що їх любить ся, ані дійсного віддання себе всім і здобути всіх для себе. Любов тут на землі не може схопити свого предмету, ані вдержати, коли їй здається, що схопила його: той предмет завсігди їй висмикається в незнані сфери, лишаячи по собі одні рани. Щоб менше терпіти, чоловік може повинен-би рішити ся любити так „як любить ся зорю“.

Відчуваючи, що вона належить до нескінченности...

Проте всі зворушення серця стають ся в наших часах більш розумовані й філософічні: так же й поезія, що їм дає вираз, улягає аналогічній зміні. Те внутрішнє викликане ума в чувство є одною з головних підойм поступу, морального і естетичного. Поступ виходить з того, що почуване щораз труднійше знаходить приемність там, де ум остається незадоволений: щоби відчувати повну розкіш, мусимо мислити. Отже інтелігентний чоловік погорджує занадто ординарними і звірчачими приемностями, як приміром, чисто тілесною любовію, не оповитою ані не ослоненою множеством ідей моральних, релігійних чи філософічних. Зате інтелігентнійші приемности набириють щораз більшого значіння. Так в міру ширшання ума повстають нові гатунки приемности і болю: поет дає їм плоть. Мисль не лиш не затемнює образу, але часто викликає його; наука установлює без упину щораз то нові відношення між предметами, знаходить подібности, яких око навіть не ждало: палета збогачується в міру ширшання ума. Як у первісних часах ум, очевидячки, розвинув ся і повстав

із сили почування, подібно — дорогою відвортної еволюції — ніжнійші почування є продуктом інтелекції; в кождім нашім почуваню сконцентровується ся ціле наше єство, таке скомпліковане нині, що бажає мислю опанувати цілий сьвіт; в кождім нашім руху відчуваємо частку вічного руху сьвіта і в кождім з наших вражіннь, приложивши ухо, дослухаємось відгомону цілої природи; таксамо в мушлі, знайденій на морськїм березі, чуємо неначе таємничий шум далекого океана.

VII. ГЛАВА

В якій мірі поезія може брати натхніне з наукових і філософічних ідей?

Ми бачимо, що нині штука що-раз більше шукає натхніня в науці, в законах природи, які вона відкриває, в великих моральних, суспільних і метафізичних доктринах, що з ґрунту відновили ідеї нашого столітя. Зв'язок з духом науки й філософії видко вже в автора „Фавста“ і в Шілера (котрого філософічні поезії, як впевнює Лянґе, є дуже глибокі). Метафізичного проблему зла нігде не поставлено так сильно, як в „Каїні“, найбільшім архитворі Байрона, що є рівночасно й найфілософічнішим із усіх його творів. Вірші, котримі вславив ся Леопарді, таке філософічні. Наймогутнійші візії з „Légende des siècles“ і „Contemplations“, в котрих, як каже сам В. Гіґо, лучить ся Іезекиїл зі Спінозою, мають завсїгди підклад моральний, суспільний або метафізичний, котрий надає їм глибшого значіня. Але є тут і „камені“

преткновеня“, о які писателі нашої генерації часто розбивають ся; проте буде важним означити, в якій мірі і в який спосіб штука може брати натхненіє з науки і фільзофії.

Першим методом, який стрічаємо серед наших артистів, є „натуралістичний“ метод. Приклонники його голосять, що задачею штуки, як і науки, є — шукати „стислої правди,“ замість мітів і гри уяви, та припускають, що знайдуть ту правду в брутальній дійсности. Вони впевнюють, як проголошує головний репрезентант їх, що в штуці обійдеться ся без уяви і морального чувства т. є без того, що творить поезию, та що вистане само вражінє. Колись романтики вимагали від артиста, після слів Т. Готіє, щоб він посідав „почутє образовости“ або „екзотичности“; нині натуралісти вимагають від нього „почутя дійсности“. Притім, правда, додають, що те почутє має бути оригінальне; оригінально відчувати предмети — каже Тен — се власне ціха, що характеризує великого артиста. Але ми питаємо: відки походить те оригінальне почутє? Чн полягало-б воно — як мабуть гадає Тен — на відбираню вражінь легшим, скоршим і докладнішим, ніж у інших людей? Ні, та оригінальність залежна єще й від глибшої, систематичнішої, отже й фільзофічнійшої мисли. Оригінальність перцепції є радше річию ума, ніж змислів. Правдивий артист мусить бути мислителем. Слушно замітив Рескін, що є два роди поетів: одні відчувають сильно, але мислять слабо і маюгь фальшивий погляд на правду: се поети низшої ранги; інші і сильно відчувають і сильно мислять і бачать досконалу правду: се перворядні поети. Навіть сила вражіня в поета вияснюєть ся переважно силою індукції, узагальнюваня; при єї помочи він видобуває зі спостереженої річи всі ті невиразні і змішані ідеї, що їх та річ містить у собі. Відси випливає. — каже тойже Рескін — що великість генія виявляєть ся

навіть у способі трактування подробиць: *maximus in minimis*; і „та великість полягає на рівночаснім схоплюванню мислю *специфічного* характеру предмету й тих усіх цих краси, які той предмет посідає *спільно* з висшими клясами бити“. Чи-ж схоплюване загальної подібності серед загальної різnorodности не буде як-раз тим, що Ляйбніц називав фільозофічним почутєм у повнім значіню того слова? Отже головна прикмета, якою вирізняєть ся великою поет, є в дійсности головною прикметою фільозофа.

Більша часть живих еств відчуває в загалі однаково: засаднича різниця у вражінях їх походить із неоднакової ширини інтелігенції їх, котра будьто схоплює лиш річевий предмет, будьто вгадує в нім также цілий сьвіт. Хто подоружував по Нормандії, бачив довгі ряди волів, що лежать ліниво й дивлять ся широко отвореними очима на сьвіжий краєвид, який губить ся в далечині; не-раз у тім самім часі мяляр переносив той краєвид на полотно; тим способом той сам образ відби-вав ся рівночасно в очах чоловіка і зьвірят; ціла різниця в тім, що в мозку зьвірять той вид у хвили повстаня промчить ся без сліду, а в мозку чоловіка такий вид може викликати нечислені вібрації й закінчити ся різnorodними почуваннями й думками, які в кінци зілють ся з ним в одно й можуть змінити сам образ; ото як-раз той образ, такий перетворений образ, в який чоловік вложив щось зі свого „я“, повинен схопити маляр чи поет і укріпити його на полотні чи в віршах. Без сумніву, він повинен представляти дісну природу: правдиві дерева, живі зьвірята, але все бачене оком чоловіка, не вола. Всі ті предмети, котрі, так сказати-б, пересунулись через його мозок, повинні приймати печать його особистої мисли, і власне та печать мисли (нехай воно не гнівить природників!) дає предметам найвисшу вартість їх. Учені обчислюють раз на все свою особисту

„еквацію“, а потім всюди віднімають її від своїх рахунків; поезія, без сумніву, повинна таксамо, як наука, репредувати цілу людську душу, а передовсім душу поета; в артиста той особистий елемент („еквація“) творить ество генія: він дає творови безсмертну вартість. Отже штука, як і наука, не моглаб обмежитись на чистім і простім вражіню, на барві, і тоні, на тілі і поверхности предметів. Припустім, що цілію штуки стаєть ся що-раз більше дійсність, але-ж у кождім разі не та дійсність, поверховна і буденна, яка в кінци й не є повною дійсностю в науковім значіню того слова; коли штука що-раз більше стремить до передаваня житя, то воно не значить, щоб те жите мало бути тільки материяльне і бруталне. Хотячи бути „натуралістичною“ в цілім значіню того слова, штука повинна поступати так, як природа, котра наперед дала нам можність віддыханя і житя, та не обмежуючись на тім, наділила нас пізнійше спосібністю мисленя.

Тож гадаємо, що штука зможе бути більше науковою і фільозофічною без шкоди для поезії. Розумієть ся, далеко нам до припущеня, щоб якийсь поет-фільозоф переклав на ритмічну мову категорії Арістотеля, або щоб теж якийсь учений повістеписатель, описуючи цвѣт, починав від зачисленя його до дікотиледонових. Того не жадаємо! бо найстислійша докладність і скрупулятність не варта найменшого полету фантазії й думки. „Міражі пустині“ — писав Рескін — красші від єї пісків“. Але для нас є се більше, ніж імовірне, що поет і взагалі артист буде що-раз більше переймати ся — з одної сторони *духом* науки, який вказує на дійсність таку, якою вона є, з другої-ж сторони *духом* фільозофії, який піднімаючись понад пізнану доси дісність, завдає собі що-раз нові питання про ество сьвіта.

Се дає нам нагоду заговорити про инше надужите, перед яким сучасні артисти не все вмѣли

остерегтись. Коли натуралісти збивають ся на манівці, опираючись лиш на чистім вражіню, то деякі з противників їх рівно-ж не мають рації, втискаючи в свої утвори абстрактні мисли, виражені дидактичним стилем. Чисто дидактичний і технічний стиль не має майже нічого спільного з правдивою поезією. Деяким поетам незаперченої вартости, як Сіллі Прюдомови, приміром, можна закинути, що вони нераз впадають у ту манеру, з якої ми визволили ся від часів Деліля; гадають, що можна виложити доволі правильно курс філософії, а навіть фізики в сонетах, як колись рондами хотіли списати історію; описують, на приклад, барометр, як „драбину, якою мірять ся відвагу подорожі після спадку ртути“; говорять про „красні очи правди, котрої принади ваблять ученого“; про шпаркі зелізні валки (колеса поїзду); про „дивний корабель, що висить на парусах“ (бальон) і т. п. Красше не говорити віршами про такі річи, яких не можна означити в звичайній мові з простотою. Простота і зрозумілість — то перші прикмети справді поетичної мови. Отже треба тут зазначити, що „уживані наукою способи — експеримент, аналіза, індукційне й дедукційне розумоване — самі не можуть стати ся поетичними, а тільки результати їх.*) Чисті описи не були ніколи найвисшим родом поезії, а тим більше описи річий сухих і — тим самим — скучних; описуване задля самого опису часто є дуже противне мисленю, отже й фізольофічному і науковому духови. До кожної сфери, свіжо здобутої наукою, безперечно може вступити поезія; може з черги установити в ній свої права власности, але *постепенно*, що власне, здаєть ся забувають ті наші поети, котрі зараз кидають ся описувати віршами нові наукові відкриття або готові системи якогось філософа, як коли-б можна було вбгати в вірші що-не-будь, крім вла-

сної мисли, а радше її частин, найбільш особистих.**).

Роля популяризатора чи компілятора найменше відповідна для поета. Отже наукові правди, щоб могли набрати поетичних ціх, повинні відповідати засадничому услівю: мусять бути такі близькі й такі знані поетови й читачам його, щоб могли прибрати форму почування й інтуїції. Поет може бути мислителем, але не шкільним учителем; може *піддавати* мисли, але не може *навчати*. „Коли поет — каже М. Шейрп — мусить наперед повідомити своїх читачів про факти, котрі хоче виложити мовою уяви, то вже тим самим увір його станеть ся холодним і непоетичним. Так, наприклад, Люкрецій буває нераз тяжкий в тих частях своєї поеми, де *арґументує* і викладає фільзофічно атомістичну теорію, але знову відзискує полет тоді, коли покидає навчане і призадумуєть ся над великими рухами елементів, над буйним житєм, що проникає вселенну“. Віргілій міг бути дидактичним без шкоди для поетичности свого твору, бо його поема доторкала ся піль, ростин і селян: почуте природи лучило ся в нього з чистим описом умієтности і її способів.

Словом, наука, щоб могла натхнути штуку, мусить перейти із сфери абстрактних думок у сферу уяви і почування; коли можна буде колись описувати загальні наукові ідеї, то хиба лиш уживаючи, як середника, того *зворушення*, яке ті ідеї викликають. Лиш так штука станеть ся поетичною

*) Гл. М. Shairp: On poetic interpretation of nature.

*) Кокелен у дотепнім нарисі п. з. „Un poëte philosophe: Sully Prudhomme“ слушно зауважує, говорячи про поему „Justice“: „Признаю ся, що мене особисто разить таке понятимане поезії, як стислої науки. Далеко ми зайшли-б, колиб ми приневолити ту крилату й бистроногу поезию поступати важким і нерівним кроком науки! Коли для прослідження основної гадки поета треба стілько напруження, що при пізнаванню теорії Канта, то чи-ж не красше тоді взяти ся від-разу до читання Канта?

і — як сказав би Шілер — „музикальною“... В дійсності поезія, як се кажуть німецькі естетики, має багато схожости з музикою, з тою поезією тонів. Ото-ж ми бачили, що музика стаючи ся що-раз доскональшою і більше скомплікованою, силкується в своїх симфоніях обіймати цілий сьвіт; людського голосу нині було-б нам вже за мало, коли-б ми чули його відокремленим, відділеним від того дрожання річий, яке трібує дати нам орхестра. Те саме наступить колись у великій поезії. де вже не вистане мельодійне гафтоване, похоче на „арию з рулядами“ давньої італійської музики; людство жадати-ме повнійшої гармонії, і поет, спомаганий наукою, котра кінець-кінцем є пошукованем загальної гармонії, стрібує відчути й вияснити всі явища по свойому — в формі акордів. Не буде в них нічого простого, убогого, відокремленого і штучно відірваного від решти сьвіта. Один з наших сучасних учених каже, що коли-б у нас було ухо незмірно видосконалене і вправне, ми могли-б, будучи в лісі, що ніби мовчить, дослухати ся руху безлічи комах, колихання трави, шелесту листя, дрожання проміння і безнастанного припливу та відпливу соків у великих деревах; той шум життя у всіх річах, той приплив загальних соків можуть відкрити в ряди-годи нашому еще невиробленому уху наука й фільзофія; завдяки їм схоплюємо розсіяні по сьвіті скарби гармонії, які поет сконцентровує в своїм співі; без них ми не могли-б добачити правдивого сьвіта, ані вгадати значіння великої симфонії з усіма дісонансами її, яких нікому ніколи не збагнути, — симфонії, в якій поет знаходить еще й акцент людського голосу, зміцненого до безконечности.

Як здасть ся, є три окремі доби в розвитку поезії. Ми бачили, що поезія в хвили свого народження творила одно з наукою і фільзофією-природи. Чим-же є Ріг-Веда, Багавад-Гіта, Біблія, як не великими метафізичними поемами, в котрих

барвна візья поверхности лучить ся з глибокими і смутними перспективами на позасвіттові річи? Парменід і Емпедокль були поетами; рівно-ж поетами були по своєму Плятон і Геракліт; та рівночасно вони були ученими. Те саме відносить ся до Люкреція. В дальшій добі людської мисли витворив ся ніби якийсь поділ праці. Можна було бачити поетів, які були, так сказати-б, естами, що відчували; бачило ся учених з умом зовсім абстрактним. В будучині, менше або більше віддаленій, може знову наступити звязок поетичної оригінальности з натхнінями науки й філософії. Поет завсїгди мав почуване творця; був доси і все буде творцем образів, але може буде ставати ся также що-раз більше творцем чи викликувачем мислей, а з мислями й почувань. Сам Віргілій сформулював критику штуки, опертої лиш на уяві й почуваннях, коли на питанє, чи є приемність, яка ніколи не будила би переситу ані відрази, відповів: „Все нас томить, з винятком пізнання: „*praeter intelligere*“. Той акт мислення, що його Віргілій остаточно поклав висше всего, сам в собі є такою великою розкошию, що Арістотель уважає його божественним станом блаженства; велика штука мусить також подати нам ту розкіш, яку дає нам наука; „пізнавати“ і проникати, а бодай очима мірити глибіню явищ, які годі збагнути й пізнати — се найвисша приемність, яку можемо знайти в поезії — приемність в однаковій мірі наукова й філософічна. З одної сторони, як ми се бачили, загальні погляди науки обнімають такі широкі горизонти, що можуть стати ся полем найбуйнійшої фантазії; а з другої сторони, в ряді великих загадок чоловіка і сьвіта, до яких підводить нас філософія, містить ся якийсь вічний, неописаний чар, як у тих довгих алеях сфінксів коло храмів Єгипта, що гублять ся в безконечности пустині. І хочби ми й поминули ті загадки, не вгадавши їх, для нас вони все мають якийсь чар, що будять неспокій; бо ум, який з кождим днем

стаєть ся найживучійшою і найбільше вимагаючою частиною чоловіка, жадає не так повного заспокоєня, як радше вічного будження; розкіш пізнаваня полягає на розкоши мисленя, на тій розкоши, яка не вичерпуєть ся навіть там, де знанє доходить до своєї мети і де думка опановує нескінченість.



ТРЕТЯ КНИГА.

БУДУЧИНА І ЗАКОНИ ВІРША.

Музичні інструменти, які довго оставали ся в руках великих віртуозів, вічно зберігають щось по них; мельодії, котрими дрожала скрипка такого Крайцера або Віотті-ого, помалу неначе перетворили тверде дерево: нерухомі частинки його, все потрясані гармонійними дрожаннями в якімсь — не скажу, якім — порядку, який побільшує спосібність їх вібрувати по правилам гармонії: чисто музичний інструмент після якогось часу замінюєть ся в організм якогось рода, в який вплотила ся навіть штука музика: привик співати. Вірш похожий на ті майже живі інструменти, сотворювані помалу генієм; кожда думка, переходячи через вірш, набирає музикального голосу, співає і — здаєть ся — вистане лиш доторкнути ся вірша, щоб видобути з нього мельодию. Чи довго-ж буде притягати нас та милозвучність віршів, що панувала так сильно над душами старинних і не менше сильно потрясає ще й нині нашими душами? Довго-ж вона спокушати-ме генія, коли вільно так виразитись? Той чудовий інструмент,

якого не направити, коли раз розібеть ся, може засуджений, як і всякі інші, на повільний і поступенний розклад, а дальше й на повне знищене. Коли *поезія* є вічна, чи буде вічним і *вірш*? Чи розмір, перетворений з часу Греків і Латинців, захитаний, вже майже в наших часах, романтичною школою, має великі вигляди на довший тривок? Вже багато поетів безсумнівої вартости обійшло ся без вірша, як Мішеле, Фльобер, Е. Ренан. Давнійше вірш панував самовладно в літературі; Греки навіть закони видавали у вязаній мові; а нині — якже мало місця займає він у різних родах літературної творчости! Чому поетичне почуване малоби, як у старинних часах, оставати ся в конечнім звязку з якоюсь ритмічною чи музичною формою? Коротко: виринає квестия, чи найвисша поезия потребує вірша?

Квестия, так поставлена, интересує в однаковій мірі писателя і філософа. Відповісти на неї можна лиш після основного пізнання вірша. Всі ми любимо ритм і гармонію віршів, не знаючи властиво, що нам подобаєть ся в них; випадало би довідатись. Належало би довідатись, чи вірші не являють ся єдиною формою мови, яка вповні відповідає деяким станам душі, що їх чоловік переживати-ме завсїгди, і чи наслідком того вірші не удержать ся так довго, як і сам чоловік, та чи вкінці не є вони — як поет каже — „чимсь слабим а а вічним, що співає, літаючи і бючи крилами“.

Сьогочасний вірш складаєть ся з двох невіддільних елементів: з *ритму* або розміру (котрий в довгих віршах стаєть ся основою цезури) і з *риму*; тож цілу науку про вірші можна заступити прослідженем тих двох елементів. Та наука в останних часах була предметом численних розвідок. Крім кількох дуже влучних сторінок Герберта Спенсера на особлившу увагу заслугує студия Бек де Фукієра, ученого видавця творів Андрія Шеніє, в котрій він трібує дати повну тео-

рию французської верзифікації. *) А що до нас, то ми гадаємо, що коли вірші є рівночасно укладом голосових звуків (т. є. фізіологічних рухів) і виразом думок та зворушень, то наука про вірші повинна опирати ся в однаковій мірі на фізіологію і на психологію. Отже з тих двох точок погляду, психологічної і фізіологічної, стрібуємо придивити ся природі ритму і риму, їх походженню, релятивному значінню і шансам на тревале ествованє. Принагідно спинимось на поетичних доктринах романтизму, виложених так влучно і стисло де Банвілем, тим рішучим оборонцем оогатих римів; **) побачимо до якого степеня вірші романтиків — вірші ХІХ. ст. зі своїми завертаннями (l'enjambement) і звучністю — фактично творять винятки з великих правил, що панували над давними французькими александринами. Чи так званий переворот, що його викликав романтизм у формі вірша, не буде лиш проявою нормально-го розвитку і де йому спинитись?

І. ГЛАВА.

Ритмічність мови й початок її. — Уклад сучасних віршів.

Противники віршів висипують против них закиди, нераз доволі поважні. Передовсім, після гадки „натуралістичних“ прозаїстів (приміром, Е.

*) Читай: Н. Spencer: *Essais de moral et d'esthétique*; — Becq de Fouquières: *Traité général de versification française*; — Renouvier: *„Etudes esthétiques“* (в *Critique philos.*, річник ІІІ.) А также: Е. Gurney: *„The power of sound“* і вельми інтересну брошуру Йоганнеса Вебера про музичні злуди.

**) Гляди: de Banville *„Petit traité de poesie française“*, де Банвіль часто користувався малим, нині досить рідким письмом з 1844. р. (Wilh. Tenint: *Prosodie de l'école moderne*), переборшуючи теорію автора.

Золі), вірші не будуть спосібні передати богатства, і оживлення сучасної мисли. Гарний вірш, гарна поема для старинних і для клясиків були в своїм роді чимсь досконалим і звершеним, єдиною формою, спосібною закріпити мисль на віки; одначе ми нині розуміємо вже, що мисли не можна закріплювати в такий спосіб, бо вона в безупиннім поході йде вперед, розбиваючи найбільш вишукані форми, коли вони силкують ся спинити її. Чи-ж сама назва *поірма*, вказуючи неначе на щось сотвореного раз на все, на щось звершеного, в чім не можна нічого змінити, відповідає як слід ідеалови сучасної мисли? Колись була віра в абсолютну красу, як була віра в абсолютне добро, в абсолютну правду; відси походить, після гадки одного з „натуралістів“, клясичний і релігійний культ тої абсолютно досконалої форми, якої вимагає поезія. Вірші мали свого божка і здавало ся, що гарний вірш був воплощенем самого Аполліна. Єще в наших часах додає останнім поетам певности та злуда досконалости й абсолютности, якої не в силі дати проза, хочби й найвибагливіша. Гадати, що знайшло ся таку сполуку думок і висловів, якої вже ніщо не знищить, уявляти собі, що відшукало ся для них вічну рівновагу, а радше вічний рух ритму, котрий то підносить то спускає ся, якби в лагідній каденції, без карамболів, — що-ж може бути більше принадне, а рівночасно менше правдиве? Проза — та найзгляднівша й найрухливівша часть язика — видаєть ся спосібнішою виражати наші сучасні мисли, такі змінчиві в своїй природі. Великі поеми старини похожі на ті піраміди, збудовані для вічних часів, де давні народи залюбки виписували свою історію чудовими й символічними знаками; нині події й мисли пливають перед нашим притомленим мозком так бистро, що ледви стає нам часу на покvapне занотоване їх у найпростійшій формі, без символів і майстерно різьблених окрас; потім

кидаємо на вітер ті зачорнені картки: писати — то вже не різьбити.

Друга висість прози, після гадки приклонників єї, полягає на тім, що вона стислійше від віршів у передаваню дійсности, більше наукова і безособова, словом, більше „обективна“, як усе пересічне; поза тим вона набрала в наших часах такої гнучкости, що не резигнує з ніякого ефекту, який ранше був єдино власністю поезії. Проза є завоювательскою, яка без упину загортає на свій ужиток і присвоює собі все, що придбали вірші: обогатила ся množеством метафор, образних висловів, які повстали під впливом вязаної мови, Романтичного перевороту доконав темперамент поетів; нині прозаїсти користають з нього найбільше, і серед них являють ся найславнійші імена. Проза загорнула для себе спадщину по епічній і дидактичній поезії; мало-що не опанувала зовсім театру; дала сучасний роман. Кілько-ж то в наших часах славних писателів, кілько повістеписателів і критиків починало віршами й закидало їх пізнійше цілком! *) Звертає на се увагу Сен-Бєф і жалуєть ся трохи, хоч сам дав грішний приклад: зі смутком застановляєть ся над усіма тими думками, що він і многі інші кинули їх на непевну ниву прози серед поквапної щоденної праці й прирівнує їх до золотого піску, несеного в лушпі з орїха“. Що-б нині писати віршами, не вистане на се натхніня; треба ще відваги. „Знайти шість гарних віршів! — каже дотепно Тен, также поет без риму — але-ж я волів би вести армію... Були такі случаї, де жовніри самі виграли битву. Одначе знайти шість гарних віршів!“. Тепер у більшости проза є мовою побідною і самовладною,

*) А. Доде, Теріє, А. Лефєвр і ин., або пригадуючи давнійших: Сен-Бєф, Т. Готіє і Е. Кіне і много инших, котрих проза, як се відчуваєть ся в деяких місцях „доторкнула ся рожі“ т. є. поезії.

Чи не буде вона виключним язиком найближшої будучини?

Ми гадаємо, що вірші не є такі штучні, як говорять абсолютні приверженці прози. Свій початок вони виводять із самої людської природи, а наслідком того мають запоруку безконечного тривку. Після вияснень фізіології, ритмічна мова віршів, маючи на цілі передовсім виражене зворушень, завдячує своє походжене власне зворушенню. Се факт, що наші рухи під напором могутних почувань, набирають ритмічності. Закон „нервової розливності“ є причиною передовсім того, що побуджене, повставши в мозку, розливається що-раз дальше по членах, як порушене на воді, спокійній ранше. Що більше, той „закон ритму“, який — після гадки Тіндаля і Спенсера — панує над усіма рухами, замінює порушене на правильне фільоване. Під впливом звичайної нетерпеливості або неспокою наша нога порушається і кивається; підчас фізичного терпіння, а часто й морального, ціле тіло порушається, і коли зворушене не є занадто напрасне, починає вагати ся то взад то вперед, неначе вводячи своє порушене в карби якоїсь правильності. Вкінці дуже оживлена радість приводить до скоків і танців. Ті самі правила й ті самі явища спостерігається й на голосових знарядях. Підходимо до засадничого факту: слово, наслідком нервового побудження, набирає очевидної сили і ритму; бесідник, запалюючись, піддає поступенно свою мову мірі і числу, яких на початку не було: чим сильніша й багатша в нього думка, тим більше музикальною і ритмічною стається його мова. Коли б можна підхопити й записати пристрастні слова залюбленого, таксамо знайшлось би в них якість ваганс, правильне фільоване, ліричні строфи в легких нарисах. Без сумніву слушна замітка Міссе про віршовану мову: властиве їй те, що „світ розуміє її, але не говорить нею“; однак всі ми в деяких порох нашого життя користували ся нею.

найчастіше несвідомо; наш голос посідав мельодійну гнучкість, наша мова набирала якогось виміреного ритму, який в поета очаровує нас; але мине хвиля — минуло й те напружене нервів: ми вернули до нашої звичайної мови, пересічної, що відповідає пересічним станам чужа. Під впливом віршів беремо о тон висше в гамі зворушень. Утревалити, удосконалити ту музику зворушень — було з початку і еще й нині є штукою поета. Ідеальним віршом можна назвати ту форму, яку силкує ся прибрати кожда зворушена думка.

Отже вірші (бодай в своїй засадничій часті — в ритмі) не є штучним твором. Чоловік став ся поетом чи віршописцем не для більше або менше хвилевої фантазії свого духа, але силою своєї вдачі, по науковому закону. Важне се — на самім початку установити ті засади всякої науки про вірші, засади, які Спенсер начеркнув у своїх „Essais“, а які зовсім неслухно поминув Бек де Фукієр у своїм трактаті про віршоване. Повнота гармонії є не лиш природним знаком глибини чужа, але рівночасно вона — силою иншого фізіологічного закона, закона симпатичної заразливости — силкує ся перелити те чужа в серце слухача. Отже говорити віршем значить самою каденцією мови виражати таке: „За велике моє терпінє або за велике моє щастє, що-б я міг виповісти те, що відчуваю, звичайною мовою“. Ритм віршів — то ніби бите серця, відчуване ухом, яке регулює наш голос так, що й инші серця починають ударяти згідно з нашим.

Вірші не лиш природно виражають і серед инших ширять зворушенє, але й поза тим помагають концентрувати на нїм інтелігенцію слухача без утрати живої сили. Дійсно, мова, в якій все є ритмічне й правильне, заощаджує нам уваги й напруженя ума. Не пійдемо так далеко, як Спенсер, котрий доказує, що проза зі своєю повною неправильністю вимагає все від читача більшого видатку „енєргії ума“, більше відригає його від

розвиваної мисли або зворушень, та що ритм, навпаки, дозволяє нам ошаджувати сили, „позваляючи предвидіти, кільки уваги треба буде зужити, щоби схопити кожду силабу“.*) Гарні вірші нераз труднійше зрозуміти, ніж прозу: буває се наслідком будьто сконцентрованя, будьто теж більшого піднесеня мисли. Одначе належить признати, що ритмічна мова сама собою скорше прошибає мозок і полишає в нїм більше слїду: з тої точки погляду є се доскональший інструмент, в якім усунено терте, що поглочувало живу силу. Вірш зі своєю правильністю звуків, браком усяких карамболів між словами, легкою і безпереривною плавністю силаб спомагає таксамо інтелігенцію, як і память. Від вислову не вимагаєть ся нічого більше, як лиш того, щоб він свобідно виявляв думку, не кидаючи на неї тїни, анї не заслонюючи ока, котре на неї дивить ся; має уносити ся понад нею, як просьвітчаста філя, якої рух не перешкаджає нам бачити дно, котре вона покриває, але не заслонює.

Тим способом, ошаджуючи напруженя інтелігенції, ритм подає якесь вдоволене почуваням. Знаємо перворядне значіне ритму в музиці. Герней доказав недавно, що ритм є нїби скелетом кождої мельодийної будови; хочби як змінювати ноти якоїсь теми, то коли ритм остаєть ся незмінений, будемо мати одно і те саме музичне вражіне. Знають се добре музики. І є деякі варіяції в Бетовена, де нема анї одної ноти спільної з темою; одначе ритм є той сам і того досить, щоб обі мельодії виходили споріднені з собою. Так ритмічна мова віршів творить музику свого рода, хоч високість тонів у нїй не є така різнородна, як у звичайній музиці і не може бути стисло нотована.

*) Гл. Герберта Спенсера „Philosophie du style. Essais“. Герней слушно критикує деяку пересаду в тих теориях. (The power of sound, 441.)

Та жива приємність, яку нам дає ритм, лучить ся все з задоволенем більше математичного й інтелектуального характеру, з таким задоволенем, яке нам дає *число*. А виконувати якийсь ритмічний рух — значить числити інстинктивно. Ляйбніц говорив, що ухо несвідомо обчислює музичні дрожання: *musica exercitio arithmeticae*; в кождім разі ми відчуваєм скількість часу, що є основою ритму, і ритми, які відповідають паристим числам, є для уха чимсь більш зрівноваженим, постійнішим і гармонійнішим, ніж ритми, які йдуть за непаристими числами. Тим то й поважні і типові вірші великих поетичних народів повинні бути ритмовані після паристих чисел; такі були санскритські вірші й гексаметри — грецький і латинський; такі є теж нині французькі александрини.

Установивши ті загальні закони ритму й числа, які дають ся приложити майже до всіх метричних систем людства*), мусимо вивести з них частні правила, котрим підлягають наші вірші. Як звісно, в старинних мовах між короткими й довгими складами різниця треваня була на стільки правильна, що один довгий склад відповідав вартості двох коротких: на тій різниці в треваню, яку можна було точно обчислити, основував ся старинний вірш. Та система, помимо тих архитворів, що їх видала, не була свобідна від дуже поважних недостач, які помалу й захитали її. Ті недостачі, що не все були ясні для приклонників старинности, впливали з самої природи старинних язиків. Вони були ритмічніші від наших, співніші; ото-ж, згідно з законами фізіології, в сучасних мовах було-б неприродним ритмувати склади й співати, коли не відчуваєть ся зворушення, Годі уявити собі п. Журдена, який ритмічно й розмірно висказував би таке реченє: „Миколо,

*) Винятком китайський вірш, одначе поезия Китайців, як і музика їх, не мають поважного значія.

подай мені шляфміцу!". В розмірі й вічній каденції старинних язиків було трохи тої полудневої пересади, що виявляється і в жестах; тої пересади, з якою Італіянець ще й нині підносить руки до неба, кажучи: „Нині дощ паде“, або кладе їх на серці, коли говорить: „Дякую вам, пані!“. Ритм, як і жест — се, як ми бачили, наслідок зворушення; то-ж не повинен тревати довше, ніж воно само, бо инакше стається штучним. Природно короткими складами в мові повинні бути ті склади, що не мають більшого значіння в відношенню до мисли; довгими-ж повинні бути ті склади, на які хочемо покласти вагу, читаючи чи промавляючи; визначувати одначе з гори і раз на все для кожного складу якусь озвачену й математичну довготу незалежно від сенсу — се вже і штучне і трохи надрабляне. Той роблений характер прозодийного розміру спричинив се, що він серед люду загинув. *)

Старинна метрика не менше підлягала тим самим загальним правилам, що й наша; що більше, гексаметр мав ту саму міру, що й нинішні французькі александрини (сума його складів рівна-

*) Одна обставина прискорила кінець його; *тонічний акцент* в старинних язиках падав то на довгі, то на короткі склади; відси вийшло знову щось аномальне, помимо незрівняних ефектів ритму, що в наслідок того являлися в старинних віршах. Справді, для тонічного акценту характеристичним є сильніше *напружене*, а навіть *острість* звука; ото-ж сильніший, острійший і більше акцентований звук вимагає й більшої сили; тої сили не урвати скоро; відси й походить легке перетягане кожного складу, на який падає тонічний акцент. Противно, склади без акценту скорочуються. Тому й тонічний акцент у греці і латині був у вічній борбі з мірою часу. Старинний вірш виявляє есенціонально непостійну рівновагу між тими двома силами, що навзаєм видирали собі мову; під кінець римського цесарства латинський і грецький вірш були вже незрозумілі; нині вже ніхто не в силі увявити собі те вражінє, яке він викликував у слухача; гексаметри новітних язиків є лиш досить недотепним наслідкованєм його.

ла ся дванайцятьом довгим. Ті могутні й буйні вірші похожі на цвіти, яких гатунок нині загинув, а які прецінь колись годували ся тим сами сонішним промінем і тою самою землею, що й нинішні; віднаходимо їх, риючи землю; почорніле бадиле їх дає нам трохи тепла, яке вони переховували століттями, одначе їм недостає того чару, тої сьвітлої сьвіжости, яка ясніла колись на їх листках і коронах.

Старинний вірш, опертий лиш на мірі часу, загинув тому, що — як повтаряємо — мав засадничий дефект у своїм укладі: нічого подібного не бачимо в сучаснім вірші; він має — на перший погляд ока — трохи неотесану будову, але за те тревалу і відпорну. Александрини, які є типом французького вірша, опирають ся на тім правилі, що коли вимавляєть ся дванайцять складів, де є одні коротші, другі довші, то між їх мірою, яка нині є неозначена, установлюєть ся посередню міру; складі доповнюють ся й поправляють ся взаїмно; перейшовши перед ухом своїм звучним кроком, одні поспішаючи, а інші ступаючи повагом, полишають вражінє дванайцяти відрубних осібняків, на які однаково можна числити, укладаючи сьвятий баталіон вірша. Таке асимільованє одних складів другими похожє трохи на те, що в музиці називаємо „темпераментом“, одначе з тою різницею, що тут виходить уміркованою довгота звуків, а не високість їх. Тому французькі вірші в теорії не в однім похожі на фортеп'ян, той не в повні докладний інструмент, котрий може разив би ухо старинних, але своєю звучністю значно перевисшає подвійний флет і семиструнну чи осмиструнну ліру.

А чому число дванайцять, яке панує в александринах, з поміж усіх інших найповнійше, здаєть ся, вдоволяє наше ухо? Після нашої гадки, висшість його, прийату поетами без резонования, пояснити можна на основі таких двох правил.

1. Всяке наступство складів, особливо коли вони переступають число вісім, лиш тоді може бути чисельно схоплене ухом, коли розпадаєть ся бо-

дай не дві частини так, що творить музичну фразу бодай о двох тактах. Той поділ творить ся, як і в музиці, при помочи піднесеня голосу. Щоб голос міг се осягнути, мусить задержати ся на звучнім складі, на який паде тонічний акцент. Таке піднесенє голосу, скріпляючи тим способом тонічний акцент, дає *цезуру*.

2. Цезура повинна ділити вірші будьто на *дві рівні частини*, що є ідеалом, будьто на дві нерівні частини, в котрих число складів оставало би в простім відношеню до себе і було би подільне через ту саму цифру. Після тих засад лиш кілька віршів посідало достаточну гармонійність для уха, щоб могли бути загально прийняті, а саме: осмикладовий, на нещастє, не вміру короткой; дальше, десятискладовий (давний французький і героїчний італійський, гармонійний, але без достаточної сили); *) вкінці александрини й чотирнайцятискладові та шіснайцятискладові вірші. Між тими різними формами вірша годі вагати ся. Цифра дванайцять, єдина, яка ділить ся рівночасно через два, три, чотири й шість, не є ані збитта, ані важка; відношенє різних частин, на які

*) Чому десятискладовий вірш, давно забутий у Франції, остав ся героїчним віршем в інших народів? Безсумніву для того, що в інших мовах тонічні акценти виходять звучнійші й не такі правильні, як у французькій мові; ті акценти надають великої різnorodности десятискладовому віршеви, котрий завдяки тому й міг удержатись, по мимо простоти ритму й короткості. Короткість зістала майже усунена в наслідок того, що інші народи мають звичай *співати* свої вірші; спів звичайно видовжує склади більше, ніж звичайна мова. Вкінці, щоб усунути одностайність ритму, інші няроди мішають, як попало, дві цезури можливі в десятискладовім вірші (4—6, 6—4), а часто, як в англійській мові, также третю цезуру (5—5); тим способом їх десятискладовий вірш виходить різnorodнійший, ніж французький; перевисшаючи його в тім згляді, уступає йому що до звучности, а що до загальної майстерности в нюансах не може рівнати ся з александринами, приміром, В. Гіро або А. де Міссе.

можна поділити її, дасть ся легко помітити. Надають ся вони до всесторонньої аналізи. Вкінці, після слухного спостереження Бек де Фукієра, з фізіологічної точки погляду александрини відповідають більше-менше часови, пересічно потрібному для віддиху; отож довші вірші не визначались би такою великою красою, щоб могли оправдувати видаток сили, якого вимагає кожда музична фраза, що переступала би той нормальний час *).

Так поступенно вертаєть ся в сучасних віршах узгляднюване часової міри, яка колись була усунена з них; одначе та міра, в нинішнім понятю того слова, є змінна, залежна від значіння слова й сенсу речення; в віршах нема вже слів без вартости, які в виголошеню мали-б свою означену довготу і стали напружене; тільки слова перед цезурою і кінцем вірша повинні бути підчеркнені, але й повинні мати ті слова, по правилу, завсїгди більше значіне.

Сучасний французський вірш є готов, коли складаєть ся з дванайцяти складів, розділених двома високими складами. Остаєть ся лиш сполучити його з іншими. Доси ми просліджували той ніжний устрій незалежно від іншого; тепер випадає нам придивити ся йому в товаристві інших, подібних до нього. Тут виступає новий чинник — рим.

Рим, на перший погляд ока, видаєть ся найштучнішою частию вірша. На скільки ритм є природним виразом зворушення, на стільки дивним видаєть ся зразу римоване своїх радощів і терпінь.

*) Спеціальний виклад про техніку французських віршів, ілюстрований примірами з Расіна і Молієра, в перекладі стратив би усю вартість, бо перекладаючи французькі приміри, годі було-б дати понятє того, що звязане нерозривно з французькою мовою. Надто-ж ілюструєть ся тут дещо й нотними знаками, що при засобах нашої друкарні трудно повторити. Тому, за приводом інших перекладчиків, обмежуємось тут на головні висновки. — *Перекл.*

Тим то, щоб зрозуміти рим, належить бачити в ній щось зовсім інше, ніж звичайне повторюване того самого звука; він є середником для означування міри, *є мірою, що стала ся доступною для змислу, для уха*. Коли подивимо ся на нього з тої точки погляду, то пересвідчимо ся, що легко вивести його з тих психологічних і фізіологічних законів, яким підлягає повстання вірша: *рим* походить від ритму, і вже в XVI, ст. Іоаким ді Беллей писав „*la rythme*“ замість „*la rime*“. Коли кільканайцять віршів наступало чергою по собі, треба було знайти спосіб ясного вирізнення їх; для того то й сильно марковано піднесене голосу на дванайцятім складі — при помочи риму. Зразу він полягав лиш на однаковім закінчуваню віршів тими самими звуками: потім усовершенував ся що-раз більше, разом з почутем міри. Нині рим дає віршови єдність і дозволяє впровадити його, без шкоди, в більше скомплікований устрій поетичних строф і періодів: він являється регулятором і керманичем. Можнаби прирівнати його до маятника, котрий піднімаєть ся і опадає в рівних відступах часу і кождим своїм рухом стемплює вірш, неначе ту медаль, надаючи їй остаточну форму. Без риму, при тій нестійкій довготі складів, яка є характеристична для сучасних мов (хоч — повтаряємо се — сама в собі не є дефектом), довгота самого вірша була-б непевна і змінна. Гармонія, яка без сумніву панує в білих віршах, виступає ще занадто неясно; вони викликають вражінє дуже подібне до того, яке будить ряд музичних фраз, досконалих в ритміці, але гранич недосвідним музиком *tempo rubato*; ухо даром ловить артикуляцію фраз і розчароване лиш відчуває мельодийний спів, не будучи в силі схопити його. Рим впроваджує лад і — так сказати-б — ясність у ту гармонію, темну еще; тоді спостерігаєть ся в розвиванім періоді якийсь звязок і взаїмну залежність частий; якась мовби абстракційна сила зближує одні вірша до других і каже їм притягати ся взаїмно в тім самім крузі, з такими пра-

вильними і згідними рухами, які в приближеню нагадують те, що старинні філософи називали музикою сфер.

До тої приємности, яку нам подає ритм, рим додає ще й іншу другорядну приємність яку даром силкуєть ся відкинути Фукієр *), а саме ту приємність, що її відчуваємо, чуючи два рази повторене те саме закінчене чи той сам звук, той сам гармонійний акорд. Звісно, що в бесіді кожний самозвук має свій власний „timbre“ і що той *тембр* є акордом основної ноти з елементарними тонани, що звуть ся *гармонійними* *). Отже всяка бесіда є рядом акордів; одначе в прозі вони наступають неpravильно, а в вірши вертають ся все в рівній мірі і в рівних відступах; вірш, взятий на увагу навіть незалежно від риму, є — в дійсности і без всякої метафори — елементарною організацією музики, замкненою в мові. Слухаючи віршів, ухо відчуває таке саме вдоволене, якого зазнає завдяки кожній музиці; по кожнім акорді ждати-ме дальшого, не лякаючись несподіванок: при тім тих гармонійних дрожань, що розпливають ся в усі, не мутять нові, що з черги зараз-же повстають. Ритмічний ряд самозвуків, з котрих кожний є глухим акордом, творить укриту симфонію, щось в роді відгомону оркестри, яка грає в віддаленю, так що не можна розпізнати ніякої ноти, приношеної вітром. Рим доповнює гармонію акордами каденцій, при яких ухо спочиває; то ніби луна, що приносить не

*) Гл. *Traité de versification française*.

**) Не входячи в досліди Гельмгольца можна дуже просто виказати, що змінність самозвуків походить зі змінности тембра. При помочи друмлі можна видати звук властивий кождому самозвукови, остаючи в роли німого та обмежуючись на таким порушаню уст перед тремтячим язичком друмлі, як коли-б хотіло ся вимовити *a, e* і т. д. Досить уложити відмінно уста, щоб змінити тембр виданої ноти, виводячи з різницями напруження серії гармонійних тонів, з яких вона зложена.

якийсь звичайний шелест, але той сам музичний тон, і приносить нам його в мірі; та правильна луна не позбавлена чару. Що більше; тому що кождий самозвук має свій тембр, то самозвуки римів мати-муть щось із різнородного тембра інструментів; одні, приміром *a*, нагадують дещо контрабас; інші, приміром *i*, посідають острість клярнета або флета; кождий вірш можна відрізати після тембра останного складу; одним, так сказати би, вторує сей інструмент, іншим інший, а ми віднаходячи в строфі ті різнородні тембри, відчуємо таке саме вдоволене, як музик, пізнаючи в оркестрі різні інструменти, що відсилають собі на взаєм якусь мельодийну фразу. Приємність, яку подає нам луна і пізнаване тембра тонів то головна часть роскоші, яку приносить рим; але одна таприємність не мала би великого значіння; доказом факт, що ніколи не шукаємо єї в прозі; навіть виминаємо її, як виминали її й старинні. Тим то головна роля риму — то марковане ритму розміреними ударами; він є метропомом віршів. Таке наукове оправдане його; так він вяжеть ся посередно з першою основою всякої ритмічної мови — зі зворушенем.

II. ГЛАВА.

Богатий рим. *)

Вірш, як бачимо, складаєть ся передовсім з ритму, числа і міри; се гадка, що є рівночасно повна і відмірена, гадка, що під впливом звору-

*) В двох главах, що їх пропускаємо, [як і те, що далше в ними вяжеть ся), виложив Гійо романтичні теорії вірша у Франції, які повстали в супереч клясичним теоріям XVII—XVIII. ст. а оперли ся головно на віршах В. Гіго, що

шеня стаєть ся співною. В листах Г. Фльобера до Жорж Занда, серед численних парадоксів, стрічаємо замітку, яка потверджує те, що ми говорили про відношене між ритмом і мислю: „В гармонії слів — пише Фльобер — в докладности зложенъ їх мусить бути якась внутрішня сила, щось в роді божественної могучости, якась вічна основа. Бо й відки той конечний звязок, який панує між виразом властивим і виразом музичним? Чому ми, стараючи ся як найстислійше виразити нашу мисль, доходимо завсїгди до того, що уложимо вірш? Отже закон числа панує над почуваннями і образами, і те, що видаєть ся поверховним, є внутрішне“. Коли закон чисел становить внутрішній зміст прози, то що-ж казати про віршоване, за-

вважаєть ся творцем нового стиха. Розважаєть ся в тих теориях вірша ество і призначене риму, цезури, довготи стрічок, навіть розіву (hiatus). В погонях за богатим римом (таким, приміром, як по нашому: корона — ворона, що буде богатшим римом ніж: червона — опона) епігони романтичної школи, нинішні парнасїсти доходять до абсурду. Для здобування такого риму, Банвіль радить поетам умельшовувати голову навіть лектурою купецьких цїнників, бо й вони можуть стати в пригоді. Рим стаєть ся часто прямо іграшкою, калямбуром, повторенем того самого слова в двох відмінних значінях, що і являєть ся ідеалом парнасїста, який осягає його хочби й при помочи спеціального лексікона римів. Розумієть ся, що тоді не ідея є в нього вихідним пунктом творчости; він з римів вимотує зміст поезії. З иншої точки погляду оцінюєть ся цезуру в вірши; вона йде дорогою шуканя ефектів у новітній музиці, що в тім гляді, таксамо під впливом романтизму, стає в опозиції до музики класичної доби, опираючи ефекти на несподіванках. В парнасїстів цезура разом з римом мають піднести музикальність вірша. До того стреміти повинен і добір довготи стрічок, а навіть уживане або оминане розіву (hiatus), що виходить при стрічи двох слів, з яких одно кінчить ся самозвуком, а друге самозвуком починаєть ся. Слушно замічає Гійо, говорячи про ритм: „Основним ритмом вірша є ритм самої мови і ідеї; не кождому він зараз-же й даєть ся, бо він повстає самовладно в хвили самого натхніня“. Те саме можна би сказати й про влучність риму, цезури й инших прикмет вірша, які лиш тоді виходять природно ефектовні, коли їх не шукало ся в поті чола. — *Перекладчик.*

вдяки якому він стаєтє ся замітним і правильним? А рим, як висказано вже, з наукової точки погляду є лиш середником для означуваня кінця віршіє; в хвили, коли завдяки йому міра вірша стала ся замітною для уха, *властива* роля його скінчена. Прозаїст, що зміцнює і сконцентровує свою мисль, не доходить до риму, але до ритму. Коли від риму жадаєтє ся, щоб він грав важнійшу ролю, то се хиба квестия особистих уподобань.

Між великими поетами Франції деякі, як В. Гіго, мали щось в роді пересуду до римів; инші, як Ля-Фонтен і А. де Міссе (котрий одначе позваляв собі на велику свободу ритму) обмежили його на найконечнійше; тож трудно, після прикладу їх, установити емпірично правило, яке приписувало би багатий рим. Навіть ті, що старали ся о найбільш вишукані рими, нераз нечаяно давали докази великого занедбаня. У В. Гіго можна би вказати тисячі білих віршів, або дуже близьких до них. Отже авторітет поетів не має тут великого значіня, як і всякий авторітет. Опінія загалу мала би більше значінє; та взагалі кождий читач, котрий не є віршоробом, не привязує до багатства римів надмірної ваги; се більше квестия ремесла, ніж уха. Чисто фаховою квестиею є, приміром, закиди, якими парнасісти засипують А. де Міссе.

Коли зустрінете на улиці кравця, він більше уваги зверне на крій вашого убраня, ніж на вашу особу; коли то буде фризьер, він подивить ся передовсім на прическу волося; швєць — на черевики; чужинця, що приїде до Марсилії, окружить товпа хлопців, котрі обсервують його обувок, а заглянувши хочби порошок пилу, жертвуютє ся зі своїми щітками. Те саме в сьвітї артистів: дуже часто, замість звернути увагу на основну ідею в творах такого Гіго чи Міссе, вони чіпали ся дрібних фахових квестий, тої порошок пилу. Т. Готіє, котрий Расінови не міг простити тільки одного вірша „*La fille de Minos et*

de Pasiphaë“, говорив, що архитвором В. Гіго було вичислене звучних імен, подане на початку в „Raibert“; зовсім не узнавав він А. де Міссе, як „міщанського поета“ без милозвучности. Теофілеви Готіє і парнасїстам Міссе мігби відповісти: „не дивіть ся, будьте ласкаві, лиш на мій сурдут і на мої черевики; гляньте мені просто в лице і старайте ся відчитати мою мисль із глибини моїх очий“. Що-раз більше узане Альфреда де Міссе серед загалу помимо того, що не має ласки в сучасних поетів, показує, о скільки менше пориває людей скоботане уха богатими римами, ніж внутрішня і глибока музика ритму.*)

Так прослідім науково, поминувши всяку традицію, романтичну чи клясичну, яка є різниця між добрим і злим римом.

Рим основуєть ся на повтореню того самого звука; тому що барву звукам дає самозвук, то він є есенціональним змістом риму. Противно, співзвук, як се виказав Макс Мілер, є лиш шелестом, що товаришить вимавляному самозвукови; сам собою він не посїдає ніякої музичної вартости. Співзвук є в римі до того степеня другорядний, що рим взяв початок від звичайної ассонанції. Порівнане візьмемо з анальоґії, яку Гельмгольц перевів між слухом і зором. Тембр — то *барва* звука; так його власне означують французька і німецька мова; отже кождий самозвук є для слуху тим, чим для зору одна з барв призми; чар риму полягає на уложеню тих барв після

*) Недавно Е. Золя протиставив Вікторови Гіго Альфреда де Міссе і доказував, що сучасна поезія повинна глядати натхнїня радше в Міссе, ніж у Гіго: той ексклюзивний захват для Міссе є таксамо неслушний, як і погорда виявлювана деякими парнасїстами. Добрі прикмети й недостачі в обох великих поетів є такі неоднородні, що не можуть ані доповнювати ані поправляти себе взаїмно, ані теж не можуть бути приміром і осторогою для поетів будучини.

правильного порядку, на черговім усунуванню і привертанню їх, такім, як коли-б ми обертали перед очима кружок з різнобарвними відтінками, уложеними умітно. Отже самозвуки — то барва мови, співзвуки — лиш лінії, що відділюють різні барвні смуги і не дозволяють їм помішати ся. То щось в роді нервів мови, і не легко спостерегти їх здалека; в групі дерев добачуємо зразу лиш барву листя, а не форму; здалека розрізняємо в співі тільки самозвуки, а не співзвуки, що регулюють емісію їх. Тому що самозвук є змістом риму, який перш усього впадає в ухо, то можемо установити се перше правило, що рим передовсім повинен містити в собі ідентичність однозвучних самозвуків.

Пізнавши ту засаду риму, зрозуміємо скоро, яким способом ідентичність самозвуків стремить до витворення ідентичности дальшого співзвука. Коли вимовлю, приміром: *âme* і *âne*, різниця співзвуків сама в собі є дрібною річю; одначе ухо задержуєть ся на тій різниці, яка, знаходячи ся на кінці виразу, наслідком того набирає несподіваного значіння і покриває схожість самозвуків. Відси впливає друге правило; співзвуки, що наступають по самозвучі риму, все повинні бути рівнозвучні.

А тепер, коли самозвук з наступуючим співзвуком є ті самі, чи треба жадати й вимагати щечогось більше, разом з де Банвілем — ідентичности попереднього співзвука, т. зв. співзвука опертя? Без сумніву, булоб воно пожадане; але з засад вірша, науково, не можна того вивести, бо досить уже ідентичности самозвука і дальших співзвуків, щоб означити ритм і тим способом досягнути есенціональну ціль риму. При акорді, який творить виражений самозвук, ум задержуєть ся радше на мисли про схожість ніж про різницю; коли самозвук є довгий, або коли за ним ідуть звучні співзвуки, різниця майже щезає: отже се вже більше ніж треба, щоб зложити вірш. А що

до „богатого“ риму у властивім значіню того виразу, або надмірного, утвореного надмірною співзвучністю двох складів рівночасно, то він має своє значінє як-раз для того, що не є і не буде уживаний за часто.

Надуживанє співзвучности не є добре в поезії як і в музиці; сам диссонанс є елементом гармонії, який здобуває собі що-раз більше значінє в сучасній музиці й посідає свою вартість і в поезії. Розумів се В. Гіго в деяких своїх віршах і Ля Фонтен, і Міссе. Гармонія — то зглядна річ; як же милим є поворот до звершеного акорду по цілім ряді акордів неповних; так теж ніщо не робить такого вражіння, як такий вірш Міссе, що вирізняєть ся своїм богатим римом посеред приглушених гармоній. А що до Ля-Фонтена, то власне Банвіль, дивним припадком, найкрасше схарактеризував раз ніби занедбані рими його, кажучи: „Зробив він з риму не дзвоник, що дзвонить, а все однаково, але нескінчено різнородну ноту, якої голос набирав блиску й сили відповідно до того, що мала малювати, і відповідно до наміреного ефекту“.

Головне й ексклюзивне звертанє уваги на дзвінкий рим, піднесене до значіння засади всіми учениками романтизму, має інтересний психологічний вплив на поета, якому варто придивитись; зазначаєть ся воно в умі його кількома відрубними вражіннями, які ми заналізуємо за порядком. Передовсім доведене до пересади вишукуване римів може вкінці відзвичаїти поета від льогічного вязання думок, т. е. від самого *мисленя*; бо мисленє — сказав Кант — то^а вязанє і зєднуванє. Противно, римованє — то складанє слів, не вязанє ніякою льогічною ниткою. Коли поет дбає лиш о рими, то невдовзі стаєть ся неспосібним провєсти думку до кінця; його вірші, перескакуючи з одної думки на другу на „ракетах“ риму, тратять свої божественні крила, які мали-б його, по словам В. Гіго, підняти просто на небо; його

зигзакуватий лет пригадує лет кажана. Культ риму для риму впроваджує помалу до поетового мозку якийсь нелад і вічний хаос; всі звичайні асоціації мисли, ціла логіка мислення уступають перед случайним отриманням звуків. З голови такого фасону мисли вискакують одна за другою, як вистріли молодих рекрутів, що ще не вміють стріляти. Мисль не панує вже сама над собою, гине серед безнастанного гомону дзвінких слів, що експлодують на кінці вірша. То ліризм в роді Боальо, що натхніне заступає розсіянем.

З тим першим лихом культу риму для риму, яке полягає на тім, що відучує мислити, лучить ся друге; поет відвикає говорити по prostu, уживати все властивих і стислих висловів. Поет, залюблений в рими, коли не хоче переривати мисли, мусить заедно розвалковувати єї й перетягати з вірша на вірш, поки не наскочить вкінці на ряд богатих римів, яких конче потребує. Говорене обиняками і метафорами стаєть ся єдиним жерелом добрих римів. Відси подвійний результат: у парнасістів дотепні періфрази à la Деліль, у романтиків метафори, нераз величаві, часто фальшиві, в роді тих, що їх стрічаєть ся навіть у В. Гіго. Досконало схарактеризовано Т. Готіє, як „пламенного Деліля“. А що до В. Гіго, то він лиш завдяки цілій своїй геніяльності міг дозволити собі на свою зручність і треба було цілої могутності його, щоби покрити ті „штуки“, в яких він часто любував ся. Все в нім було щось з тої чудесної дитини, що силкуєть ся „здивувати клясики“, а нераз і вивести їх в поле якимсь блиском свого таланту. Приємно було йому показувати, як він уміє грати ся римом; приємно подавати свої вірші, як рішене квестий не до рішення; подібний до своєї Джалі з „Notre-Dame de-Paris“ розкидає і укладає в мить на своїм чародійнім килимі найрізномордніші букви і склади; тільки, що серед тих слів мигає львиний коготь, еластичний і могутний, пересуваючи одні до других і на-

раз кидаючи на них ясне світло. Тут захвату за мало; однак є щось вище від захвату — а то зворушене; ото-ж він викликає його лиш тоді, коли сам забуваєть ся, коли не дає відчувати, що добирає римів, та зовсім залишає штуки чародія. Коли Россіні-ому хвалено його італійські опери, відповідав, киваючи головою! „За богато руляд, за богато руляд!“ — „За богато римів“, — мігби сказати великий В. Гіго про деякі свої утвори.

Неможливість збереження простоти при пошукуванню богатих римів загрожує в дальшій результаті затратою широти. Свіже, безпосередно живе почуване погасне в такого майстра висловів; він стратить той респект для мисли, який повинен бути першою ціхою писателя. Добре то нераз уживати тірад і метафор; але рівно-ж добре воно виповідати свої мисли по просту в тій формі, в якій вони процьвіли в глибині серця. В описах і оповіданнях ще можна вибачити якусь пересаду кольориту; можна пересадно малювати краєвид — з того не вийде велика шкода; земля велика тай взагалі можна десь віднайти місце подібне до того, яке нам поет описує. Тим то й погоня за римами є в описовій поезії найменше небезпечна; відчували се парнасисти, тому то й школа їх надуживає описів. Поет, беручись за описуване, є окружений товпою образів, які кидають ся йому в очи, залежно від того, куди засягне зором; нераз воно все одно, чи поставить ся той образ перед иншим чи поза ним. Що більше, вирозумований і методичний опис бувби холодний і прагадував би опис нотаря; в самій природі панує якийсь нелад: треба його полишити. Отже для складання слів і римів тут широке поле. Навіть тоді, коли поет, приневолений римом, зближує два образи, що на око не годять ся з собою, він тим способом витворює часто контрасти барв, які описови його надають теплішого тону. В деяких ефектовних уступах в „Orientales“ видко добирає римів: там, наприклад, де зближене двох образів,

спричинене добром римів, викликає барви суворі, як деякі східні краєвиди. Коли в поезії глядається лиш барв і нічого більше, там можна дозволити собі на всякі звучні ефекти; коли хто, як один з героїв Теофіля Готіє, лиш на трьох речах в життю будує свою мрію, на золоті, мрамурі і пурпурі, то можна докинути йому ще й той четвертий ідеал — багатий рим, і буде він вповні щасливий досить таним коштом. Але описова поезія — то не правдива поезія. Поетова палета — як се влучно замітив Сіллі Прюдом — є така убога в порівнянню з палетою маляря, що надолужити недостаток описового словаря він може лиш при помочи получения своєї недокладної копії ліній та красок з якимсь моральним зворушенням; отож коли почуване і зворушене займають перше місце, слова і звуки мусять уступити на друге. Коли подумати, що лиш в самих гобелінових варштах продукується чотирнайцять тисяч різних відтінків, то легко переконати ся, якою безсильною була би мова звуків у порівнянню з мовою красок — без ідеї й почування; що більше, поезія зовсім не в силі зобразити руху, як малярство або різьба. Щоб малювати річи, поет мусить малювати себе самого, виражати свої власні почування й мисли, в яких вони формулюють ся; отож там, де виступають почування й мисль, слово мусить стратити своє значіння, усунути ся. Нам здається, що правдивий поет повинен би дрожати при гадці, що міг для звуків змінити або скривити свою думку хочби лиш раз, хочби лиш в однім вірши; яке ж воно нужденне — сказати собі: та сльоза або те квиліне зістало викликане багатим римом! Положене поета, що римувє свої болі або свої радощі — воно й так не раз разить; що-ж тоді буде, коли ми ще побільшимо заклопотанє його, жадаючи від риму „одної букви більше, ніж треба було давнїйше“. При широкій гармонії мисли, слухач забуває за вибагливості слуху та інших змислів, особливо коли вони в'яжуть ся не тільки з такими музичними звука-

ми, як самозвуки, але й зі звичайними шелестами, як співзвуки. Вторувати „дзвоненем“ богатих римів могутній мисли, що з собою приносить свій ритм і свою музику — то неконечне, як неконечним є акомпаніємент цимбалів і кастанієтів при „*adagio*“ патетичної сонати, ніби при музиці до танцю. Візьмим еще й інший приклад того самого рода: чи звертаємо увагу на скрип дверей або на бренькіт мухи, коли слухаємо симфонії майстра? Можна сказати всім тим, що чули всі шелести в сали: ви не слухали або не маєте музикального уха.

Остання й немаловажна недогідність тої поетичної системи, яку просліджуємо, є в тім, що вона веде до зубоженя поетового мозку, до обезсилєня й опустошеня його чисто механічною працею. Число ідей вменшуєть ся вже тим самим, що вменшило ся число виразів; в повних римах є зглядно мало виразів. Уже словар нашої поезії є дуже убогий. Мова Расіна складаєть ся з кількох тисячів виразів; мова Шекспіра є вісім до десяти разів богатша; чи-ж воно не видаєть ся дивним коли бачить ся, як романтичний напрям, який зразу взорував ся на Шекспірі, доходить до того, що в Расіна видить занадто велику свободу, обмежує число виразів, які римують ся і в той спосіб уменшує загальне число виразів при зложеню вірша? Бо-ж римом все більше чи менше обмежуєть ся сам зміст вірша і хочби не знати яка була помисловість поета, один і той сам рим даєть ся приложити лиш до якогось числа подібних мислий. Тим то й нинішні поети, помимо поважного обогачєня мови, посідають такі одностайні рими, що найчастійше, знаючи один, можна з гори догадати ся другого: як-жеж та одностайність риму не має повести за собою одностайности, банальности мисли?

З такою убогою формою бути оригінальним і в вірши так трудно, що я розумію тих, котрі глядають оригінальности в фальшивих ідеях і образах, як се часто робили Боделер і його по-

слідovníки; кінець-кінцем є спосіб на те, щоб витиснути щось нове зі старих слів і старих римів, а то: шукати неможливих звязків між ними і зближень безсенсу. Тоді поет надточує своє убожество фальшивою монетою. А ті, що хочуть остати ся правдивими і щирими, засуджені на неміч. Бачимо, як молоді таланти, повні надії, витрачають сили, нищать, а виною того подекуди є само вичерпане їх мови; найбагатше жерело ще мусить мати відповідне русло, щоб не всякло в землю і не пропало. В Африці є потоки, які плывуть широко й побідно, немов би були готові в пісках промстити собі дорогу; а прецінь ніколи не посуваються наперед; пожирає їх піскове дно, випиває невидима пропасть. Словом, всякий поступ в загалі іде шляхом свободи; тим шляхом мусить пійти также поступ вірша. В утворах клясиків була недостаточна свобода ритму; романтики не дають досить свободи римам. Ми бачили, що наслідком того є зубожене, що-раз більша порожня самої мисли; бо форма вірша впливає завсїгди на мозок поета. Ліком було би усунене безцільних труднощій, скасоване нерозумних засад; свобода — то плодючість.

III. ГЛАВА.

Мисль і вірш.

В літературі і в поезії, як у кождім роді штуки, переверот у формі не може наступити без перевероту в ідеях і занадто забувають се наші т. зв. новатори, а тимчасом впливає воно з попередних сторінок. Зворушене, після нашої гадки, є психольогічним жерелом ритмічної мови; зворушене-ж впливає з почування; само-ж почуванє, з психольогічної точки погляду, бере свій початок

із самородної, ще трохи мутної мисли. Тож остаточною засадою ритмічної мови, як і всякої мови, є думка, і вона, перетворюючи ся, сама може перетворити основно ритм і гармонію вірша. Боальо не відчував, ані не думав таксамо, як В. Гіго і А. де Міссе; для того й держав ся зовсім інших правил віршованя. Поетичний переворот першої половини ХІХ. ст. наперед зачепив сферу мисли, заки дійшов до форми: філософічні, релігійні, суспільні ідеї, до того часу незнані поетам, вибухали з посеред тих александрин, що їх Деліль низав одну за другою рано, лежачи в своїм теплім ліжку, при зачинених вікнах, та вижидаючи, аж сестра принесе йому одяг. Справді, ті бідні, одностайні і пусті вірші, що були вигідною рамою для мисли, яка хотіла мислити як найменше — т. є. описувати, мусіли піти в руїну під напором поступу штуки. Нові ідеї, нові почуваня вимагали форми гнучкійшої й багатшої, хоч обдуманой після незмінних засад вірша; та форма повстала силою фактів; у сфері метрики був то мовби відгомін моральних і політичних переворотів ХVІІІ. столітя. Велика сила втручень, переривань і т. зв. „enjambements“ (переношеня слів тої самої мисли з одного вірша до другого) походить відси, що вони, впираючи два, три реченя в один вірш, можуть замкнути в нім більше мисли, більше почувань і — так сказатиб — сконцентрувати більше укритого зворушеня, більше сили нервів. Коли в Боальо александрина, пливучи урочисто, містила в собі й могла удержати тягар одной мисли — то воно було вже дуже много; тимчасом вірші А. Шенїє і В. Гіго є рівночасно і повнійші і жвавійші. Реченя короткі, поважні і звучні, періоди довгі, що тягнуть за собою товпу образів — усе те є в тих віршах, які можуть обіймити все, що лиш багатій мисли подобаєть ся в них вложити. Автори ХVІІІ. і ХVІІ. ст. укладали розлізлі і розтягнені вірші, розвиваючи в них свої гадки: новим ідеалом є кондензувати вірш там, де можна, о скільки во-

но не пошкодить ясности його; і дійсно є се ідеалом всякої поезії. Сила і різnorodність гадок творять гармонію вірша. В дійсности, одною з цих поетичного речення є те, що воно повинно бути більше нервово, ніж речене, зложене в прозі; дванайцять сляб вірша повинні передати гадку в такій повни, якої не були би в силі дати дванайцять сляб звичайної мови: тож мусять вони містити в собі й будити більше мислей. Кождий вираз повинен щось значити, а цілий вірш повинен дрожати, як добре натягнена струна інструменту. Вірш о різnorodнім укладі слів, що по усуненню недостач більше, ніж инший, надасть ся до такого сконцентрованя мисли, найбільше відповідає тій добі, в котрій гадка летить найшвидше, найпоспішнійше — XIX. столітю. Коли наша звичайна мова, а навіть вірші минулих віків бувають часто лиш неясним перекладом наших внутрішних мислей, то сучасний вірш трібує передати мисль в цілій силі єї й житю; се переклад такий близький до тексту, що нераз робить вражінє оригіналу: поет неначе цілий віддасть ся нам, і ми маємо те вражінє, як коли би прямо в нас самих вступала дума наших великих людей, улітаючи разом з їх співом.

Підчас, коли романтизм впроваджував до поезії нові ідеї, мало ся його часто лиш за переверот форми, за реформу словаря і поворот до властивих висловів. Він сам не инакше понимав своє значінє; прикладаючи головну вагу до риму, почав він вкінци величати слово, яке зовсім помішав з мислю; слово — то „жите, дух, зарід, гураган, чеснота, огонь“. *) Культот „живописности“, яка містить ся головно в виразах, зістав заступлений культ правдивої краси, яка містить ся передовсім у дійсности і мисли. Відси погоня за високопарними і бучними висловами, які полишають в усі якийсь змішаний шум, а в умі образи без звязку.

*) Contemplations I, 7.

не даючи ані одної ясної мисли. Т. Готіє, подвійно гордий, бо ізза своєї зручності в віршованю і своєї гімнастичної сили, любив повтаряти: „Я могучий; я вибиваю 250 пунктів на голові Турка і укладаю метафори, одну за другою! На тім полягає все!“ Імена, зложені з „триюмфальних силляб“, звучні, як „фанфари труб“ або теж „променисті вирази“ чи „слова зі сьвітла“ — ось на чім, після Т. Готіє, полягає лірична поезія. За те роман і драма потребують виразів іншого рода, які мило дражнили би піднебіне і були острі. „Клясики брали дурнів своєї епохи на цукор; нинішні люблять перець: ну, то давати їм перцю! Ось цілий секрет літератури“. Романтизм дуже зближаєть ся тут до нинішнього натуралізму. Г. Фльогер, так стисло звязаний з романтиками, відчував неменший культ для слова самого в собі. Хоч ніколи не писав віршем, викладав ту особлившу теорію, що „гарний вірш, хоч би й не мав ніякого сенсу, є висший від менше гарного вірша, який мав би й трохи сенсу“. Коли на серйо брати ті поетичні засади, треба би віршем з богатими римами уложити ті гарні звуки, позичені з турецького, в „Bourgeois gentilhomme“:

Marababa sahem, ycc samalalequi,
Carbulath onchalla, cros, catamalequi.

Тим віршам бодай не можна закинути, що вони значать що-не-будь.

Коли подібні засади зістали прийняті головними вождями романтичного напрямку, легко було з гори сказати, куди той напрям повинен завести. По великих талантах і мислителях прийшли люди, що зовсім не мислили і ще — надзвичайна річ — тим чванили ся. Таке щось було у всіх добах літератури, під кінець грецької й латинської поезії чи теж французької клясичної: замість думок шукано слів; одначе Калімахи, Стаси, Делілі не оправдували так добре засад своєї штуки. Щоб

знайти для „сучасного Парнаса“ рівноважник, належить звернути ся до часів, коли всевладно панували „Ravisius Textor“ і „Gradus ad Parnassum“, до часів розцвіту псевдолатинських поетів, з яких кепкував сам Боальо. Наші нинішні парнасісти, гадаючи, що пишуть французькі вірші, в дійсності укладають латинські: уживають тих самих способів: вставок зайвих слів, штучно придуманих епітетів, цитатів з популярних авторів, при стараню о рими замість давних дактилів. Здаєть ся їм, що говорять мовою В. Гіго, як Лебо припускав, що писав мовою Віргілія; в дійсности-ж вони віднайшли букву; але де є дух? Вірш не може жити самими звуками й пустими словами. Навіть в музиці [нехай там собі Ганслік і Бокіє скажуть, що хотять) просте задоволене уха — то ще не все: пожадаємо глибини чувства і мисли; одначе музику, змінюючи безнастанно високість тонів, може ще захоплювати нас звичайними рулядами і фіоритюрами; инша справа вірш, котрий бере свою гармонію з ритму й акценту; не слушаємо його вже, як прості ділетанти і — так сказати-б — самим лиш ухом. Тим то й труднійше витримати читане глупих віршів, ніж глупої прози. Вірш, в яким мисли є недостаточні і банальні, видаєть ся чимсь таким противним і відразливим, коли він, наміряючи викликати зворушене своєю ритмічною формою, сам нищить свій намір своїм сенсом; щось воно монструальне в своїм роді. Добре скандований, дзвінкий вірш, який неначе цілий тремтить від зворушення, вірш близький до співу, який одначе не співає нам до серця, похожий на соловейка в клітці, що замовк у неволи; уявляємо собі, що він мігби сказати нам, коли-б нараз одним махом крил, підняв ся, коли-б відзискав щось із почуття свободи — і дивлячись на нього, відчуваємо тільки смуток і жаль.

Знаючи ті засади, можемо тепер красше оцінити властиву вартість дивних теорій деяких сучасних поетів про ролю „вставок“ у поезії, при-

значених на заступство мисли. Жерелом тих теорій — се треба признати — є дотепна історична обсервация: ходить тут о ті різні способи, якими роблено і ще й нині робить ся лихі вірші. Поети XVII. ст. уживали мало вставок в тім значіню, в якім розуміють їх сучасні, т. є як латок вставляних в *середину вірша*, щоби зчепити дві гадки, які часто не мають нічого спільного з собою, а умисне зістали висунені наперед. Слабим пунктом їх вірша був радше рим, у формі епітетів або якогось незвичайного іменника.

Щоби зарадити тій недостачи, такій частій у віршах XVII. ст., уживано знаного способу, що його поручав Боальо; він полягав на тім, що слабій рим пускано наперед, аби ум задержав ся головно на тій мисли, яка кидаєть ся в очи. Будуючи свої вірші такими парами, Боальо прирівнював їх до тих черців, яких ігумен не випускає з монастиря самих, але все в двійку, що-б один пильнував другого. Се був примітивний спосіб; в наших часах техніка поступила без порівняня дальше. Слова, призначені до заповнення, вставляєть ся в сам внутрішній зміст вірша. Тому що в наших часах уява є свобіднійша, то нема такої обави о перерване гадки: щоби пустити богатий рим, вистане придумати більше або менше дивоглядну метафору або несподіване порівняне і таким зовсім штучним процесом, що покриває латку в самім серци вірша, вдаєть ся зліпити два рими, що дивують ся, знайшовшись так близько себе. Тим то слабі вірші наших часів нічим не похожі на вірші XVII. ст.; замість бути щирими в своїй безвартности, вони є дивоглядні. В писаннях В. Гіро є мало віршів правдиво пустих; є одначе дивні вірші, що збивають з пантелику. На приклад, сказавши в „*Contemplations*“ про всемогучість слова, про те ество, що „вилітає з уст“ (*qui sort des bouches*), В. Гіро зараз додає: „Земля є під словами, як поле під роєм мух“ (*comme un champ*

sous les *mouches*). Се порівняне є зовсім очевидно безвартісною вставкою, ужитою лиш для риму; одначе слабій пункт відслонюють тут не рими, що є дзвінкі і зложені з іменників, але цілий вірш, а передовсім досить несмачний образ, поданий у тім вірши. Тим робом в наших часах вставка без вартости може бути рівночасно й живописним римом, що було неможливе в XVII. ст., коли гадка поета розвивала са льогічно в цілій своїй наготі, а слово, вбране для риму, ховало ся скромно в куточку, ніби само себе стидаючись. Тоді часто розтягано свою гадку, щоб убрати єї в вірші; нині позваляють блукати їй, куди схоче. Чи ми зискуємо на тім?... На щасте, естетик не потрібус вказувати на способи будованя лихих віршів. Можемо обмежити ся на установленю такого загального правила: кождий вірш повинен містити в собі, одну властиву йому, вартісну гадку, яка одначе мусить лучити ся з гадками, вираженими в попередних і дальших віршах. Іншими словами: кождий вірш з одної сторони повинен вистати сам для себе, творити відрубну цілість і жити своїм житєм (і в консеквенції не повинен містити в собі ані одного зайвого слова, вставленого для заповнення місця); з другої сторони, він повинен лучити ся стисло з іншими віршами, повинен бути зложений для них.

Коли мисль є підставою музики вірша, чи з того випливає, що поет буде мислити таксамо, як прозаїст і уживати-ме тих самих способів розумованя? Ні, і Боальо, котрий, здаєть ся, так думав, не мав рації. Передовсім, пристрасть не позваляє на довгі ряди дедукцій, повязаних умітно; не усуває вона розумованя, як се припускає де Банвіль, але скорочує його. *) Далше, коли зво-

*) Поетичні звороти мають багато схожости зі зворотами людогово говору, який звичайно товаришить чиновни, або незначно попережає його. Коли поет малює чоловіка,

рушене дає ритм мові, то силкуєть ся воно так-само дати ритм і мисли, ввести її в якийсь гармонійне вагане, посувати її по філястій лінії, замість поганяти простою дорогою. Найяркїший взорець такої ритмічної мисли подибуємо в єврейській поезії. Як є строфи слів, так теж є строфи мисли і перших не можна написати скорше, поки цілий ряд поетичних мислей — заки ще знайде вираз у докладних словах — не уложить ся сам в правильні групи, що відповідали би одні другим. Той ритм, що піднімаєть ся аж до ума і — так сказати-б — регулює дрожання клітин нашого мозку, є як се видко з єврейської поезії, зовсім незалежний від впливу римів. Деякі мисли родять ся в нас готові до віршового укладу, ті мисли є вже віршами; єсть якийсь рід поезії без слів,

що вдарє в борбі, речене само укладаєть ся неначе піднесене руки, потім опадає, само вдаряючи ухо (приміром у борбі Ереєвого сина з Кентавром, що її описав А. Шеніє.) Відси переставка слів, яка має на цілі висунути наперед головну гадку. Не говоримо тут, розумієть ся, про клясичну переставку слів, яку В. Гіго осьмішив у звісній вірши: „*De chemin, mon ami, suis ton petit bonhomme*“, але про переставку, повну експресії яку дуже часто стрічаєть ся в мові самого В. Гіго, як і в цілїм людоевм говорі. Крім тої сміливої виразистости зворотів поезія вимагає конкретних висловів, передовсім дієслів, а з іменників таких, що виражають по зможі найбільше акцію. Найпервіснійші вислови, будучи часто й найкоротшими, мають взагалі першенство; щоб надати мисли більше скорости, усуваєть ся багато підрядних слів, яких в прозі уживаєть ся до вязання речень і заокруглюваня їх; щоби від-разу звернути думку на обсервований предмет, добираєть ся властивих і стислих висловів. Як-раз тому, що поетична мова повинна бути більше зближена до чину, вона мусить бути живописнійша, ніж проза. Образ, порівнане, метафоза служать лиш до того, що-б ми могли побачити й відчути гадку, а дальше переміняти її в акцію; коли тільки образ не є вишуканий штучно, він не комплікує, але упрощує. Тож і поетична мова є взагалі мовою акції, мовою *par excellence* примітивною: виражає найвисші ідеї найпростїйшими способами так, що ідея навіть вирастає в тїй простоті вислову.

чудова гармонія мисли, яку треба лиш виразити, щоб стала ся доступною для уха. Те гарне дівча з казки, з котрого уст за кождим словом виходили клейноди — то поезія; поетова думка ще таки живцем заковуєть ся в золото, оправляєть ся в брилянти: не можна її відлучити від них, хиба розбиваючи.

То-ж заки поетова мисль піддасть ся впливам риму, вона в своїм поході різнить ся від мисли прозаїста; одна з них е, так сказати би, проста, друга філює серед припливу й відпливу строф. Рим, як ми бачили, ще сильнійше зазначає ту різницю. Було-б абсурдом казати, що рим не має або не повинен мати впливу на поетову мисль (хоч еще більшим абсурдом було-б добачувати в нїм непохибний середник приспорюваня мисли). В дійсности рим і мисль у поетовім умі впливають на себе взаїмно, притягають ся і так сказати-б, стремлять до себе, не сплітаючи ніколи своїх доріг, ані не стикаючись ніколи. Асоціяция звуків і асоціяция мислей повинні йти паралельно, але тільки в натхніню ті два напрями — лучене слів і взагалі мислей — годять ся досконало: тоді впливають на себе дуже благодатно. Таксамо в симфонії, де музик мусить приладнати до себе дві музичні фрази; він може під впливом натхніня написати їх обі разом і вложити в кожду з них з осібна значно більше краси, ніж коли-б творив їх окремо. Поезія є родом симфонії зі слів і мисли. Тим пояснюєть ся, чому то віршем не можна докладно передати мисли раз уже вираженої і ніби закріпленої. До форми можна вливати лиш розплавлений метал. Навіть великі поети часто творять слабі річи, коли хотять передати віршем чужу думку або і власну, вже утревалену в прозі. Сам В. Гіго, в римованю майстер над майстрами, які появили ся коли-не-будь, не мігби тепер перевішувати своєї „Notre-Dame de Paris“.

Отже віршована мова відповідає фізіольогічно якомусь напруженю нервової системи, а психольо-

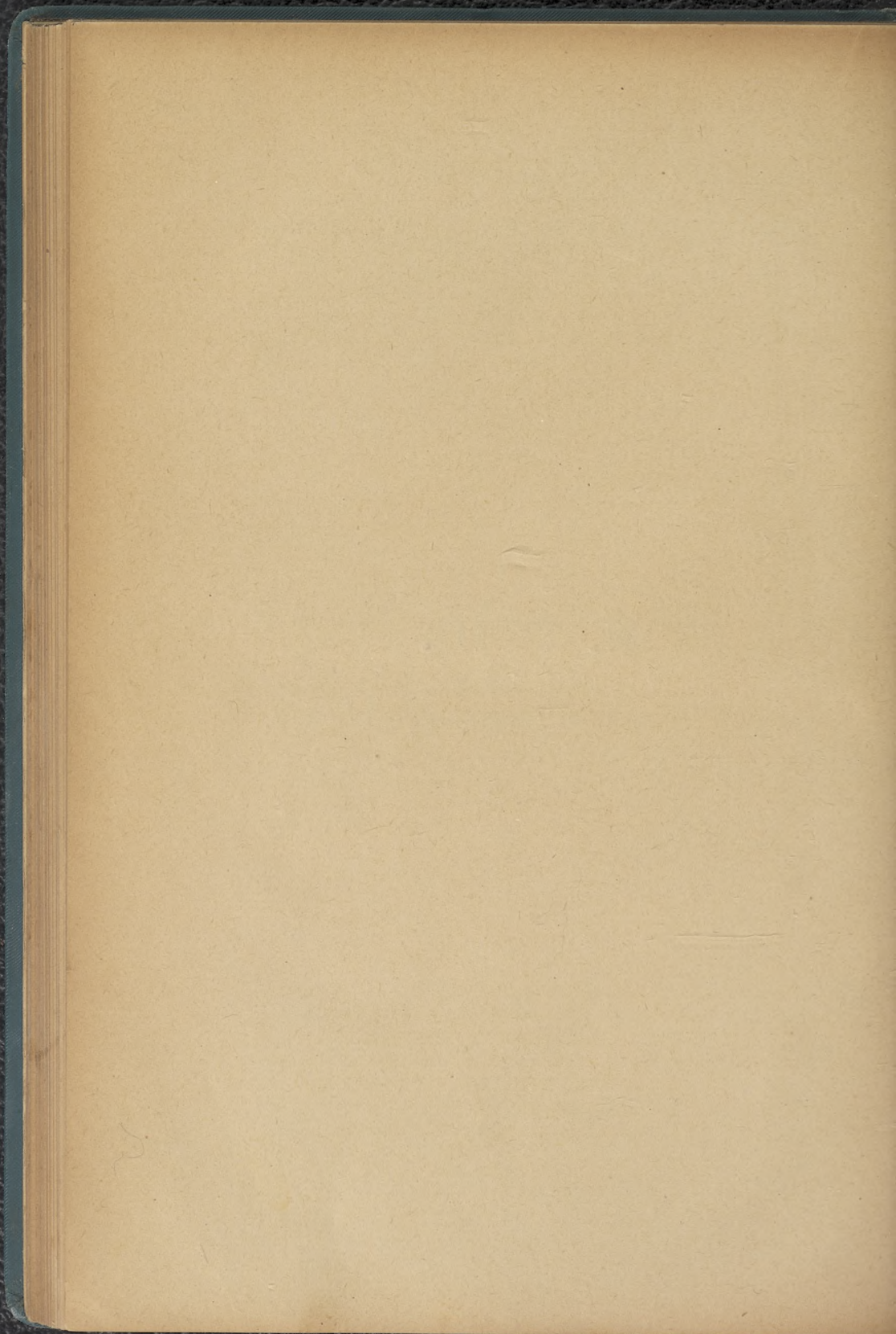
гічно якійсь силі розбудженої мисли; та мова, увільнена від усякої штучности, живуча і утворена, так сказати би, з пристрасти, останеться природною мовою всякого великого і тривалого зворушення. Прості, первісні, конкретні слова — а лиш такі відповідають такій мові — вони найчастіше старі, як сьвіт; поет приневолює їх приймати й виражати наші новітні мисли; мимо нашої волі вони дзвенять в нашім усі звуком глибоким, як минувшість, а милим, як ті старі пісні, з котрими звязані спомини нашої молодости; слухаючи їх, чуємо, як будить ся в нас давна людська вдача, в цілости зложена з інстинктів і пристрастей. Зворушене, яке в нас викликає поезія, має завдяки тому силу спомину. А рівночасно має силу прочування; не без причини старинний сьвіт добачував у натхінню поета щось в роді пророчого духа. В горах можна подибати глибокі провали, де всі голоси з поблизьких гір мішають ся; виходить з них музичний відгомін, на який зложило ся жите цілої гори, від стіп аж до верха: таксамо в серци великих поетів збираєть ся, так сказати-б, весь засіб людського житя і лунає; минувшість, теперішність і будучина поколінь, зібраних докола них і під ними, знаходять тут свій відгомін. Гомери і Шекспіри чули в собі дрожання віковичної глибини людської вдачі. „Коли вам говорю про себе, про вас говорю вам“. Вони є собою, є нами, є также будучиною. Мисль, яку вони виражають, ціла проникнена чувством, є тим, що не минає в чоловіці, а часто переживає марні форми, в які вбираєть ся абстрактна інтелігенція. Знаємо, що поезія в відношеню до прози є майже тим самим, що крик і стогін у відношеню до мови; отож крик — то радість або терпіне, виявлені в формі приступній для кожного уха в кожній історичній добі, в кожній стороні. Отже є то мова зрозуміла все і для всіх, якою ніколи не буде проза. Додаймо, що основа поезії — вражливість зі своїми

радощами і болями — є, здається, також першою основою всякої мисли і всякої мови. Коли воно є справді так, коли з глибин чувства вириваються наверх рівночасно і думка і слово, то може поезія дозволити нам як найближче підійти до того живого ключа, з якого виплила ціла людська інтелігенція.

М. ГІЙО.

(1854—1888.)

Слово від перекладчика.



„Те, що раз жило колись на правду, жити-ме на ново; те що ніби вмирає, готовить ся до відродження. Понимати найлучші річи й пожадати їх, силкувати ся вияснити гарний проблем ідеалу значить ділати в користь його, значить потягати до нього всі потомні роди. Найвисші наші стремління, що видають ся нам найбільш марними — то не наче філі, які, могучи ранше дійти тільки до нас, пійдуть дальше, а може, зливаючись та доповняючи ся взаємно, потрясуть цілим сьвітом. Маю всю певність, що те, що в мене є найліпше, по мені жити буде. Так, з моїх мрій може ані одна не пропаде безслідно; інші приймуть їх, інші плекати будуть їх по мені, поки вони вкінци не здійснять ся. Саме силою филь, що вічно конають, море формує вкінци свої береги, творить собі величезне ложе, в котрім ворушить ся“.

Такі гадки, що їх виразив Гійо в останній своїй книжці, виписано на його нагробнім камені. Поніс він аж до гробу з собою віру, з котрою писав те, що думав.

Основою всіх писань французького мислителя є *ідея життя* як спільного жерела штуки, моралі й релігії. Після його гадки жите, поняте властиво, вже в самій своїй *напрузі* містить задаток природної *розливности* (експанзії), плодючости, благодности. В зовсім природний спосіб воно згоджує в собі становище особове (індивідуальне)

з суспільним, котрих непримиримість, більше або менше очевидна, була „каменем преткновения“ утилітарних теорій в обсягу штуки, моралі й релігії. Найвисшу задачу XIX. ст. бачив Гійо у виказаню *суспільної* сторони людської одиниці, взагалі живого єства; егоїстичний матеріалізм не міг єї ясно бачити. Добуваючи на верх ту суспільну сторону індивідуального житя, ми знаходимо в ній тривку основу для штуки, моралі й релігії.

В часі, коли Гійо брав ся рішати проблеми естетики, найпопулярнішою теорією була теория школи еволюціоністів. Зводила вона штуку, як і саму красу, до простої ігри наших спосібностей уявлюваня. Початки тої теорії бачимо вже в Канта і Шілера. Гійо поставив питанє, чи не наражаємось ми на небезпеку злегковаженя поважної, *житєвої* сторони великої штуки, коли звертаємо всю увагу лиш на розкіш чистої контемпляції і чистої забави, коли силкуємо ся зробити штуку байдужною на правду, пожиток, добро, сприяючи в той спосіб як не ділетантизмови, то виключному обожаню форми. Ряд квестий звязаних з тим питанєм вияснив Гійо в книжці про „Проблеми сучасної естетики“ (*Problèmes de l'esthétique contemporaine*), що від 1884 р. дочекала ся вже шести видань; поодинокі части тої студії були друковані ранше в *Revue des Deux Mondes* і в *Revue philosophique*.

Ренувіє, віддаючи молодому ученому великі похвали, трібував таки в *Critique philosophique* оборонювати теорию Канта і Шілера. Але його оборона ані трохи не змінила що-раз сильнішого переконаня, що основою штуки (і моралі) є само жите, як се доказував Гійо. Нїтше взяв ся й собі-ж піддержувати теорию поваги в штуці, вважаючи єї за одну з форм виявлюваня сили; як Гійо, реагував і він против модного ділетантизму.

Теория поетичної форми й вірша, що єї Гійо виложив у останній партії своєї книжки, не менше інтересна, як і ціла його доктрина. Деякі поети

(де Банвіль, Сіллі Прюдом, пані Акерман) боролися *пляртичної* форми вірша й багатих римів. Гійо звернув увагу на рід новітньої музики в віршах і в звязку з тим вияснив ролю римів Вогато філзофів притакнуло його висновкам. Ренувіє, що за-молоду писав много віршем приймив його принципи віршованя в цілости. Тен писав до нього (в листі з 10. мая 1884), що вповні з ним згоджується в погляді на віршоване.

Друге діло, що його Гійо посвятив штуці — то „Штука в сьвітлі соціології“ (L'art au point de vue sociologique), що в минулім році появила ся вже в девятім виданю. Неодну гадку, кинену в обох названих книжках, Гійо пляртичніше виразив у „Віршах філзофа“ (Vers d'un philosophe).

Соціологічну ідею — після гадки Гійо — спостережено в найдальших глбуинах штуки. Найдоскональше і найвисше естетичне зворушене є зворушенем характеру суспільного. Тимто штука, зберігаючи власну незалежність, самим своїм єством вяжесть ся з естетикою і правдивою релігією.

Філзоф Альфред Фуйле, популяризуючи ту гадку, замічає слушно: „Є се становище, якому не можна відказати ані значіня ані оригінальності“. Особливо в наших часах, коли суспільне недомагане являєть ся що-раз більше навіть у штуці, будьто в ликованю пересадного реалізму, будьто в письменстві звихнених, невропатів, декадентів, словом неусупільнених одиниць, конечно треба пригадати штуці єї достоїнство, моральне й суспільне, замість ідолопоклонства для форми видвигнути культ ідеї, вкінци виказати глибину і *жизненість* краси. Лиш такий погляд може оправдувати і ту теорию, після якої штука має свою власну ціль, як і другу, котра приписує штуці моральну й суспільну задачу. Коли справді штука сама собі може вистати, то хіба не вдоволить ся вона формою для форми, не дасть ся звести до поверховної ігри уяви; радше противно — може

вона вистати сама собі для того, що має в собі якусь моральну і суспільну глибину, яка їй дає внутрішнє жите й самовладно виступає на верх при помочи форм виразистих, зорганізованих і живучих.

Двома книжками — „Проблемами сучасної естетики“ і „Штукою в світлі соціології“ — Гійо поклав основи нової естетики. Виказує се докладно Альфред Фуйле в своїй книжці „Мораль, штука і релігія після Гійо“ (La morale, l'Art et la Religion selon Guyau).

Зміст.

	Стор.
Вступ	3

ПЕРША КНИГА.

Жерело штуки й поезії	7
Глава I. Приємність подавана красою і приємність ігри	9
Глава II. Чиприємність, яку подає краса, противить ся почуванню ужиточности, потребі і пожданню?	15
Глава III. Чиприємність, яку подає краса, противить ся чинові і почуттю дійсности?	26
Глава IV. Услівя краси в рухах	32

	Стор.
Глава V. Услівя краси в почуваннях. Моральна основа чару	37
Глава VI. Про красу у зміслових вражіннях	45
Глава VII. Загальна теорія краси. Артистичне зворушенє і барва в штуках	60

ДРУГА КНИГА.

Будучина штуки й поезії	71
Глава I. Будучина штуки й краси після статистики і фізіології	73
Глава II. Будучина штуки після історії. Штука і демократія	77
Глава III. Антагонізм поміж штукою і новітнім промислом	90
Глава IV. Антагонізм поміж духом науки і уявою	95
Глава V. Антогонізм поміж духом науки і самовладним інстинктом генія	105
Глава VI. Антагонізм поміж духом науки і почуванем. Еволюція людських почувань	111
Глава VII. В якій мірі поезія може брати натхніне з наукових і філософських ідей?	121

ТРЕТЯ КНИГА.

	Стор.
Будучина і закони вірша	131
Глава I. Ритмічність мови й початок єї.	
Уклад сучасних віршів	133
Глава II. Богатий рим	146
Глава III. Мисль і вірш	156



80-

J. Korzeniewicz
Kraków, 15.5.76.
-802X







890339

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001008958615