

Др. I. Mірчук

*Проф. Укр. Університету і Студії Пластичною Мистецтва
в Празі.*

ЗАГАЛЬНА ЕСТЕТИКА.

Праця.

*Видання Української Студії Пластичного
Мистецтва в Празі.*

1926.

Др.І.Мірчук

Проф.Укр.Університету і Студії Пластичного Мистецтва в Празі.

ЗАГАЛЬНА ЕСТЕТИКА.

Прага.

Видання Української Студії Пластичного Мистецтва в Празі.

1926.

Вступне слово.

Не лише з почуттям обовязку, але в першу чергу з правдивої віячності хочу висказати Дирекціі Української Студії Пластичного Мистецтва мою ширу подяку за цю готовість, з якою вона старалася в рамках дуже скромного бюджету знайти кошти потрібні для видання підручника загальної естетики. Цій високій українській школі вразі завдячує ця книжка своє повстання також тому, що в її основу лягли виклади читані її автором в Студії. Цей останній факт мав очевидно вплив і на характер самого твору. Призначений для студентів без спеціального філософічного підготовлення підручник цей має служити головно педагогічним цілям і з цеї причини він не обхоплює цілого наукового матеріялу, що відноситься до кожної проблеми з окрема а подає головні напрямки в межах естетики з відповідними критичними увагами автора. Тому в цім випадку трудно говорити про повноту, якої не можна було осягнути у вузьких межах закреслених матеріальними умовами. Окрім цього виклади ці займаються тільки загальною естетикою, залишаючи поки що на боці філософію мистецтва. Аж до часу, коли появиться такий оригінальний твір в українській мові, стойте до диспозиції український переклад Тена " філософія штуки " Олександра Барвінського виданий Видавничою Спілкою як десятий том наукової бібліотеки. Так само читач мусить вибачити що часто технічні недостачі, випливаючі з факту, що твір цей виданий тільки літографським способом.

Автор.

Л и т е р а т у р а .

- Gustav Theodor Pechner: Die Vorschule der Ästhetik.
- Iohannes Volkelt: System der Aesthetik. 3. Bände, München, 1910.
- Theodor Lipps: Grundlegung der Aesthetik, Hamburg und Leipzig, 1903.
- Max Dessoir: Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft, Stuttgart, 1905
- " " Lehrbuch der Philosophie I. Bd. Philosophie in ihren Einzelheiten Ästhetik und Philosophie von Utitz, Berlin, 1922
- Moriz Carriere: Ästhetik I. Bd. Leipzig 1885.
- Meyer Theodor Arthur: Ästhetik, Stuttgart 1925.
- Taine Hippolyte Adolphe Henri: Philosophie de l'art, Paris 1885.
- Український переклад Олександра Барвінського: фільософія штуки. Наукова бібліотека Т. 10.
- Weiss Arthur: Introduction to the philosophy of art. Berkeley 1910.
- Croce Benedetto: Problemi di Estetica e contributi alla Storia dell'Estetica. Bari 1910.
- Felini Riccardo: Piccolo Saggio di Estetica. Trento 1905.
- Pilo Mario: Estetica, Lezioni sul gusto. Milano 1906.
- " " " , Lezioni sul arte. Milano 1907.
- Riemann H.: Die Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin 1900.
- Heinrich v. Stein: Vorlesungen über Aesthetik. Stuttgart 1897.
- Hermann Maurus: Leitfaden der Aesthetik 3. Auflage. Wien 1901.
- C.R. Squire: A genetic study of rhythm. Amer. Journal of Psychology 1901. Bd. XII.
- Eckermann: Gespräche mit Goethe 5. Auflage. Bd. III.

І.

МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ ЕСТЕТИКИ.

1./ Що це таке естетика?

Жодо хочемо дати відповідь на це питання, що це таке естетика, то в першу чергу мусимо докладно визначити предмет, яким вона займається. Поставлення такого питання в межах природописних наук не робить ніяких трудностей, хімія чи фізика, зоологія чи ботаніка, кожна з них має свій точно означений предмет, що до котрого не має ніяких сумнівів. Інакше представляється справа, якщо перейдемо на поле філософії і схочемо дати вдоволячу відповідь на це питання. І тут можемо коротко сказати, що предметом етики є добро, предметом логіки правда, а предметом естетики краса - але ці відповіди є занадто загальні і вимагають з її боку докладнішого пояснення.

Приймаючи тимчасом цю коротку дефініцію естетики, мусимо зараз звернути увагу на те, що світ краси не лежить поза нами, але в нас самих. Одиниця без відповідного філософічного підготовлення може думати, що естетичні почування мають своє джерело в предметах поза нами, які викликають в нас ці почування. Краса являється таким способом інтегральною частиною природи, яка на нас ділає у відповідний спосіб. Тимчасом вже поверховий розгляд переконує нас, що джерела естетичних переживань не треба шукати виключно поза нами, але перш за все в нас самих. Поставмо чоловіка байдужого

з естетичного боку, нездібного до естетичних переживань перед твір мистецтва, то він відповідно до своєї інтелігенції буде в силі сказати нам, з якого матеріялу цей твір зроблений, які його форми, чи заховані закони техніки, — але під оглядом естетичним цей твір не зробить на нього ніякого враження. У відношенню цього чоловіка до твору мистецтва не має абсолютно нічого, до чого можна би прикласти термін "естетичний". Цілком інакше буде захопуватися ^р супроти того самого твору мистецтва одиниця, якої психічна конструкція є така, що вона може захоплюватися лініями пластичної форми, чи грою барв, чи симфонією звукових вражень. В обох випадках зовнішній предмет залишається той самий, однак ефект не є одинаковий, тому що психічні, внутрішні переживання в одній і в другому випадку є з ґрунту відмінні. Краса існує тому, що хтось на неї дивиться, її переживає, нею захоплюється. Найкращі симфонії залишилися тільки комбінацією різних родів хвильового руху повітря, якби не було людської свідомості, що ці механічні процеси перетворюють психічні переживання. Це є один аргумент на доказ цього, що предмет естетики лежить не в межах об'єктивної дійсності а у свідомості, в душі одиниці, яка ним захоплюється.

Але подивімся також на другий бік медалі. Твір мистецтва є нетільки продуктом рук, але в першу чергу душевної праці мистця. І ці душевні переживання, з яких рождається твір мистецтва, є так само предметом естетики як різні плани і проекти, що тільки повстали в голові мистця, але не були здійснені, або як твори фантазії кожної пересічної людини, що в багатьох випадках можуть містити в собі естетичні елементи.

Тим самим я не хочу сказати, що зовнішній предмет взагалі не має значення для естетики. Овшім, він залишається все і всюди передумовою та основою естетичного діяння; але і не більше. Приписувати естетичні присмаки предметам поза нами, до цього не маємо найменьшої причини.

Елементи краси, естетичні елементи виступають тільки у свідомості оди-
ніці, субекту, що стоїть під впливом зовнішнього предмету. Цей факт не
виключає можливості, що ми розглядати- memo прикмети, які мусить посі-
дати предмет, якщо він має викликати певну оцінку у субекті враживо-
му на естетичні впливи. Значить естетичне враження, як кожне інше вра-
ження є продуктом взаємовідношення між субектом а обектом.

Для кращого зрозуміння приглянемося блиże, як представляється це
тверждення в межах зорових вражень. Якщо світло, або кажучи словами
фізики хвильовий рух етеру дістанеться до нашого ока, то цей самий
факт не дає ще враження. Для цеї цілі потрібно, щоби око, значить наш
орган, відповідно реагував на цей рух етеру, на цей чисто механічний
процес. Зорове враження залежить отже не лише від предмету, який виси-
лає, чи відбиває / рефлектує / світло, але також від функції, від чин-
ності ока. На тім принципі основується теорія спедифічної, змислової
енергії, яка каже, що кожний наш змисловий орган /око, ухо, язик і т.д./
реагує на зовнішні подразнення в спосіб йому властивий. Значить без
огляду на це, яка енергія буде подразнювати око, воно все відповідає
на ці подразнення в одинаковий спосіб, себто дає враження світла.
Чи сонячне світло впадає до ока, чи будемо його дразнити електричним
током, чи механічно через звичайний удар, то все як результат дістає-
мо враження світла. Таким способом приходимо до переконання, що вра-
ження взагалі а тим самим і естетичні враження є в першу чергу
продуктом чинності, активності нашої свідомості, або кажучи звичай-
ними словами є продуктом нашої душі.

Придивімся цьому питанню тепер з точки погляду теорії пізнання.
Що властиво являє собою цей зовнішній предмет з боку гносеології?
Дивлячись очима критичної філософії знаємо, що кожний зовнішній
предмет складається з таких власностей як місце в просторі, місце
в часі, краска, тягар і т.и. Власності, які не мають обективного зна-

чиня, а існують тільки в нашій свідомості, що подразнена чимсь невідомим нам блиże мусить проявляти свою чинність так а не інакше. Зовнішній предмет – це тільки явище так званої речі самої в собі, нам невідомої; власності цього зовнішнього предмету – це форми активності нашої свідомості, яка невідому нам реч саму в собі переймає у формах, що відповідають її власній конструкції. Простір і час – це форми нашої змисловості; всякі змислові враження мусять виступати в нашій свідомості в порядку побіч себе / простір / і в порядку одно по однім / час /, що враження мусять виказувати такі а не інакші власності, якості, не тому, що такими є речі поза нами, але тому, що ми маємо такі а не інакші змислові органи, які раз подразнені не можуть реагувати на подразнення в інший спосіб, як цей, що відповідає їх внутрішній будові. З цього бачимо, що не лише поверховний розгляд, але також і глибший теоретично-пізнавчий аналіз ^Ф преносить змислові враження а тим самим і основані на них естетичні переживання та елементи з поля об'єктивної дійсності, із зовнішніх предметів на поле психічних явищ, суб'єктивної дійсності.

Що естетичні переживання є продуктом чинності нашої свідомості, можемо переконатися із слідучого факту. Коли дивимося на якусь картину / пейзаж /, то естетичне враження не лежить в цьому, що у нашій сітчанці відбуваються ріжно забарвлени плями або ріжні форми і лінії; рівночасно з цим процесом, який має характер більше пасивний, мусимо виявити нашу активність, мусимо де-які частини зедновувати, інші розділювати, дещо підкреслити, на інше не звертати уваги, одним словом мусимо бачити на цій картині не поодинокі елементи, що відповідають змисловим враженням а цілі предмети, ріжні речі з їх частинами та власностями. Ця функція розедновування та збирання, підкреслювання та відмежовування мусить перенестися тепер на поодинокі предмети; ми збираємо їх в групи, становимо між цими групами певне від-

ношення, порядкуємо їх згідно з якимсь принципом, коротко кажучи, конусуємо цілий ряд психічних функцій в тій цілі, аби з тої не здіференціованої ріжноманітності поодиноких змислових вражень могла витворитися цілість естетичного враження. Все те, що сказано тут про картину чи інший твір мистецтва, відноситься в однаковій мірі до процесів в природі, які в силі викликати в нас естетичне захоплення. І тут мусить чинність нашої душі проявитися у цій роботі порядкуючій, зедновючій, класифікуючій поодинокі частини. Естетичні переживання треба тому зарахувати до світу психічних явищ, не тільки через їх матерію, але, як бачимо, також через їх форму.

У деяких авторів бачимо спроби пояснення естетичних елементів при помочі метафізичних конструкцій в тім розумінні, що на пропоновання краси випроваджується із поняття абсолюту. Без огляду на це, чи природу абсолюту будемо бачити в розумі, чи у волі, чи в кінці абсолютови приписувати- memo всі функції людської душі, значить також емоціональні елементи і щойно з них скочемо випроваджувати поняття краси – всі ці спроби не мають виглядів на успіх. Хоч я сам зasadничий приклонник метафізики, якої гіпотези можуть мати навіть практичне значення, то все ж таки думаю, що не було б доцільним починати працю в естетиці від метафізичних міркувань; це не принеслоби ніякої користі а тільки зайву витрату часу. Окрім цього естетику треба вважати з огляду на її психологічний характер дисципліною емпіричною, до якої можливий доступ тільки в межах досвіду. Щойно при кінці, якщо говорити- memo про цілі естетики в майбутньому, можемо і будемо користуватися метафізичними гіпотезами, але на разі не бачимо найменшої потреби втягати їх в метафізику в область нашої праці.

З дотеперішнього розгляду виходить ясно, що предмет естетики має психологічний характер. Метафізичні міркування залишаємо на разі ділковито на боці, а навіть пізніше, якщо будемо ними займатися, то тільки в дуже обмеженій мірі. Так само обмежуємо сильно розгляди

присвячені об'єктивній дійсності, тому що джерелом естетичних переживань є наша душа. Тут може ще де-хто закинути, що прецінь майстер не малює ані не різьбить безпосередно в душі людській, тільки творить конкретні предмети, які щойно знаходять дорогу до нашої душі. І ці конкретні предмети існують незалежно від психічного життя людини; трагедії Софокля чи різьби Праксителя були творами мистецтва весь час навіть тоді, як сковані перед людськими очима існували, так-би мовити, тільки теоретично. Це цілком правильно, але і цей закид дається представити в іншому світлі з психологічної точки погляду. Венус Мілонська, чи інший твір пластичного мистецтва самий для себе не має ще ніяких естетичних елементів а є тільки передумовою естетичного переживання; мистець не вкладає безпосередно у свій твір ніяких естетичних вражень ані переживань, але знаючи добре техніку, старається відповідними засобами витворити в мертвій матерії умови, які викликають в душі вражливої людини той сам стан, що був в його душі в моменті творення. Виразніше й ясніше виступає цей факт, якщо перейдемо від пластичного мистецтва до інших його родів. Коли маємо під рукою партитуру героїчної симфонії Бетовена, або текст Гамлета, чи новелі Стефаника, то ці рядки записані на сторінках паперу або хвили повітря спричинені ріжними інструментами не мають в собі нічого естетичного; естетичні фактори виступають щойно з тим моментом, коли ці мертві значки чи фізичні явища почнуть діяти в душі вражливої одиниці, яка захоплюється, переживає цю симфонію звуків чи симфонію слів.

При цій нагоді мусимо відповісти ще на одне питання а саме на питання про відношення естетики до різних родів мистецтва; треба це так розуміти, що естетика малаби давати вказівки та поради, як з технічного боку підходити до мертвої матерії. Відповідь на це питання є на загал негативна. Питання техніки не належать безпосередньо до предмету естетики. Бо в техніці іде діло не про естетичні цілі та засоби а тільки про те, яким шляхом найлекче і найвигідніше дійти до певного результату. Ні кому не прийде навіть на думку в межах естетики займатися такими

річами як робленням моделю в глині, в гіпсі чи в камені, або як треба накладати фарби, щоби дістати цей або інший ефект. Так само невідповідним були би домагання, щоби в естетиці вчили також гри на клавірі або на скріпках чи іншому інструменті. Ми не заперечуємо з другого боку факту, що естетичні враження залежать у великий мірі від якості техніки, а це тому, що ми вживаемо того чи іншого роду техніки в залежності від матеріялу, який знову не залишається без впливу на естетичні переживання. Фігура викута в камені, чи вирізана з дерева, чи вилита з бронзи дає три різні естетичні враження. Так само змінюється наше враження залежно від того, чи фарби на картині переходят одна в одну, чи творять маркантні площини відмежовані від себе різкими штрихами. Тому можна сказати, що технічне оброблення мертвої матерії знаходить узгляднення в естетиці, але тільки до цеї міри, оскільки від того залежать естетичні цінності. Однаке цей факт не має впливу на основний характер в естетиці, який залишається на далі психологічним. Тільки з психологічної точки погляду звертає естетика увагу на технічне опрацювання матеріялу.

Психологічний характер естетичних розслідів закріплений також в історії цеї дисципліни. Він виступає доволі виразно у Канта, з цією ясністю у Гербарта. Післякантіанська філософія з Гегельом на чолі не заперечує цього погляду, тільки переносить його в сферу метафізичних ширкувань. В сучасній літературі також загально принятий погляд, що естетичні елементи виступають тільки в межах нашої свідомості і що з цеї причини естетичні розсліди треба провадити на психологічній основі. Але на цім не кінчується завдання естетики, бо в такім випадку треба би її вважати частиною психології а не окремою філософічною дисципліною. В дійсності воно так не є. Мимо того, що психологічний спосіб розгляду є безпосередньою, основною формою усякої можливої естетики, то окрім цього не слід забувати, що естетика має також певні цілі, певну мету, до якої вона сама мусить прямувати а також провадити усіх

тих, що естетику не лише студіють, але також нею живуть. Якщо ходить
о її дескриптивний характер, то вона дуже близько стоїть до психології,
але побіч ствердження дійсного конкретного матеріялу, естетика має зав-
дання ставити нові закони, норми, вона є науковою нормативною і цим двоїм
характером виходить вона поза межі психології. Про дескриптивний та нор-
мативний характер естетики прийдеться нам ще говорити обширніше, ця
коротка увага на початку хай буде заспокоєнням для цих одиниць, що бо-
яться, аби естетика таким способом не втратила своєї незалежності та
не стала частиною загальної психології.

Приймаючи ^{як} вихідну точку коротку дефініцію естетики, що її предметом
є краса, ми в цьому розділі представили основу і характер естетичних
дослідів залишаючи цілковито на боці подання детальної дефініції, а про-
тому, що це завдання незвичайно тяжке та що зафіксування предмету есте-
тики у формі дефініції обмежувалоби тільки нашу свободу рухів на буду-
че.

2/ Чи можлива естетика як наука?

Другим важливим питанням, яке нам треба вирішити на початку, якщо
хочемо займатися якоюсь дисципліною, це питання, чи ця дисципліна має
строго науковий характер, чи її можна примістити в систему знання. А
головно в естетиці маємо ще свої окремі причини занятися цим питанням.
Бо естетика це наука, або скажім краще дисципліна, щоби вже заздалегідь
не вирішувати її наукового характеру - яка займається головно нашими
почуваннями, себто психічними елементами дуже нетрівкого характеру. Наші
естетичні почування а також основані на них суди такі нетрівкі, такі
індивідуальні та змінчиві, що мимоволі видається нам оправданим питан-
ня, чи і оскільки можемо говорити в межах естетики про закони, норми
або цінності, що обовязувалиби не лише одиниці, але також до певної

міри і загал. Відношення навіть високо інтелігентної одиниці до твору мистецтва залежить від багатьох моментів, ріжних моральних чи релігій-
них пересудів, політичних, соціальних поглядів, хвилевих настроїв, почу-
вань сипатії або аніпатії до творця-мистця чи цілого мистецького на-
примку і т. д., так що на перший погляд трудно віднайти загальні еле-
менти та на їх основі творити обовязуючі норми. Ми набираємо переконан-
ня, що в межах цеї ріжноманітності естетичних почувань і судів можливі
тільки психологічні досліди для ствердження факту, що оцінка мистецького
твору залежить як від індивідуальної вдачі так і від епохи, народу, куль-
тури та ріжних інших моментів. Але сама психологія вдоволяється ствер-
дженням та впорядкуванням цеї ріжноманітності, а ні в якому разі не
буде впроваджувати оцінки, не-начеб одні суди були важніші від других,
бо оцінка можлива тільки на основі загальних принципів, про які тут
на полі естетичних переживань годі говорити. Змінчивість естетичних
поглядів, естетичного смаку дається порівняти хиба з багацтвом иран-
сів в межах смыслів нюху та смаку, які прецінь не підлягають ніяким
науковим законам.

Так представляється головний аргумент противників естетики як
науки, до яких дивним дивом приєднуються представники творчого мистец-
тва, себто одиниці, що зі свого боку повинні підтримати змагання філо-
софів, дати їхній діяльності науковий підклад. Але при глибшім розгляді
можемо віднайти природні причини цього дивного на перший погляд яви-
ща. Саме те, що творить суть творчості мистця, утруднює йому рівночасно
розуміння та обективну оцінку методів, цілей та досягнень естетики.
Мистець творить несвідомо; його творчість не спирається на логічних,
стого наукових доказах або навіть гіпотезах, але задержаних в стилю
стислих наук - ні, вона є продуктом інтуїції, хвилевих настроїв та вну-
трішніх переживань незалежних від волі. В моменті творення відчуває
мистець тільки те, що він дає щось нове, щось органічно ціле. В протилеж-

ності до наукового робітника він не аналізує, не доказує, не підшкуує в конкретній дійсності загальних рисів, щоби з них творити поняття, основу наукового думання. У мистця не стоить на першому місці думки, елемент інтелектуальний, залежний від волі, а почування, елемент емоціональний, що не хоче признавати над собою ніякої вищої влади. Сам акт творення і те, що він творить, є для мистця щось нерозривне, одноцільне, непонятне, спонтанне, особисте, природне, що не може стерпіти аналізу-чої, розділюючої, розумової, підчиненої волі, неособистої та неприродної праці, на якій спирається уся наука. Тому не диво, що мистець фальшиво розуміючи завдання естетики, борониться проти таких експериментів, що власне "Я" мистця, його душу піддають не-наче фізіологічний препарат під мікроскопічний розгляд, розкриваючи таким способом найближчі таємни перед негідними очима профанів та вбиваючи всі прикмети та риси індивідуальності, яка дорога кожному мистцеві. Тому з боку представників творчого мистецтва підноситься рішучий голос супротиву проти всяких законів і норм, до яких моглиби дійти чи дійсно доходить естетика на основі критичного розгляду умов мистецької творчості та мистецького переживання. Мистець є свободний, вільний, ніхто не має права диктувати йому приписів, обмежувати його творчої індивідуальности штучними законами. Це цілком правильно і нікому не прийде на думку оспорювати твердження, що першим і головним правилом мистця є повна його свободи.

Однаке треба мусимо поставити собі питання, хто це такий мистець і кого можемо назвати цим іменням. Ми знаємо самі з практики дуже добре, що в мистецтві працює багато одиниць, які засвоївши собі технічне знання виступають в ролі мистців, хоч в дійсності не мають до того найменшого права. У відповіді на це вище поставлені питання а саме "хто це такий мистець" і "що це таке мистецтво" буде допевної міри зазначений вже зміст і значення естетики як нормативної науки. Мистецтво - кажучи загально - це своєрідна людська діяльність, яку все характери-

ризує точно означена ціль. Можемо сказати, що мистецтво - це намірене, задумане творення краси. На кожний випадок у цих словах "мистець", "мистецтво" лежить свого роду моральне зобовязання, а саме, що кожний, хто хоче виступати під цею фірмою, мусить мати на увазі, що все те, що він творить, значить зміст, як також і засоби, яких він вживає, мусять прямувати виключно до одної мети - до краси. Відповідно до того завданням естетики являється загальне ствердження змісту та значення краси, при чому головне питання відноситься до того, що саме так називається і які його характеристичні риси.

Очевидна річ, що тут не говориться про естетику того або другого автора а лише про естетику в загальному розумінні слова, до якої даємо на основі наукових розслідувань. І в тім випадку, коли ми викреслимо все, що має індивідуальне забарвлення автора даної системи естетики, коли придержуватися - memo строгої об'єктивності та науковості, дістанемо в результаті правила і норми, які однаке не будуть вже тим чужим елементом, зовнішнім фактором, якому мусить підпорядковуватися душа мистця. Ці закони і норми є в нашім розумінні тільки способом, формою, в якій саме проявляється творча природа мистця. Вони не лежать поза ним а лише в нім самому, дуже часто цілком несвідомо - і тому завданням естетики є освідчення тих законів, правил, норм, яких сам мистець і так придержується, тільки несвідомо. В цім випадку ці норми не будуть чужим елементом, який обмежує індивідуальну творчість мистця, вони будуть лише теоретичним обґрунтуванням, освідченням внутрішньої природи артиста. І тоді вартість даного мистця зростає, бо все, що він творить, не є результатом несвідомої або півсвідомої інтуїції а продуктом повного зрозуміння своєго завдання.

Візмім аналогічний приклад з обсягу іншої філософічної дисципліни. В житті можемо поступати морально, не знаючи нічого про етику та її закони, на підставі виховання, традиції чи своєрідного інстинкту, але

новнозвартними стають вчинки чоловіка щойно тоді, коли він їх робить з повною свідомістю, з глибокого переконання, що такого поступування домагається від його соціальні умови і найвища ціль, до якої повинна прямувати ціла людськість, людське щастя. Так само і в естетиці те знання, яке вона нам дає, підносить не лише вартість творчого акту, але рівночасно може бути для мистця порадою у сумнівних випадках, коли на основі самих почувань він не може рішитися, яким шляхом йому треба йти.

Розглянувши таким способом відношення естетики до мистецтва та його представників, повернім до первого аргументу піднесеного противниками естетики а саме аргументу про змінчивість естетичних почувань і судів, які будім промовляють проти наукового характеру цієї дисципліни. Тут мусимо собі пригадати один факт дуже важний для розвязки цієї проблеми а саме факт, що дійсно можна спорити та переконувати один одного в межах естетичних тем. Ми ж самі добре знаємо, що між представниками поодиноких напрямків мистецтва ведуться дуже довгі дискусії полеміки, що одна сторона старається переконати другу про стійкість та правильність власних поглядів, і що в решті решт не завсігди але в деяких випадках е навіть можливе порозуміння. І ф все було би немислимим, якби в межах естетичного смаку були такі самі ріжниці та індивідуальні відхилення, як в межах звичайного смаку або в межах нюху. Кант спираючись на цьому факти допускає "антиномію смаку" а саме твердження, "що про смак /естетичний / не можлива дискусія", але рівночасно і протитвердження, "що про смак можна спорити", а коли так, то існує певна законність, на яку можна покликуватися при цьому спорі.

Для кращого зрозуміння цієї змінчивості та ріжниці поглядів на полі естетики мусимо підпорядкувати її під якийсь вищий, загальний принцип а не сміємо думати, що ріжномакітність ця зводиться

виключно до випадкових моментів. Таким принципом, який зможе до певної міри дати зрозуміння та обективну оцінку цієї зміні естетичних понять, ідеалів та поглядів, є поняття розвитку. Все, що діється, не є спричинене тільки випадковими, посторонніми моментами, але займає відповідне, точно вказане місце у цьому великому процесі, яким є розвиток людства. Якщо з цієї точки погляду дивитись на цю ріжноманітність явищ, то вона представиться нам тепер як конечна передумова одного великого процесу, окремі періоди будуть зрозумілі як поодинокі його ступні а цілість як реалізація із нутра якогось плану, як утілення, органічне життя якоїсь великої ідеї. Таким способом ніщо не є випадкове, все має своє точно вказане місце і свою призначенну роль у великій акції світового процесу. Мистецтво Греців, Римлян, Голландців, Німців має в історії культурного розвитку людства своє місце, кожен народ виповнює несвідомо те, що йому призначено, а його мистецтво є тільки здійсненням тих внутрішніх здібностей, які цей народ характеризують.

Цей принцип розвитку, який ми в однаковій мірі кладемо в основу цілої мистецької творчості людського роду, домагається виставлення ще одного принципу а саме телеологічного, себто поставлення мети, ідеалу, до якого спрямований цей розвиток. Всі моменти, між собою сучергні, нам незрозумілі, епохи повного занепаду, часи фальшивих на нашу думку поглядів є в такім випадку ступнями, які ведуть що раз вище, що раз блиże до ідеалу. Так як в музиці дісонанси служать тому, щоби не спиняти а прискіпти розвиток музичної концепції композитора, так само в цьому процесі творчости людства епохи занепаду є тільки передишками, щоби в слідуючому періоді тим скоріш посунути цілій процес на перід і тим більше наблизити його до ідеалу. Очевидна річ, що до самого ідеалу ми ніколи не дійдемо а це з тої причини, що ідеал в абсолютному розумінні - це поняття граничне, себто поняття, яке ми з розмислом творимо так, щоб ми не були в силі його досягти. Наївше

можемо сказати, що наша доба наблизилася до цього ідеалу в більшій мірі, чим попередні епохи, але рівночасно не сміємо затрачувати свідомості того, що ідеали, які виринають в ріжних часах не мають абсолютної вартості а є тільки одностороннім виявленням найвищого, для нас недосяжного ідеалу.

Як розуміння історичних епох з іх ріжноманітністю на полі естетики стає можливим з точки погляду еволюціонізму таteleологізму, так само можна на цьому ґрунті легко пояснити також ріжниці в поглядах у сучасного покоління в ріжних народів. Ріжні естетичні ідеали, що виступають рівночасно у ріжних народів або суспільних кол, які відповідно до своїх здібностей сповнюють призначене їм завдання, належать таксамо до одного і того самого поняття. Що у Українців розвинулася так високо народня музика, у німців епічна творчість, це вказує тільки на ріжні ролі, які ці народи мають відіграти в історичному процесі, але рівночасно всі ці прояви вселюдської творчості в ріжних країнах та у ріжних народів є одноватні і тільки доповнюють себе взаємно.

До тепер розглядали ми ріжниці в естетичних поглядах, які виступають або між ріжними, історичними періодами або рівночасно в ріжних народів чи соціальних кол; залишається ще індивідуальні ріжниці одиниць, які можна пояснити вже тим, що ці одиниці належать до ріжних епох, ріжних народів чи соціальних груп. Але тут треба узгляднути ще один момент. Як цілі нації мають свої природні здібності, розвинені більше або менше або їх взагалі не мають, то таксамо мається реч із одиницями. Факт, що не можна знайти двох людей подібних до себе, основується саме на великих ріжницях в природнім уздібненню. Окрім цього індивідуальні здібности підлягають ріжним впливам. Правильного виховання на полі естетики взагалі не має; не тільки, що сама школа про це не думає, щоби побіч іншого загального знання дати молодому чоловікові де-які основні поняття з обсягу естетики, але навіть ці одиниці, що мають тво-

рити мистецтво, забираються до цього діла як до ремесла, забуваючи цілковито на теоретичну підготовку з обсягу естетики. Коли можна говорити про естетичне виховання широких кол, то хиба тільки в негативному розумінні. Ці фактори, що малиби змогу до певної міри виховувати естетичний смак громадянства, як на пр. театри, преса і т. і. з причин чисто матеріального, фінансового характеру занедбують майже цілковито свій обовязок а йдучи по лінії найменшого опору пристосовуються до смаку громадянства, замість його виховувати. Якщо блиże приглянемося цьому сумному станові, то побачимо, що одиниця або взагалі не має уздібнення в тім напрямі, або якщо його має, то це уздібнення не розвинуте відповідним вихованням, або в ще гіршім випадку зведене на фальшивий шлях, змани-роване. Всі ці одиниці не скочуть признавати ані норм ані законів на полі естетики, ані навіть потреби такої дисципліни взагалі. Так само, як багато одиниць не хоче філософії признавати права на існування, тому що в них не має відповідних умов для відчуття потреби філософії, як таке відношення повної байдужності стрічає філософію, то щож казати про естетику, яка не тільки є філософічною дисципліною і тим самим засуджена на ту саму долю, але з вище наведених причин є під цим оглядом ще в гіршому положенню, чим інші її філософічні послестри.

Таке саме явище змінчивості поглядів бачимо на полі етики, де зміни є так само дуже сильні і часто викликають в нас враження, що і тут неможливо встановлювати якісь закони та норми. В дійсності така законність в найзагальніших рисах існує, тільки вона прибирає іншу форму, інший вигляд залежно від епохи, від культурного рівня та багато інших моментів, з якими ця законність органічно звязана. Із зрозумієм легко, якщо поодиноких явищ не будемо розглядати окремо а тільки як частини великого процесу, великого розвитку спрямованого до ідеалу нами, що правда, виставленого але і для нас недосяжного. І естетичні погляди та закони, без огляду на це де і коли вони виступають, мають релятивну

вартість моменту. Абсолютної естетики не має і не може бути, бо ні один представник цеї дисципліни не є в силі дати норм, яких вартість сягає в безкінечність часову і простірну, ці погляди та норми відносяться звичайно до його найближчого оточення і до того часу, в якому він живе. Чим геніальніша концепція, чим величніша, іппозантніша індивідуальність автора, тим ширший, даліший його вилiv так в просторі як і в часі. Він виходить далеко поза межі його батьківщини, сягає далеко в ті часи, коли вже його самого не має між живими.

Отже однією з причин, що також викликає розбіжність естетичних поглядів, це брак природного уздбнення та відповідного виховання. Одиниця, що має рішати про важність або неважність естетичних норм, мусить бути в посіданні повної зрілості. Коли ця головна передумова не є сповнена, коли ця одиниця з огляду на свою естетичну зрілість не є позновартна, то очевидно не можемо звертати уваги на її суди. Во тільки на підставі почувань і судів таких одиниць, що мають не лише природну здібність, але також правильне виховання, можемо встановлювати норми та ідеали нам потрібні.

Цього обмеження естетики до певної групи людей, до певного історичного періоду не треба посувати надто далеко. І наші естетичні міркування не мають виключно хвилевого характеру а криють в собі також деякий елемент вічності. Це можемо сказати на тій основі, що природа людська не змінюється в своїй суті, що наші спостереження, зображення, почування, думки і побажання - себто головні психічні функції залишаються в основі ті самі. І тому маємо право сказати, що естетичні переживання культурної людини залишаються такими і на дальнішем. В детаялях очевидно ні - старинні Греки та Римляни мали безперечно інші погляди на суть комізму, чим сучасні європейські народи. Але якщо не звертати- memo уваги на детайлі а тільки залишимося при найзагальніших основах, та наші погляди будуть тим триваліші, чим більше неза-

залежими будуть вони від часу, народу, соціальних умов і т.д. Для прикладу скажу, що таке твердження: "естетичні розсліди мають психологічний характер" або "елементи естетики стрічаємо тільки в наших психічних явищах" - мають важливість незалежну від культурного рівня, від історичного періоду а це тому, що де зasadиче питання залежить тільки від людської природи, яка в основних рисах остается однаковою.

Якщо ми ставимо такі високі вимоги до одиниць, з якими має рахуватися естетика, то які умови мусить сповнити цей чоловік, що хоче давати напрям цій дисципліні? Може наші вимоги замадто високі і не знаходять в дійсності ніякого представника?

Хто хоче дати нову систему естетики, цей в першу чергу мусить мати широкий, життєвий досвід, хто знає тільки свої власні переживання а для психічного життя другої одиниці не має ніякого зрозуміння, то цей не буде в силі поняти мистецьких поривів, внутрішніх імпульсів, індивідуальних концепцій, що не йдуть по лінії його власного внутрішнього розвитку. Хто на про до релігії якої небудь ставиться з призирством а на чоловіка віруючого дивиться як на іншу форму породи *homosapiens*, то цей показує тільки свою обмеженість, свою нездібність зrozуміти явище таке важне, як релігія. Такий чоловік не потraфить зrozуміти таких мистців як *Fuscole* або *Ренідіно*, таких письменників як Достоевський, таких композиторів як Вагнер. Щоби працювати з усніхом в естетиці, треба уміти пристосуватися до смаку мистців. Не маємо права замикатися в узких граничах певного напрямку, тої чи іншої школи. Представник естетики повинен бути одиницею з високою інтелектуальною культурою, що без ніяких упереджень, без вироблених вже на перід понять, цілком без-інтересовано, тільки із захопленням для справи старається зrozуміти кожну творчу душу, як тільки дійсно якась душа взагалі є. При чому можна запримітити дивне явище, що одиниці, які самі є творчі а рівночасно займаються теоретичними питаннями естетики, не є так обективні, як ці одиниці, що стоять на боці від мистецької творчості а займаються тільки критич-

ною роботою. Пояснення для цього хиба таке, що власні їх переживання в творчій області стоять на перешкоді до зрозуміння інших одиниць. А для наукової праці в межах естетики вимагається також об'єктивності, яка є передумовою усіх наукових дослідів.

3./ Емпіричний характер естетики

Вже в першому розділі при обговоренню відношення естетики до метафізики мав я нагоду коротко висказати свій погляд на переміщення естетичних та метафізичних елементів. Естетика, яка обіймає явища психічного характеру, тим самим мусить мати емпіричну основу в однаковій мірі як і психологія. Сьогодня це річ майже самозрозуміла, що естетика мусить починати свою роботу на емпіричному ґрунті, так що властиво нема причини довше над сим застановлятися. Інакше представлялася річ в минулому століттю, коли і сама психологія мала спекулативний характер а метафізика грава ще таку поважну роль, що треба було застерігатися проти її посягань на полі естетики. Але сьогодня, коли метафізику цілковито знехтовано, не розуміючи правдивої її вартості, якась окрема полеміка проти метафізики робила би враження боротьби з вітряками і була би тільки зайвою витратою часу.

Тому що психологія має сьогодня наскрізь емпіричний характер, то й естетика мусить придержуватися тих самих принципів, тих самих способів наукової праці. Як знаємо, існують в психології два методи, а саме інтерспективний і експериментальний. Ці методи можна коротко пояснити ось як. Помічування психічних явищ може переводити кожна одиниця тільки у своїй власній свідомості. Тільки те, що діється у моїй власній душі, є мені безпосередньо приступне, - які процеси відбуваються в душах других одиниць, цього цілковито не знаю; я можу, що прагда, видавати суди про психічний стан другої особи, але тільки на підставі

аналогії, тільки тому, що знаю, що діялобися в моїй свідомості, якої я знайшовся в такім самім положенню. Де-які заключення про стан другої особи можемо робити із її слів або рухів тіла, але ці останні є лише помічними засобами і то не цілком певними, бо ані мова ані жести не віддають нам безпосередно стану душі а мусять бути пояснювані на основі аналогії з нашою мовою і з нашими рухами. Тому одинокими елементами доступними для наших розслідів є виключно наші психічні переживання а одиноким способом цих розслідів є самопомічування або інтроспекція. Інтроспективний метод є тому вигідний, що явища, які розглядаємо при помочі цього методу, є нам дані безпосередно. Зовнішній світ оглядаємо при помочі наших змислів, а якщо вони не вистають, вживаемо до помочі ріжного приладдя. Вислід цього оглядання залежить тому від бістроти наших змислів і від точності вжитого приладдя. Внутрішній світ лежить перед очима нашої душі, він нам даний безпосередно без помочі змислів та приладів. Що в цьому відбувається, про це знаємо зараз і як найточніше

Тому, що естетичні переживання, це тільки частина психічних явищ взагалі, тому і для естетики головним методом праці буде самопомічування або інтроспекція. Тільки ці естетичні елементи, які одиницею сама переживає, бачить, відчуває, творить – є їй безпосередньо доступні. Про естетичні переживання інших осіб, хочаби вони належали до найближчого оточення її, може вона висказатися лише на основі власного, естетичного досвіду. А навіть бачучи твори мистецтва, конкретні реалізації психічних явищ, буде вона в силі тільки тоді вглянути в душу їх автора, якщо ці твори мистецтва викличуть у власній її душі аналогічний стан. Естетичні переживання тяжче розсліджувати, чим які небудь інші психічні явища і тому, щоби з естетичного боку зрозуміти психіку другої особи, треба у власній душі мати відповідний резонатор, який полягає у власному, широкому, естетичному досвіді. В противнім випадку не зрозуміємо естетичних переживань других осіб, що проявляються в їх словах або жестах, чи в творах мистецтва. Тому цершим домаганням, яке виринає перед кож-

ним працівником на полі естетики є багатий внутрішній досвід. Бо лише в цьому випадку потрафить він викресати із себе повне зрозуміння для чужих ідей, поглядів, смаку не лише других одиниць але також інших народів, чи минулих історичних періодів, тільки тоді зможе звільнити себе від моментів індивідуальних, спеціальних і дійти до вислідів загальних. Якщо цього резонатора, цеї головної передумови в душі його немає, гро-зить небезпека односторонності, вузкості а що за тим іде затрата далекоїдучих, загальних перспективів.

Повертаючи до психології мусимо сказати, що інтроспективний метод має також різні хиби. До недостач цього методу належить в першу чергу факт, що коли явища зовнішнього світу тривають все довший час і ми можемо в деяких випадках творити їх штучно все при тих самих умовах та після вподоби скільки угодно піддавати їх нашому огляданню, то психічні процеси минають скоро, як повторяються, то вже в цілком інших умовах, а що найважніше затрачують свій первісний характер в моменті, коли ми на них звертаємо увагу, коли робимо їх предметом нашого оглядання. На пригнів або якийсь інший сильний ефект змінюється цілковито або щезає в хвилі, коли станемо його оглядати; бо в моменті самого гніву ми нездібні до обserвації, а якщо вже обсервуємо, то тоді немає гніву. Найбільша недостача цього методу виліває із самої його суті. Тому що він інтроспективний, то він є індивідуальній. Коли я завважив якесь явище у моїй свідомості, то я не маю ніякої певності, чи це є моя спеціфічна прімета чи загальна властивість людської душі. Тільки тоді можна індивідуальні результати самопомічування - інтроспекції використати для загальної психології, якщо ці явища повторяються частіше і якщо вони підтверджуються поглядами других одиниць. Тому доповненням власного оглядання є помічування других одиниць, які доходять до наших рук у формі наукових розслідів, автобіографій, особистих споминів, листування і т.д. Все це є багатим джерелом матеріалів, з яких

череає відомості порівнюючи інтроспективний метод для провірки власних вислідів.

Ці уваги з обсягу психології можемо перенести в цілості на поле естетики. Особистий естетичний досвід дослідника мусить бути доповнений ісправлений висказами других осіб про їх естетичні переживання. Ці вискази можуть бути зроблені *ad hoc*, для цілей взаємного порозуміння, для спільної праці, – або можуть бути випадковими, спонтанними виявленнями внутрішніх почувань на пр. захоплення твором мистецтва. Шодений досвід, звичайне життя дають нам багато прикладів виявлення на зверх чужих переживань в один або в другий спосіб. Науковий реферат, дискусії, критичні уваги, статті з одного боку, театри, концерти, вистави з другого боку дають нам нагоду для виявлення та виміни індивідуальних ріжниць в естетичному смаку та в естетичних переживаннях. Для ученого, що хоче дати систему загальної естетики, отирається тут широке і вдячне поле до попису, щоби свої власні погляди вироблені на підставі інтроспекції доповнити і справити чужими поясненнями, може не так делікатними та тонкими, як його власні, але зате в своїй ріжноманітності більш об'єктивними. Велику вартість під цим оглядом мають зауваження таких одиниць, які не лише своїм мистецьким образуванням оцілюють небо перевищують загальний рівень, але також вміють, те, що відчувають і думають, вірно та ясно передати другим. Бо не легка це реч, свої внутрішні переживання вбачити у відповідну, зовнішню форму. Сама мова тут не вистачає, вона не віддає докладно того, що діється в душі а є лише символом і то дуже неясним для внутрішніх процесів. Мих знаємо самі дуже добре, що слово вживте ріжними одиницями має часто ріжне значіння залежно від інтелектуальної зрілості цих одиниць, – або вживте в ріжних комбінаціях дає таксамо не одинаковий зміст. Все це треба брати під увагу, як розглядаємо досліди чи вискази других одиниць а таксамо не сміємо забувати, що небажато є таких людей,

які вміють висказати свої переживання в однозначний та загально зрозумілий спосіб. При використуванню чужого матеріалу треба бути дуже обережним ще з ось яких причин. Ми не маємо найменшої гарантії, що вискази других одиниць, передані нам в точний та зрозумілий спосіб, є дійсно продуктом об'єктивної обсервації власного " Я ", чи вислідом хвилевих настроїв або особистих уподобань чи врешті твором фантазії, в дійсності якого сам автор вірить свято. Отже з незвичайною обережністю треба братися до використовування такого матеріалу, щоби речей чисто випадкового характеру не узагальнювати непотрібно, при чому треба собі одверто сказати, що незвичайно тяжко відділити тут зерно від після.

Другим неменше важним методом наукової праці в межах психології, є експеримент. Його вживається в психології в таких самих випадках і умовах, що і в природознанні. Умови, серед котрих повстає психічне явище, яке маємо розслідувати, твориться нароком та планово, і то так, що ці умови можна змінити що до кількості /квантитативно/ і що до якості /квалітативно/. До одного психологічного експерименту вживається звичайно двох осіб а саме досвідника /експериментатора/ і спостерігача /обсерватора/. Досвідник творить умови та змінює їх після вподоби, не кажучи нічого спостерігачеві, який на основі самопомічення подає до протоколу свої переживання словами або умовленими знаками, щоби дійти до вірних вислідів потрібно виправленого вже спостерігача та більшої скількості досвідів. Так представляється в загальних рисах експериментальний метод, який дав початок так званій експериментальній психології. Дивним дивом батько експериментального методу Густав Теодор Фехнер старається пристусувати його також в межах естетики, а один з найвизначніших сучасних представників експериментальної психології Вільгельм Вундт дає в третьому томі свої фізіологічної психології цілий ряд дрібних але цінних праць з обсягу естетики, в яких саме присто-

сований цей принцип.

Як в психології, так само в естетиці були змагання, щоби цілу дисципліну осунувати виключно на експерименті і тільки тим розслідам призначавши науковий характер, які спираються на цьому принципі. Тимчасом в дійсності річ представляється ось як. Головним джерелом усіх психологічних ат самим і естетичних розслідів залишається і на даліше самопомічування або інтропекція. Експеримент, досвід не в силі заступити цього головного джерела, але він може в великий мірі висліди інтропективних розслідів поповнювати, провірювати, давати їм точну зовнішню форму. Першого принципу не може він заступити вже з тої причини, що і експериментальний метод основується на самопомічуванні спостерігача/обсерватора/. Тільки у взаємній співпраці цих обох способів наукових досвідів так в межах психології як і естетики є запорука вірних та точних результатів, які би мали не лише індивідуальне але також загальне значення.

До тепер представили ми методи спільні для психології і естетики; однаке ця остання має окрім інтропекції та експерименту ще трету область, трету можливість наукової праці а саме твори мистецтва. Ці величні маніфестації, виявлення мистецької творчості, в яких почування, настрої, думки - значить психічні елементи переходят зі сфери чисто субективної в область об'єктивної дійсності. Чим є слова, речення для логіки, тим є твори мистецтва для естетики; як без слів, без мови не можна собі подумати логіки, хоч в суті rчи, значить чисто теоретично логіка є законністю думання, яка з мовою не має нічого спільного а потребує її тільки для виявлення думок /німі думають також логічно/, так само неможливою була би естетика без творів мистецтва, без проявів, маніфестацій мистецької творчості, хоч знову чисто теоретично розглядаючи річ, мусимо сказати, що естетичні переживання є психічними явищами, які не мають безпосереднього відношення до конкретної дійсності. Твори мистецтва є утіленням психічних моментів в межах естетики. Ми мусимо завсігди виходити від

твору мистецтва, якщо хотимо дійти до зрозуміння естетичних переживань в душі мистця.

Розбираючи, аналізуючи твір мистця, ми ставимо собі питання, чому властиво цей твір називаємо мистецьким і що його таким робить. Ми питаемо далі про історичні моменти, які поглинюють зрозуміння даного твору. На ці останні питання можна дати різні відповіди залежно від тих інтересів, на які звертаємо увагу. Можемо вказати на мецената, що твір замовив, на взірці, якими користувався мистець, на школу, з якої він вийшов, на імпульси, враження, які він відбирав в часі творення, в кінці на умови, в яких він розвивався. Але це є так би мовити, зовнішні моменти, які причинилися до повстання твору і які звичайно творять предмет історії мистецтва. Але побіч цього ми повинні узгляднути внутрішню сторінку цілого творчого процесу. Цей твір є в дійсності еманацією душі мистця, є продуктом його артистичних сил, його мистецьких почувань. Ці почування є ті самі, які має одиниця, що даний твір оглядає, ним захоплюється, його переживає. З повним оправданням кажеться, що оглядання, переживання твору мистецтва – це нове творення. Почування у глядача повинні бути ті самі, що почування мистця в моменті, коли повставав цей твір. Розуміти мистецький твір, це ніщо інше, як розуміти процес його повстання в душі мистця, розуміти внутрішні умови, яким твір завдячує своє існування, а в кінці розуміти до законності, яка складає ці умови. І тут лежить також завдання естетики, яка таким способом доповнює історію мистецтва, втягаючи її до певної міри в сферу власних інтересів.

Емпіричний характер естетики проявляється також у використуванню цього конкретного матеріалу, який нам дає сама природа. Очевидно вона немає для естетики такого всестороннього значення, як твори мистецтва. Але природа дає нам мотиви, які мистець відповідно перетворює, вона дає нам настрої, що облекшують сам творчий процес, вона дуже часто дає твorchok до праці – та ще інші цінності, які чоловік використовує для себе.

вже від найдавніших часів.

Як бачимо емпірична основа, на якій спирається естетика, обіймає 1./ матеріял, який дослідник черпає із власного внутрішнього досвіду, 2./ відомості, які дають йому другі особи із своїх переживань, 3./ продукти творчості мистецької фантазії і в кінці 4./ естетичні елементи явищ і процесів в природі. Тут може ще дехто запримітити, що естетика повинна узгляднувати деякі групи фізіологічних даних, які надаються для естетичних розслідів. Але фізіологія, оскільки її можна використати для естетичних цілей, міститься вже в психології, і знаходить пристосування там, де вживаємо психологічних методів. Вона являється тільки поміжною дисципліною усіх психологічних а тим самим естетичних дослідів. Ми не маємо найменшої причини передбачувати її значіння та цілу психологію обмежувати тільки до фізіології. Хоча-би ми в межах фізіології дійшли до значно більшої досконалості, як до тепер, то навіть найдокладніше знання фізіологічних процесів в нервовій системі не заступить нам того, що черпаемо безпосередньо із розгляду наших внутрішніх переживань. Тому і для естетики має фізіологія тільки обмежене значіння. Якщо естетика займається змислами зору і слуху, то очевидно до помочі бере вона ці відомості, які дас фізіологія про органи ока і уха. Але навіть найдокладніше знання цих органів не дасть нам ніяких вказівок про естетичне значіння красок, іх комбінацій, або тонів, акордів, діссонансів і т.д. Цілковито не сміємо нехтувати фізіології, бо вона дає нам розуміння органічної основи наших психічних переживань, але на тім кінчиться її завдання. Зрозуміння самих душевних процесів, а в цім лежить суть психології і естетики, можуть нам дати тільки ці методи, які ми представили раніше.

На закінчення цього розділу треба сказати декілька слів про значіння метафізики для естетики. З огляду на емпіричний характер

естетичних розслідів ми залишили цілковито на боці всякої метафізичної міркування. Але я переконаний, що метафізика може принести також естетиці деяку користь, так само як приносить вона на практиці в питаннях загального змісту. А де тим більше, що метафізика своїм характером дуже близько підходить до естетики. Метафізика – це не наука в звичайному розумінні того слова; її гіпотези – це конструкції творчої фантазії філософа, який вкиває елементи в наукових дослідів як матеріялу для творення цих гіпотез а окрім того придержується ще загального, наукового стилю. Метафізична творчість – це щось посереднє між мистецькою творчістю а строгою науковою роботою. Окрім цього моменту є ще інші причини, що не позваляють нам залишати метафізику цілковито на боці. Деякі питання, що виривають мимоволі з поступом естетичних розслідів, можуть знайти вдоволячу відповідь тільки при помочі метафізичних гіпотез. На приклад питання, чи і оскільки світ естетичних цінностей залежить від природи чоловіка та від природи світу, або питання, чи і оскільки естетичні категорії, як краса, величність, трагізм належать до світової телеології – можуть знайти повну розв'язку тільки тоді, коли до помочі візьмемо метафізичні міркування. Тому, хоча це буде більш неправильністю від разу виходити із метафізики як головного джерела, залишаючи емпіричну основу на боці, то з другого боку не сміємо забувати, що для завершення естетичних дослідів нам необхідно потрібна метафізика.

4./ Нормативний характер естетики.

Оскільки естетика аналізує, пояснює, описує явища нашого психічного життя в однаковій мірі як і психологія, її вона описуючи, пояснюючи або дескриптивною дисципліною з емпіричним характером у

відріжненю від тих дисциплін, яких головним завданням є встановлювати цінності, закони, норми, ідеали, себто у відріжненю від нормативних дисциплін таких як етика, логіка і інші. Цей поділ на дескриптивні та нормативні науки на загал ясний і зрозумілий має тільки теоретичну та педагогічну вартість; в дійсності, він не дається так строго перевести, як це робимо в теорії а то з цієї причини, що кожна нормативна наука є до певної міри дескриптивною і навпаки. Саме в межах естетики цей поділ, ця протилежність між нормативним та дескриптивним характером затрачує своє строгое значіння, а це тому, що тут і один і другий характер естетики виступають в однаковій мірі. Бо приймім, що я знаю умови для витворення почування краси, я знаю, чому саме ці а не інші фактори є потрібні для викликання цього почування, приймім, що мені відома ця законність, яка в однім випадку помагає а в другому шкодить, то тим самим знаю, що треба робити а чого уникати, якщо в нас має повстati це почування краси. Розуміння дійсного стану є рівночасно законом, як поступати в майбутньому.

Проти цього подвійного характеру естетики, як дескриптивної науки з одного боку і нормативної з другого боку повстала поважна опозиція, яка підкреслючи спільність естетики з психологією а тим самим з природописними науками старається заперечити цілковито її нормативний характер.

Провідником цього напрямку у Франції є вже від давна *Taine* який на місце науки про цінності та ідеали домагається від естетики виключно ствердження та пояснення фактів. До мистця і мистецького твору не має іншого підходу як психологічний, який і мистця і його твір уважає тільки продуктом оточуючої його духової температури.

Дуже популярним проповідником цих ідей є Данеш *Georg Brandes*, який головно до літературної творчості стосує психологічний метод. В Німеччині філософія штуків пер. О. Барвінського. Львів. видавництво спілки.

меччині працює в тім напрямі Вільгельм Шерер, який хоче бачити естетику дескриптивною науковою.

Преф'ін завдання естетики - кажуть противники її норм - вичерпується цілковито в представленні конкретної дійсності, себто в описі та аналізі причинового зв'язку, який можемо запримітити між явищами в душі творчого мистця а переживаннями оглядача. Но що тут виходить поза ці і так доволі широкі межі наукової праці та творити на підставі описаного матеріялу закони і правила, які малиби обов'язувати всіх?

Причиною, що пхає дослідників в напрямі чистого емпіризму, є приклад природознання, яке своїм незвичайно скорим розвитком головно в XIX ст. та поважними успіхами праці захоплює учених також з інших областей знання і дає їхній праці досвідний напрям. Тимчасом навіть в природознанні можемо при глибшім розгляді бачити цілком виразно побудувати себе нормативні і дескриптивні елементи не тільки в повній згоді але з великою користю для цілості. Візьмім для прикладу гигієну. Розслідженням та представленням загального некорисного впливу алькоголю або інших наркотиків на розвиток людського організму, головно в молодому віці, старається гигієна повздерживати цілі суспільні верстви від вживання алькоголю, - або іншими словами від ствердження дійсного причинового зв'язку між двома соціальними явищами веде тут шлях до встановлення законів, норм. Ще сильніше виступає це явище у філософічних дисциплінах. Аналогічно може філософія моралі сподіватися, що через розслідження та представлення причинового зв'язку між моралю а людським щастям вдасться її впливати на влаштування людського життя згідно з її законом. Те саме явище тільки може в більшій мірі бачитися в межах естетики, яка абсолютно не може зреагувати нормативного характеру.

Згідно з моїм поглядом естетика стратилаби цілковито своє

значення, якщо вона малаби обмежити своє завдання тільки до описування психічних явищ. Естетика мусить переводити психологічні аналізи під умовою, що існують цінності та ціли людської природи, яким треба підпорядкувати цю аналізу чинність. Якщо естетика не малаби на оцінках цінностей та ідеалів, які дозваляють оцінку та пересортування всіх продуктів т.зв. мистецтва, то тоді мусілаби вона однаково відноситися до дешевеньких та безвартісних творів якогось "геніяльного але недоціленого майстра" як і справжніх мистецьких творів, величних маніфестацій людського духа. Одні і другі є продуктами духової температури та заслуговують в однаковій мірі на це, щоби бути предметом психологічного аналізу. Для психолога деколи інтересніше розглядати цей шлях, який незамітну одиницею без здібності та без культури довів до глибокого переконання про її внутрішню вартість та силу. Для психолога є геніяльна індивідуальність і божевільний, величень духа і їдіот в однаковій мірі предметом наукової праці. Але не для естетики, яка згубилася цілковито в цьому хаосі об'єктів, якщо вона малаби розслідувати все під знаком мистецтва. Бо і нікчемний богомаз, що фотографічні знімки підмальовує барвами та продає "свої праці" в нічних ресторанах п'яній вже публіці, називає себе скромно представником пластичного мистецтва. Чи і цим "мистични" має займатися естетика? Якщо вона будаю тільки психологічною дисципліною, то так, - але на щастя вона має свої цінності, які дозваляють їй відділити вартісне від безвартісного та займатися тільки цим, що на це заслуговує.

Але також з іншого боку чуємо енергійні протести проти нормативної естетики. Як ми вже вище згадали, уважають мистці всякі принципи та правила за обмеження їх індивідуальної свободи. Головно в новіших часах з розвитком модерного мистецтва можемо зауважити пे-реінчення індивідуальної вартості. Загально поширенним є погляд, що

кожна мистецька творчість, якщо вона тільки нова та оригінальна, має повне право виступати перед світом зі своїми продуктами. Очевидна реч, що при такому розумінні завдань мистецтва, всяке встановлювання норм уважається тільки обмеженням мистецької індивідуальності. Аргументом проти нормативної естетики являється також погляд, що ніякі об'єктивні норми а тільки субективний суд однієї треба уважати рішучим моментом для оцінки естетичної вартості предмету. В естетиці не маємо можливості ані права встановлювати закони, які поза нашою особою малиби значення для когось другого чи для загалу. Така розбіжність поглядів про завдання та характер даної дисципліни, повна анархія сил серед головних її представників не може принести користі а навпаки з часом мусить довести до її замепаду.

Що такі погляди виринули саме в колах мистців і учених, то причиною цього лиха є по часті давна естетика, яка свої закониуважала непорушними святощами, до яких не стосується принцип розвитку і які через свою закостенілість мусіли з часом викликати реакцію. Приписи естетики набрали одіозного закрашення також через те, що на них дуже часто покликувалися більше консервативні мистецькі напрямки як класичний або академічний в боротьбі з новими течіями. Тимчасом естетика повинна заступати погляд, що в мистецтві є можливі різні способи виявлення творчої фантазії, з котрих кожний має свої прикмети і тому мусять воїн взаємно себе доповнювати, щоби вичерпати цілість естетичних переживань. Ілком іншою є приемна для уха, викінчена, гладка музика Моцарта а іншою тяжка, глибока, дика в своїй первісній формі композиція Бетовена; Гомер, Софокль, Шекспір, Вайрон, *Michelangelo*, представники *Quattrocento*, все це є великі маніфестації людського генія, хоча між поодинокими течіями бачимо глибокі ріжниці. Однаке естетика обіймає все не залежно від того, якого способу вживано для виявлення на зовні мистецької імпресії; вона не може замика-

тися в узких рамках одного напрямку, вона мусить пристосуватися до кожної індивідуальності. Естетичні норми, якщо вони не мають бути для мистця зайвим, неприємним тягарем, якщо не мають обмежувати його сво-бідного, індивідуального розвитку, мусять посідати гнучкість, здібність пристосування до обставин, мусять розуміти духа часу і відповідно до того змінювати свою зовнішню форму і таким способом ослаблювати цей характер примусу, конечності.

Бо власне такої обовязуючої сили, яка би пригнічувала одиницею своїм примусом, естетичні норми не мають і тим ріжнятися вони головно від норм етики. Етичні норми мають загально-обовязуючу силу, якій підпорядковується ціле людське життя. Якщо погоджуємося з законами моралі, то хочемо рівночасно, щоби вони мали значення для всіх, хоча ми свідомі того, що деякі одиниці будуть старатися їх оминути. Навіть в таких випадках, коли робимо щось цілком несвідомо, ставимо домагання, щоби ці несвідомі, автоматичні чинності стояли під знаком моралі. З цілком іншими аспектами виступають естетичні норми. Ніхто не буде домагатися, щоби ціле наше життя, всякі вчинки носили на собі естетичний характер. Чи я сидячи тепер при столі та пишучи оді рядки представляю собою образ, що може дати естетичну насолоду, це річ цілком підрядної натури, якою ніхто не буде займатися. Але чи квіти, що стоять на моїому столі, уложені в естетичний спосіб, це вже друге діло. Над цим можна подумати – але також нікому не прийде на думку домагатися від всіх людей, щоби вони укладали квіти у своїх хатах в естетичний спосіб. Теоретично можна-би поставити таке домагання, аби зірвані квіти, якщо вже насильно нищимо їх існування, сповнили принайменше своє завдання, себто були так уложені, аби могли дати естетичну насолоду. Теоретично воно можливе, але в практиці річ виглядає цілком інакше; дійсність навіть приблизно не відповідає нашому домаганню і була би навіть безглуздям потягати до відповідальності

поодиноких людей за не-дотримання видвигненої нами норми. Натомість від естичної норми: "не кради", "не говори неправди" домагаємося загально-обов'язувчої сили, мимо того, що так само заздалегідь знаємо, що не всі будуть її придержуватися.

Нормативний характер естетики можемо обґрунтувати також психологічно. Ще наше психічне життя спрямоване до певних цілей, цінностей та ідеалів, що не накинені нам з гори, видають органічно з нас самих, як тенденції, які все є в нас, але не все мають однакову силу, щоби виступити на зовні. Наши інтелектуальні функції, враження, зображення та думки спрямовані до пізнання правди. Згідно з цею ціллю відкидаємо все безвартісне, а на основі дослідженого матеріалу творимо науку, що містить в собі готові закони й норми, які ведуть до правди, себто логіку і теорію пізнання. Аналогічно мається реч з естетикою. Згідно з ідеалами, що виросли органічно з нас самих, відкидаємо всяке безвартісне сміття а розглянувши решту та виказавши там загальні елементи, творимо норми, правила, які відразу показують нам шлях до ідеалу, до мети.

Естетика основується на психічних переживаннях, як на приклад враження, почування, фантазія і т. і. Однаке, як знаємо, всі психічні функції, як і ще органічне життя прямують все до певного стану заспокоєння, який не є довільний, а залежить від умов, що в свою чергу дострокуються до властивостей людської природи. А тому, що людська природа мимо індивідуальних ріжниць всеж таки виказує деякі загальні риси, що не підлягають майже ніяким змінам, то і звязані з нею умови, що слухать до естетичного заспокоєння наших психічних функцій, мати-муть загальний характер і в науковій мові приймуть форму норм. Вже самим, що естетика нашим почуванням та фантазії признає право домугатися заспокоєння, вирішує вона в позитивний спосіб питання про її нормативний характер. Бо естетичне заспокоєння нашої фантазії і почування

вань підлягає законності, що звязана з людською природою взагалі. Естетика, спираючись на психологічній основі та в далішім розумінні на найзагальніших прикметах людської природи, має таким способом можливість ставити приписи, норми. Естетична норма не каже ніщо іншого, як тільки це: на випадок, якщо хочемо мати естетичне заспокоєння або вдоволення, мусимо відносно психічних функцій змисловості, почувань та фантазії виповнити деякі умови а залишити те все, що їм противиться. Якщо приймаємо загальну законність людської природи, то й умови, що ведуть до заспокоєння психічних функцій, обґрунтованих в цій людській природі, мусять мати загальний характер, мусять приняти форму загальних норм.

Для естетики залишається тільки одна можливість, або вона затримує свій нормативний характер і тоді є вона незалежною науковою, або вона обмежує свої завдання тільки до дескриптивної частини, залишається частиною психології і тоді буде вона описувати, які форми, які предмети викликають вдоволення або невдоволення у цих або других одиниць. Дуже часто трапляється таке, що автор естетики відкидає всякі норми а свою роль хоче обмежити до ролі обсерватора і описувача. Але це йому невдається і він мимоволі впроваджує різні правила, називаючи їх тільки іншими іменами. Тільки що в такім випадку ці нормативні елементи з огляду на свою нецензуруність виступають в неясній, фрагментаричній та необґрунтованій формі. Не думаймо однаке, що ці, тихде введені цінності будуть заховувати цілковите *incognito* та не ставити-муть ніяких домагань. Навпаки вони нетільки, що домагаються повного підпорядкування їхнім забаганкам, але своєю нетерпимістю перевищають давну спекулативну естетику. Можна би навести багато прикладів з новішої літератури на це, що т.зв. реалістична естетика, хоча сама ставиться вороже до всяких норм, то містить в собі багато приписів та правил дуже деспотичного характеру. Така поведінка не має ніякого оправдання. Треба все бути послідовним. Якщо не признаємо нормативного характеру естетики, то наше завдання мусимо об-

можити тільки до подавання, описування конкретного матеріалу, але навіть без спроб якої-небудь класифікації. Во класифікація спирається на загальних принципах, а там, де є принципи, можливі вже загальні правила. Якби ми залишилися на становищі естетики як дескриптивної науки, то наша праця обмежувалабися до накопичення матеріалу, з чого не було би жадної користі, а це прецінь не може бути метою ніякої науки.

II.

ЕСТЕТИЧНИЙ ПРЕДМЕТ.

1/Загальні прикмети естетичного предмету.

На самім початку треба нам дати коротке пояснення, що властиво означає естетичний предмет. Це пояснення заключається в короткому рівнянні, а саме, що між естетичним предметом а предметом естетики не має властиво в нашему розумінню ніякої різниці. Під предметом естетики треба розуміти весь матеріал, яким займається наукова естетика; естетичний предмет означає знову кожну річ, до якої відносяться розсліди та норми естетики. В буденному житті може нам здаватися, що це рівняння неправильне, що обидва терміни "естетичний предмет" і "предмет естетики" означають два окремі поняття. Предметом естетики може бути нетільки краса, але також гіднота, трагізм в однаковій мірі як і комізм, а прецінь поганої, гідної речі не можемо назвати естетичною. Тут маємо до діла з фальшивим, бо надто узким розумінням прикметника "естетичний". Не можна мішати, що звичайно робиться, естетичного з гарним, бо ця остання прикмета є тільки спеціальним винадком першої. Естетична оцінка можлива тоді, коли в ріжноманітності змислових вражень дастесь завести певний порядок, кла-

сифікація на основі якогось принципу, коли є можливе степенування, при чому найвищим ступнem є краса. Але в межах естетичної оценки лежить ще одна скала інших ступенів, які з огляду на цей принцип можуть бути індефірентні або виказувати негативні прикмети. Отже до цілого світу психічних переживань, які підпадають під естетичну оценку, можна прикладти прікметник "естетичний", через що потверджується наше основне рівняння, що предмет естетики і естетичний предмет, це дві назви для одної і тій самої речі. Ми уважали за конечне примістити цю увагу на самім початку, щоби уникнути всяких непорозумінь.

Після цієї уваги чисто формального характеру приступаємо до визначення обсягу для предмету естетики. Це питання ми видвигнули вже на самім початку першої частини, коли йшло оде, щоби дати дефініцію нашої дисципліни. Ця дефініція випала дуже коротко і основувалася на загальному твердження, що предметом естетики є краса, так само як предметом логіки правда а предметом етики добро. Однаке вже тоді ми висказали деякі сумніви що до важності цієї дефініції, але з тактичних причин не забиралися до точного її аналізу. Щойно тепер виринає знову перед нами це питання, але вже на цілий ріст. Тепер прийдеться нам цю тимчасову дефініцію естетики справити, доповнити, щоби таким способом дістати основу для дальших дослідів.

Вже тепер можемо сказати, що дефініція, яка тільки красу уважає предметом естетики, є недостаточна, бо обсяг цієї науки значно ширший. Він обіймає побіч краси ще другі естетичні категорії, як величиність, трагізм, комізм і т.д., - він обіймає цілу складу інших елементів існування; однаке ці елементи мусять виконувати певні умови, які мають стати предметом естетичних розслідів. Від чого ж залежать тепер ці умови, які мусить посідати обект, щоби можна до него прикладти термін "естетичний"?

З огляду на те, що естетичні досліди згідно з нашим основним твер-

дженням мають психологічний характер, вимагається для викликання естетичного переживання певної активності нашої душі, яка лежить в тому, що нашим психічним процесам даемо своєрідний напрям, який виключає всякі інтереси практичного, матеріального характеру. Цілком абстрактно тяжко це пояснити, тому беремо до помочі конкретні приклади. Представмо собі в нашій уяві таку картину. По цілорічній праці повертаємо на фермі до родинного села. Одного вечера вибухає в селі огонь, який з різних причин, як брак води, довга посуха приймає що раз грізниші розміри, загрожує цілому селу. В такім моменті можемо заховуватися ріжно: в першій хвилі відчуваємо страх перед грізним елементом, потім співчуття для всіх діткнених катастрофою, потребу нести поміч нещасним жертвам – але окрім цього не є виключена можливість, що захоплені величною хоча страшною картиною пожару, забудемо на всі матеріальні моменти та цілою душою переживати- memo красу цього образу побіди природних сил над людськими зусиллями. В цім останнім випадку залишаємо всі практичні обставини на боці і віддаємося цілковито всесильному враженню. Очевидна річ, що для остання можливість мусить перебороти різні етичні та соціальні моменти, звязані тісно з нашим вихованням, які дають напрям нашим вчинкам. Не кожна одиниця є в силі віддатися цілковито естетичним переживанням в хвилі, коли загрожені житеві інтереси других людей, коли першим та головним обовязком являється нести поміч в так грізному моменті. Для того потрібна до певної міри вдача Нерона, що пожертвував добро і щастя тисячів людей для одного псевдоестетичного враження. Але візв'ємі ще інший приклад. Представмо собі, що в садку бачимо цвітучу яблуню. Враження, які викличе в нас цей предмет, можуть бути дуже ріхноманітні, залежно від інтересів, на які звертаємо увагу при його огляданні. І так один бачить-ме в ній багатий збір овочів, які принесуть йому матеріальну користь, інший вже зрілі овочі, та відчувати-ме приятний їх смак, третьому прийде на думку плодовитість землі та вічно погтаряючийся

процес життя на нашому планеті, представник науки буде оглядати складові частини та форми квіту, чи вони відповідають його зображенням – а в кінці найдеться і такий, що залишаючи на боці всі практичні ціли, буде захоплюватися виключно красою цілої картини. Передумовою отже естетичного переживання є, як це бачимо на конкретних прикладах, тенденція оглядача, зробити себе незалежним від всяких практичних моментів а звернути цілу увагу в одному, точно означеному напрямі. Ця тенденція, де спрямування уваги залежить не тільки від вдачі оглядача, але також від предмету, який називаемо естетичним.

Практично можна дивитися на річи з точки погляду їх користі або шкідливості не лише індивідуальної але загальної, соціальної, не лише для мене, або для найближчих мені, але не в меншій мірі для людей мені байдужих або навіть ворожих. В такім випадку мої думки звернені тільки в однім напрямку а саме в напрямку майбутнього хісна або майбутньої шкоди; при чому цих слів не треба брати грубо матеріалістично, бо можемо мати до діла також з ідеальною користю або втратою. Навіть наукові досліди можуть мати і в дійсності мають у великій мірі утілітаристичні ціли. До таких матеріалістичних аспектів треба зарахувати безперечно усі сексуальні моменти без огляду на те, чи їх джерелом є жива людина, чи мертвий предмет, без огляду на те, чи вони виступають в грубій, явній формі, чи в скритім, для звичайного ока недосяжнім вигляді замаскованим цілком іншими речами. Як в загалі в житті, так само в мистецькій творчості та в мистецькій переживанню граєть сексуальні елементи дуже визначну роль. Звичайно не доцінювали його значення або уважали за невідповідне займатися ним з наукового боку. Щойно в найновіших часах наслідком може односторонньої праці психоаналітиків змінилися погляди в цій напрямі і цей дуже важний фактор людського життя став предметом наукових дослідів. В такій, до мистецької праці дуже зближений формі активності нашої душі, як сон – мрія, елемент сексуальний

трасає дуже визначну роль. Очевидна річ, що тільки в нечисленних випадках виступає він у звичайній, явній формі, по більшій частині користується він цілою системою символів, які для невправленого ока не зраджують ні в якому разі свого походження. В останніх часах психоаналітичний метод старається виказувати також в творах мистецтва головні імпульси, що причинилися до їх повстання, при чому підкреслюються сексуальні моменти. Це є також важливий чинник, який треба врахувати до матеріалістичних аспектів нашого відношення до естетичного предмету.

З точки погляду логіки відріжняємо в предметах правду і неправду, як представники етики кладемо головну вагу на здійснення етичного ідеалу. Релігійний ум буде відносити всі явища до поняття абсолюту та його прикмет, метафізик творить-ме на основі конкретного матеріалу нові конструкції та гіпотези. Інші знову розглядати-муть явища з боку їх соціальної вартості і т.д.

Від усіх цих форм нашого відношення до предмету відріжняється дуже різко одна, яка не оглядається на ніякі моменти та аспекти сексуальності, інтелектуальні, релігійні чи філософічні, етичні чи соціальні зонастасься при самім враженню, цілковито занята його зовнішнім явищем. Ця форма чистого оглядання без ніяких інтересів, без ніяких практичних цілей є основною формою естетичного переживання. Таке чисте переживання, відірване від всяких життєвих факторів існує лише абстрактно, теоретично; в дійсності воно перемішане з елементами, вище згаданими як еротичний, етичний, теоретично-пізнавчий і т.д., які додають йому своєрідного забарвлення. В деяких випадках ці посторонні елементи виступають надто сильно, переходят межу допускаемого і через те загрожують існуванню цього чистого, естетичного переживання. Тоді слідно в творі мистецтва тенденцію, чужі елементи, що "кидаються в очі". Найчастішими виходять естетичні переживання тоді, якщо вже сам предмет, що їх викликує, не дає нагоди до інших міркувань. В звичайних випад-

как мушу я сам очистити, висвободити цей предмет від всяких, інших додішок і власне в цім проявляється естетичне уздібнення одиниці. Чим різкіше переведемо це відділення від інших моментів, тим яркіше виступають перед нами естетичні елементи.

Як ми вже згадали вище, таке відділення очищення естетичного предмету не дається перевести все з однаковою легкістю, часто є це майже виключена річ, яка вимагає виїмкової диспозиції нашої душі. Представмо собі знову в нашій уяві таку ситуацію, що на вулицях города кр. г. тисячна товпа народу демонструє в дуже активний спосіб З противної сторни зближається військо – сутичка неминуча. Знайшовши мимоволі в самім осередку подій можемо відноситися до цієї дійсності в ріжкий спосіб – беручи на пр. активну участь в демонстрації, або виступаючи по стороні війська, чи передбачуючи стрілянину а тим самим небезпеку життя сковатися в безпечне місце, – але ледви чи знайдеться така одиниця, що не звертаючи уваги на ці найближчі життєві інтереси з чисто естетичного захоплення придувляти-меться цьому морю хвилюючих голов, вслухуватиметься в шум пливучого людського моря, скажений крик тікаючих та стогні ранених в моменті, коли впали перші стріли та почалася паніка. Тому, що тут сам предмет викликує в пересічній людині цілком іншу реакцію як естетичні переживання, і своєю інтенсивністю захоплює також інші наші психічні сили, то і золювання цього предмету виключно для естетичних цілей є майже неможливе.

На закінчення тих загальних уваг про естетичний предмет хочу коротко відповісти на можливий закид, чи нам в загалі вільно займатися предметом, якщо ми вже раз стаюли на становищі, що естетичних елементів шукати- memo не в обекті а в нас самих. Коли я тут говорю про естетичний предмет, то маю на думці не зовнішній предмет, про який була мова раніше, а весь матеріял, яким займається естетика без огляду на це, чи цей матеріял має своє джерело у нашій свідомості, чи в обективній

дійсности. В кінці, коли я тут підніс факт, що для викликання естетично-го переживання потрібно звернення уваги в певному точно означеному напрямі, чи відвернення уваги від так званих життєвих інтересів, коли дальше говорити-му про окремі прикмети естетичного предмету, як одність в ріжноманітності, гармонія, пропорція, і т.п., то всі ці уваги можуть відноситися і в дійсности відносяться до елементів нашої свідомості. Така прикмета естетичного предмету як одність/ріжноманітності має своє джерело в першу чергу в чинності нашої свідомості а не в зовнішньому предметі. Але приймім навіть такий випадок, що розглядаючи блище естетичний предмет, попадемося між іншими і на зовнішній предмет, то це не змінює, не заперечує ще нашого зasadничого становища. Наш зasadничий погляд був такий, що твори мистецтва, чи природи не містять в собі ніяких естетичних елементів а є тільки передумовою естетичного переживання; мистець, що знає добре техніку, творить в мертвій матерії умови, які викликають у вражливій душі естетичне вражіння. Аналогічно може предмет чи процес природи посадити ~~щ~~ умови потрібні для викликання естетичного вражіння. Значить, якщо ми, розглядаючи загальні і спеціальні прикмети естетичного предмету, будемо займатися зовнішнім предметом, то тільки в цій розумінні, що розслідуємо передумови потрібні для естетичних переживань. Кожна естетика мусить занятися блище своїм предметом без огляду на це, чи головну вагу кладемо на обективну чи на субективну дійсність.

2./Спеціальні прикмети естетичного предмету.

a./Одність в ріжноманітності.

Факт, що для осягнення естетичного ефекту потрібно відділення естетичного предмету від усіх інших моментів, дальше що це відділення, очищення не все можна перевести з однаковою легкістю, вказує на це, що сам предмет складається з більшого числа частин, та що мимо цього він пред-

ставляється нам як цілість, як одність. Ця прикмета естетичного предмету має також своє психологічне обґрунтування. Тому, що наше внутрішнє "Я" творить ідеальну одність в ріжноманітності наших змислових вражень, зображень, почувань, значить в ріжноманітності нашого психолого-гічного життя взагалі, то для осягнення нашого естетичного вдоволення потрібні форми, в яких збережений цей сам принцип одности в ріжноманітності, законності у випадковості, ідеї у конкретному буттю. Наше "Я" домагається для власного вдоволення щораз то нового, свіжого матеріалу, бо одностайність не цікавить а мучить нас. Але ця ріжноманітність розпорощує нашу увагу, випроваджує нас з рівноваги і тому для задержання нашого внутрішнього спокою потрібно у цій ріжноманітності порядкуючого принципу, що взявши ці незалежні від себе елементи в одну органічну цілість. Тому естетичний предмет мусить представлятися як цілість, в якій поодинокі частини не є цілком від себе незалежні, але займають у відношенні до одного центру призначене їм місце і таким способом творять впорядковану систему, одність. Безпорядок це безсилля цього одного принципу а рівночасно хаос складових частин, через порядкуючий центр, через цю рису одности хаос стає космосом.

Повертуючи до нашого питання, мусимо сказати, що ця одність в ріжноманітності являється основним принципом кожного естетичного предмету. Якщо не було цієї одности, як конститутивної умови естетичного предмету, то він мусівби розпастися на частини, з яких кожна була би знову предметом для себе. Коли на стіні бачимо кілька картин, з яких кожна представляє для себе окрему цілість, то ці картини, якщо їх надто багато, та якщо вони зложені у відповідний спосіб, можуть творити цілість вищого ступня. Але що при більшій кількості об'єктів відділення є складніше, скучення труднійше, то й естетичне, чисте переживання не таке легке.

При чому ця одність, якої домагаємося, не є ідентична зі звичайною, матеріальною цілістю, одністю. Для естетичного враження не потре-

буємо цілого дерева, яке творить матеріальну одність, вистарчає цілковито одна галузка або один квіт. Тут не іде про органічну цілість, тільки про одність враження. Дуже часто ця одність не виступає так виразно, не впадає у віchi, її треба шойно шукати, випроваджувати логічно. Але всеж таки вона є і без неї так само, як і без вище згаданого відділення не можемо собі подумати естетичних елементів. Коли розслідуємо геометричний орнамент, чи конструкцію драматичного твору, чи архітектоніку музичної симфонії, у всіх випадках мусимо бачити якийсь принцип, мотив, ідея, що ріжні по суті частини в'язе в одну цілість. В однім випадку ця одність є виразна, тверда, майже зализна, в іншому випадку здається нам, що поодинокі частини ледви тримаються куни, але це одноцільне враження мусимо відчувати, якщо хочемо відповідно оцінити ці твори мистецтва. Враження вінка не лежить в поодиноких квітах, які на його складаються, але в цій одності, яку творять ці складові частини. Деколи ми не є навіть свідомі того, що причиною естетичного переживання є саме враження одності, коли ранним ранком оглядаємо східсонця та насолоджуємося настроями картини, то мабуть в цім моменті не маємо на думці одності, яка цілком певно і тут є, але якої шойно треба шукати. Тільки у випадках, де ця одність зникає, відчуваємо її брак. Відсутність її зараз дається нам відчути, міжтим коли присутність її залишається непомітною. Звичайний чоловік не звертає уваги на цей момент, хім представник естетики думає, що він цей принцип бачить на кожному кроці, але в дійсності він тут більше залежний від теорії, чим від вслідів обсервації.

З факту, що кожний естетичний предмет мусить представляти одність в різноманітності, ще не слідує, що ми в кожному творі мистецтва мусимо відчувати свідомо цей принцип, мусимо бути свідомі цієї одності. В деяких випадках було б навіть некорисно насильно підживувати цю одність, на пр., коли ми маємо перед собою твір буйної фантазії, дуже легкий у своїй композиції, де поодинокі частини майже зі

собою не-повязані. Якщо в такому творі миби хотіли відшукати по стро-
гу одність, миби зіпсували тільки ціле враження. Безперечно ця одність
існує, без неї не було б естетичного враження, цілий настрій розвіявби-
ся, якби там не було цього центру, що ріжноманітні елементи вже в одну
цілість.

Що естетичний предмет складається з більшого числа частин, які в'я-
хуються між собою в одну цілість, одність, про це можемо переконатися на
конкретнім прикладі. Якщо бачимо перед собою пряму лінію, то звичайно
вона не робить на нас ніякого враження, ми не відчуваємо потреби виска-
затися про неї ані в позитивнім ані в негативнім напрямі. Наше заці-
кавлення зростає, як до цеї першої прямої додамо ще одну, яка з нею пе-
ретинається в певнім відношенню так, що обі прямі будуть творити хрест.
З цим моментом насуваються нам ріжні думки а саме, чи ці прямі мають
бути однаково довгі, чи вони перетинаються взаємно по середині під пря-
мим кутом, так що дістанемо квадрат, якщо повяжемо їх кінці знову пря-
мими лініями, чи може одну перетнemo по середині а другу ні, так що ді-
станемо делтоїд, і т.д. Мимонолі застовляємося над тим, котра форма
подобається нам більше та які можна робити комбінації, щоби дістати
форму приемну для ока. Можливість комбінації а тим самим зацікавлення,
активність духа зростає в більшій мірі, якщо замість двох прямих
візьмемо їх три, чотири або ще більше. В цім останнім випадку можемо
творити комбінації, які, що правда, зложені з прямих ліній, поводи за-
трачують свій штивний, мертвий характер, набирають життя та представ-
ляють нам форми, постаті в руху, що притягають нас вже зі збільшеною
силою. Рівночасно зроджується певна законність повязання тих частин
в одну цілість, яка порядкує ці частини у відповідний спосіб. Про цю
законність прийдеться нам говорити незабаром, що нас тепер вже ціка-
вить, це головно факт, що естетичний предмет це поняття зложене. Цей
факт підтверджується дотеперішнім досвідом, який научив нас, що пое-
динчі речі нас не цікавлять. Одна точка, одна пряма, один тон чи одна

краска ніколи не викличуть у нас зацікавлення або вдоволення, навпаки вони нас нудять. Рівночасно ми підкреслили, що ці складові частини мусить бути повязані між собою так, щоби давали цілість, в якій панує законність, порядок. Во тільки тоді затрачують вони свою штучність, свій мертвий характер, а ідучи за якоюсь внутрішньою силою, в'яжуться в одну цілість, набирають хиття і тим самим вихликують наше вдоволення. Якщо дотеперішні уваги зберемо разом, то дістанемо загальну дефініцію естетичного предмету, який мусить складатися з більшої кількості частин, повязаних між собою в такий спосіб, що роблять на нас враження цілості.

Цей принцип рівноваги двох протилежних факторів, одности і ріжноманітності виступає не лише в естетиці, мистецтві, але так само в цілій живій та мертвій природі. Притягання та відштовхування матерії, себто сили на яких основується будова всесвіту, є тільки іншими формами нашого зasadничого принципу, одности в ріжноманітності. Кант думає, що матерія це ніщо інше, як продукт двох протилежних сил, атракції і репульсії, які однаке є в рівновазі. Рух, що вилодить з одної точки / відосередкова сила / мусівби спричинити цілковите розспороження матерії, концентрація в противному напряму, до одного осередка / доосередкова сила / спричинилаби надто сильне скручення в центрі; через протидіяння і рівновагу цих двох сил повстає порядок матерії в просторі. Динамічне пояснення природи не виключає атомістичного, бо атом це є мініятури таке саме універсум як всесвіт.

Геометричними фігурами, які наглядно зображують що рівновагу двох принципів, або двох сил, це коло і куля. Тут з цілою строгостю царє закон з одного боку концентрації пунктів кривої площині, чи кривої лінії до осередка / одності / і розбіжність цих пунктів від осередка / ріжноманітність /, рівновага доосередкової та відосередкової сил. А ці фігури, хоча самі не дають ще повної естетичної наскогоди, творять основу для цілого багацтва форм в органічній та неорганічній природі.

Клітини живої матерії, заокруглені форми людського тіла, квіти, овочі, купули церков, колонни, луки, склепіння вказують на ці основні форми, від яких дійсність відбігає тільки дуже слабо. Майже всі інші твори пляніметрії та стереометрії можна звести до цих двох основних фігур, бо на пр. трикутники, чотирокутники і т.д. можна описувати на колі і вписувати в коло, те саме можемо зробити з аналогічними простірними творами, які можна вписувати в кулю, або описувати на ней. А коли це зробимо, то дістанемо ціле багацтво нових простірних форм, які цілком виразно вказують на нашу зasadничу прикмету одности в ріжноманітності і тим самим заспокоюють наші естетичні почування.

6/ Гармонія і пропорція.

Про ці доволі часті прикмети естетичного предмету можемо говорити тільки тоді, коли рівночасно виступає з наглядною конечністю більше число факторів, викликуючи в нас приемне враження. Очевидно, що ці фактори мусять бути між собою однородні в тім розумінні, що комбінувати можемо тони з тонами, краски з красками, цукки з цуками. До приемну для наших змислів сполучу більшої кількості однородних елементів називаемо гармонією, якщо маємо до діла з якостями; при величинах та мірах говориться в таких випадках про пропорцію.

Гармонія є можлива між тонами і між красками, при чому є велика різниця між обома родами гармонії а саме гармонією музичною і гармонією красок. Бо з першою з них стрічаємося в природі дуже рідко, через що при її оцінці можемо заховати повну об'єктивність, між тим коли друга виступає в природі доволі часто і наслідком цього притуплює нашу вражливість на ці явища та обмежує можливість об'єктивної оцінки. Створена мистцем приемна для людського ока комбінація красок, що могла би викликати сильне естетичне переживання, затрачує

силу, якщо вона повтаряється частіше в природі, так само погана, невідповідна сполучка красок не вражає нас так сильно, якщо аналогічне явлене бачимо часто перед нашими очима. В межах слуху не дає нам природа таких сполучок однородних вражень, якіби пригадували твори мистецтва. Говориться, що правда про вечірні симфонії в прозоді, але це порівняння спирається в більшій мірі на уяві чутливості людини, чим на дійсних даних.

При комбінації красок треба звертати увагу на їх специфічні прикмети. На основі психологічних досвідів знаємо, що насичені фарби викликають цілком інші враження, як ті, що перемішані з нейтральною сірою фарбою, що близькі, світлі кольорити подобаються більше, чим брудні тони, але менше, чим діскретні, тонкі забарвлення. Багато залежить також від ціли, для якої вживаємо цей або іншої краски; але на загал можемо сказати, що пестрість не є гармонійна, головно тоді, коли вона зміняється так сильно як в пірі павича, чи в грі красок близьких діамантів або у фігурах калейдоскопу. Всі ці близькі предмети, як різане скло, штучні огні, золото і сріло можна назвати естетичними, але з гармонією вони не мають нічого спільного. Примітивні одиниці, діти захоплені силом близьких предметів не звертають уваги на саму гармонію. Гармонія набирає ріжакового значення тоді, коли маємо до діла з пігментами, яких площа не є надто мала. Хоча великі однобарвні площини мучать око, то з другого боку не треба забувати, що почування гармонії не може розвинутися як слід, якщо замість 2-х дімінзіальніх форм маємо тільки забарвлені пункти. Найбільш сприятливими для витворення або підкреслення гармонії є умови приняті в техніці малювання, де кожна краска, стративши свою силу близькості через відповідну домішку, займає не надто велику, але й не надто малу площину.

Для відчуття гармонії при комбінації різних красок має своє окреме значення момент ясності, який можемо відповідно змінювати і таким способом викликавати бажані ефекти. При площах вживають мальрі для викликання ріжниць ясності контурів, себто штучного засобу, бо в природі не стикаємося з таким різким відмежуванням поодиноких площин. Однаке цей метод в зовсі

доцільний для викликання ріжниць ясності, про що можемо легко переконатися на підставі поєдинчого експерименту запозиченого з психології зорових вражень. Коли квадрат з білого паперу пакладемо на білім, сірім і чорнім тлі, то побачимо, як ясність паперу росте через контраст його берегів. Роль берегів при контрасті чорного тла і ясного паперу застуває маляр відповідними контурами, які таким способом сповнюють ту саму службу. Тут заслуговує на згадку також явище рівночасного контрасту, рівною знайоме нам з психології. Коли положити кусі сірого паперу на ріжко забарвленному тлі, то краї, береги паперу показують не лише ріжниці в ясності, але також ріжниці в забарвленні. На червоному тлі краї набирають зеленавого а на синьому тлі жовтавого забарвлення. Це забарвлення берегів сірого паперу має все контрастуючу краску до фарби тла. При нагоді цих розслідів приходимо до переконання, що контраст це фактор, який не тільки що непусє гармонії, але і навпаки підкреслює її сильніше, робить її більше пластичною.

Ми вже раніше згадували, що складові частини мусять бути між собою однородні в тім розумінні, що комбінувати можемо тільки тони з тонами, краски з красками, думки з думками, при чому ця однородність не сміє бути мертві. В межах даної якості /музики, малярства /мусять чи повинні складові частини виказувати ріжноманітність, яка основується головно на протилежності на контрасті. Той сам тон відіграваний в октавах з ріжноманітністю експресії не дасть нам ніколи музичного вдоволення, для цієї цілі потребуємо комбінацій ріжних тонів і то не лише міло-звучних, конзонансів але рівночасно і дісонансів, що з першими творять контраст. Через контраст приходить краса в головній мірі до слова.

Для прикладу наведу одно місце із Винниченкового ескізу під на-
головком "Контрасти": "А таке явище як контраст? Га? Тут вам все: і
історія думки, і історія людського слова, і естетика і... Тут все! Ві-
зьміть ви хоч таке, ну..., ну візьміть хоч цих комей. Дивіться, як пе-
ремітаються фарби, які контрасти, які тони... Чорне і біле! Одно чорне

не зробить вам такого враження, а поруч з білим воно грає видатну роль, відтіняється, виступа рельєфно, грас... А психіка? На приклад, цинізм і святість, поруч одно з одним. Тут просто дух захоплює. Я хочу ліпити тепер одну річ. Так знаете тема така - огидливе і гарне. Огидливе мусить бути хімкою, не дуже старою, але страшенно гідкою, з таким знаете роспусним виглядом в обличчі, страшеним цинізмом душі і тіла. А поруч молодий гарний юнак з полум'ям сили і такого, знаете, захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинній, чистий, палкий. І одно поруч з другим. Контраст який."

Однаке ці контрастуючі елементи не сміють бути у взаємнім відношенню до себе цілком чужі. Приємне почування, вдоволення маємо тоді, якщо ці протилежні частини не є цілком від себе незалежні, але якщо можемо їх уважати продуктами процесу діференціації якогось спільногого, основного елементу. Значить, що побіч контрастів, діференціації мусить бути задержаний принцип спільноти, засада підпорядковання під одну вищу, основну одність. Повертаючи до прикладу музичної творчості, можемо запримітити ось що. Модерна музика Шенберг *(Schönberg)*, Ставінський, Мільго *(Milhaud)*, Равель *(Ravel)*, та інші негуючи давну науку про гармонію, послуговуються в значній мірі дісонансами /для пересічного уха/, однак ці дісонанси викликають у нас бажаний ефект а саме естетичне почування тому, що вони основуються на спільному ритмічному елементі. Ця ритмічна спільнота є джерелом психічного подразнення, яке також має свій основний ритмічний елемент і тому перемінюється у нашій свідомості у приемі почування. Візьмім для кращого зрозуміння поєднаний приклад: з двох темів, які виступають рівночасно, має один 400, другий 450 філь на секунду. В цім випадку спільний ритмічний елемент цих обох фільових рухів буде репрезентований числом 50, яке в першому випадку повторяється на секунду 8, а в другому 9 разів. Таким способом число філь обох темів можна спровадити до одного спільногого елементу, який є рівночасно основою цього процесу діференціації. На

коли тепер ці чисто механічні процеси і числа перенесемо в світ психічних переживань, то дістанемо два різні тони, які з одного боку стоять до себе у відношенню дісонансу, але з другого боку спираються на одному спільному ритмічному елементі і через те можуть викликати в нас естетичне враження.

Як мається однаке річ з гармонією красок? І вона основується на діференціації основної бази на протилежні елементи, що творить контраст, як продукт діференціації одного спільногого елементу. Така спільна основа, спільний елемент існує безперечно не лише згідно з нашим чуттям, але також у фізіологічнім процесі при головних контрастуючих фарбах як червона-зелена, синя - жовта і біла - чорна. Згідно з теорією Герінга відповідає кожній з цих пар окрема субстанція бачення /*Sensationsstoff*, яка підлягає двом протилежним процесам а саме діссіміляції /розділовий процес/, і ассиміляції /відновлюючий процес/. Залежно від того, який з цих процесів відбувається в субстанції бачення, маємо враження одної або другої контрастуючої фарби. При парі біла-чорна відповідає діссіміляції враження білої краски, а ассиміляції враження чорної краски. Відносно других пар не встановлено цього відношення. Для спільнота контрастуючих фарб зростає, коли в обох фарбах виступає один спільний тон. Так само можливість переходу від одної краски до другої зображує цілком виразно цей принцип спільноти в контрастуючих фарбах.

Музична гармонія розсліджена систематично творить цілком незалежну дисципліну, - але відносно гармонії фарб тяжко поставити якісь норми і закони, які вказували би на це, що ці або інші комбінації фарб відповідають вищезгаданій гармонії а інші ні. Досвіди роблені в психологічних інститутах дають лише загальні вказівки в цім напрямі. На цій основі можна сказати, що доповнюючі фарби поставлені побіч себе рідко коли подобаються. Краще враження роблять вже краски, що не ріжняться від себе так сильно, які можна уважати переходними тонами одної фарби

/червона, ясно-червона і темно-червона/ або цілком контрастуючі фарби. В першім випадку ці різні тони випроваджені з одної головної краски, в другім випадку протилежні фарби є продуктами діференціації спільного, основного елементу.

Якщо шукати- memo дальше за прикметами естетичного предмету, мусимо взяти під увагу також пропорцію і симетрію. Під пропорцією, яка в межах кванtitативності вражінь є тим самим, що гармонія в границях квалітативності, розуміємо відношення цілості до її частин або частин поміж собою, яке виступає з наглядною конечністю та викликує в нас естетичне враження. Пропорція і симетрія так само як і гармонія є спеціальними формами загального принципу, одності в ріжноманітності, вони стараються, кожна на свій спосіб, причинитися до витворення порядку. Системі в певній групі складових частин, які таким способом тратять свою незалежність, входять в засмінне відношення і тим самим творять цілість, одність. Пропорція виступає не лише в простірних величинах, але також часових, не лише в порядку побіч себе, але також в порядку одно по однім.

Мені здається, що симетрію можемо уважати тільки спеціальною і то дуже поєдинчою формою пропорції. Во коли ми дефініювали пропорцію як кванtitативне відношення цілості до її частин, або частин між собою, яке виступає з наглядною конечністю і викликує в нас приемне враження, то що дефініцію можемо спокійно віднести до симетрії з цею тільки різницею, що тоді маємо на думці відношення частин між собою і то спеціальне відношення рівності частин розміщених по обох боках прямої, яку називаємо вісю симетрії. У вужчому розумінні симетричним називаемо твір, який ділить прямовісна лінія надві різні частини, що взаймно себе накривають. Кількість, форма, величина та положення всіх частин мусять бути по обох боках осі симетрії одинакові.

Однакче про симетрію говоримо також в тім випадку, коли одинакові

частини угрупповані не по обох боках прямовісної, але розмежені довкола одного центру як на пр.у предметах з виглядом звізди. Якщо в правильнім шестикутнику поведемо лінії від центру до вершків, дістанемо фігуру, в якій рівні частини обводу розмежені симетрично довкола осередка. Якщо даліше на боках шестикутника побудуємо однакові трикутники, то дістанемо фігуру у формі звізди, в якій усі частини приодержуються строгої симетрії. В цім випадку симетрія утримує одність в ріжноманітності частин, які з одного боку здаються відбігати від центру а з другого боку не можуть висвободитися від залежності від осередка. Аналогічне явище бачимо також при симетрії з віссю. Так як в попереднім випадку центр був тбою силовою, що здержувала поодинокі частини від цілковитого унезалежнення, так само тепер вісь симетрії є тим фактором, що обуславлює загальне угруппування, який спричинює, що однакові частини становляться по обох боках в тім самім віддаленні і то в цей спосіб, що їх напрям є протилежний, неначеб частина на одній боці мала рівноважити відповідну частину на другім боці. Одна половина в симетричній цілості є відверненням і протимежністю другої, хоча вони обі є рівні; одна подвоеє другу як образ в зеркалі, одна не може існувати без другої, бо вони взаємно себе доповнюють, взаємно себе рівноважать. Кожна з них могла би існувати окремо, якби не було цеї осі симетрії, цього обєднуючого принципу, який ріжкі, незалежні частини ставить у взаємне відношення і таким способом творить одність, цілість.

Симетрія має очевидно ширше пристосування, як це, про яке ми тепер говорили. Цей принцип повторяється в процесах фільмового руху так само, як думених переживаннях. Фільмовий рух складається з двох однаких частин розмежених симетрично по обох боках вертика. Наші ісчування, афекти виказують аналогічний рух, вони зростають, піднімаються до вершка, до кульмінаційного пункту, щоби пізніше знову спустя-

тися в низ. Це явище виступає в музиці, в мельодії, архітектонічнім розташуванням поодиноких частин музичного твору, воно проявляється в класичній драмі з тю самою ясністю і силою. Ціла акція розвивається, росте, щоби перейшовши найвищий пункт напіння поволі спускатися в напрям до розвязки. Експозиція в першій дії і розвязка в останній, це частини що симетрично розлоїлися довкола середини або конфлікту, який знову можна симетрично розлоїти на три дії.

Найбільш досконалу а при тім буйну симетрію бачимо на людському тілі. Тут в людському організмі так само як і у звірят вищого типу маємо до діла з бічною симетрією, котрої вісь а властиво площа розділює предмет на дві однакові частини, праву і ліву. Ця площа симетрії має точно означений напрям від нас до заду а не з правого боку до лівого - а це тому, що симетрія також між передньою а задньою частинами організму надавала б йому характеру нерухомості як на пр. у рослин, і тим самим псувала би ціле враження. Чоловік як і звірята має можливість руху на перед, перед себе і ця можливість зображена в передній частині тіла. Ноги і руки мають більшу рухомість в напрямі на перед, піс, очі, стопи звернені перед нас, вказують на можливість нашого ходу. Натомість задні партії організму мають цілком інше завдання, вони піддержують тільки передні частини. Симетрія між передньою а задньою частинами тіла була б недодільною, як бачимо це з тих мотивів зазначених нами лише коротко. Так само недодільною була б симетрія між долішніми і горішніми партіями тіла, якщо миби поділили його горизонтальною площею. Горішня і долізна частина тіла залишається також в певнім відношенню залежності, але де не є відношення рівності, симетрії, а відношення пропорції.

Естетична вартість симетрії залежить в першу чергу від кількості частин, від їх угрупування по обох боках осі, при чому меншу увагу звертаємо на їх досконалість. Коли на пр.коло перетнемо прямовісною

на дві рівні частини, то через дуже убогий зміст цієї фігури її враження буде слабе, хоча принцип симетрії захований тут цілковито. Так само зменшуються почування естетичної насолоди, коли вісь симетрії поведемо не пірамідально а горизонтально. Симетричні частини впорядковані побіч себе подобаються нам більше, чим впорядковані одна вище другої, значить також горизонтальна пряма, чи площа ділить предмет на частину горішну і долішну. Причиною цього явища може бути факт, що предмети в природі посідають на загал бічну симетрію, так що бачучи твори мистецтва сперти на тім принципі, пригадуємо собі мимоволі щось, що нам знайоме, з чим ми стрічалися вже частіше. Дальше деякі моменти чисто практичного характеру виправдують вицість вертикальної симетрії перед горизонтальною. Будівлі, наші помешкання, предмети щоденного вжитку логікою своєго призначення змушують нас триматися першої симетрії, тому що друга не має практичного пристосування. Вкінці сам зір, як вчить нас психологія, дає перевагу першій формі симетрії, которую можемо легко провірти вільним оком в певних границях точності, міжтим коли при горизонтальній симетрії, якщо не маємо під рукою інструменту, робимо звичайний блуд, що горішну частину уважаємо довшою, долішну коротшою, чим в дійсності вони є, або кажучи іншими словами переділюємо частини горішні а не доцілюємо долішні о $1/10$ їхньої величини.

Це психологічне явище видвигає перед нами нове питання а саме питання, чи наша дефініція симетрії, яка домагається рівності частин по обох боках осі, не є надто узка, чи правильне наше домагання, щоби дві симетричні частини обовязково накривалися. Во тоді тяжко зрозуміти чому подобаються нам також твори мистецтва, в яких слідно відхилення від закону строгої симетрії. По докладнім розгляді приходимо до переважання, що для викликання естетичного враження симетрія не мусить бути досконала в розумінні математичного рівняння, що рівновартність двох симетричних частин можна осiąгнути не тільки при помочі цілкови-

тої, простірної рівності, але також іншим способом, при помочі рівноваги сил. Образ, на якому з лівого боку бачимо дві або три особи побіч себе, звязані в одну групу, а з правого боку тільки одну особу але в певній залежності від лівої групи - можемо також назвати симетричною композицією, хоча тут не має цеї первісної, строгої симетрії. Так само позиції людського тіла можемо назвати цінними з естетичного боку лише тоді, коли вони годяться з постулатами строгої симетрії, але також тоді, коли надвишка на однім боці вирівнюється брашком на другім боці, коли на пр. напруження мускулів з одної сторони рівноважиться облекшенням на другій стороні. Якщо думаемо, що поняття симетрії надто узке, щоби обягти всі ці явища розбіжності зі строгою законністю, можемо впровадити новий термін, т.зв. ісодинації, який звертає увагу не так на матеріальну рівність, як головно рівновагу сил по обох боках прямовісної осі.

Залишаючи на боці симетрію в її вужому і ширшому розумінні, переходимо до кванtitативного відношення більш загального, а саме пропорції. Якщо маємо пряму або прямовісну, вириває перед нами питання, який поділ її на дві частини найбільше подобається людському зmysлові зору. Вже з попередніх уваг знаєме, що коли горішну частину зробимо о $1/10$ коротшою ніж долішну, не запримітимо ніякої ріжниці, обі частини будуть здаватися нам однаковими. Цю ріжницю між обома частинами можемо збільшувати постепенно так, що вкінці відношення коротшої частини до довшеї буде винесити $1:2$. Таким поділом прямої подобається, можна сказати загальне, індивідуальні ріжниці виступають тільки у виїмкових випадках. Так само маємо приємне враження, коли пряма поділена на дві частини у відношенні $2:3$, або $3:5$ і т.д. Таким способом вириває перед нами на цілий ріст питання пропорції.

Вже від дуже давніх часів старалися мистці віднайти станий ключ пропорції, якийби усім мальрам, скульптерам, архітекторам давав до рук

певний спосіб, творити тільки такі квантитивні відношення, що не лише не ображувалиби людського ока, але навпаки викликували би почуття вдоволення. Ці старання мистців, зовсім зрозумілі і оправдані, випливають із змагання людського духа, який найскладніші процеси хоче звести до поєдинчих форм і тим самим облегчати собі працю. Незвичайно приманчово є сама думка, що краса форм в природі оснується на тих самих відношеннях пропорції, що в пластичному мистецтві, в поезії та в музиці, що математичні закони, які нормують рух планетів в просторі, правильність хімічних реакцій, заховують свою важливість також для фільового руху в акустиці або для пересічних форм людського тіла. Безперечно із тих стремлень, так питомих для людського думання, зродилося в межах пропорції поняття золотого перекроя, яке можна сформулювати математично в слідуючий спосіб $a:b = b:a$. Звичайними словами кажучи, мусить при поділі цілості на дві частини менша частина відноситься до більшої так само, як більша до цілості. Меншу частину називаємо коротко "мінор", більшу "майор". Це відношення золотого перекроя дуже давнє; вже Платон в Тімайосі уважає його найкращим і тому характеристичним для цілого світу, для цілої природи. Людський організм складається з двох частин, горішньої і долішньої, які приодержуються цього відношення. Але не лише людське тіло як цілість, навіть поодинокі його складові частини, як обличчя, рамя, рука і т.д. поділені на ще менші частини мають представі пропорції золотого перекроя. Грецька свята Парфенон виказує так в цілому як і в деталях це відношення "мінору" до "майору". Не в меншій мірі класичні готицькі церкви в Марбургі, Кельні і Фрайбургі. Те саме явище можемо запримітити в музичних творах таких майстрів як Моцарт, Бетовен, Бах і інші. На пр. *Adagio* Бетовенівської симфонії I B-dur розпадається на дві частини, в яких кількість тактів 40 і 64 придержується з цілого строгого золотого перекроя. Так само в музичстві, в таких творах як секстильська Мадонна, або *Disfruta*, взагалі у

всіх найвизначніших мистців стрічаемося з цим відношенням, яке Греки правильно назвали золотим. При цій нагоді треба коротко сказати, що музик, маляр чи скульптор, в моменті творення навіть не думає про цей рід пропорції, він старається тільки підшукати форму найбільш естетичну і при цій нагоді цілком несвідомо узгляднує це відношення.

Багато навіть обережних дослідників думає, що ця форма пропорції має дуже загальне пристосування в світі і що вона дає основу взаємному відношенню поодиноких частин не лише в організмі чоловіка, звірят, рослин з одного боку, але так само предметів щоденного вжитку, будівель, творів мистецтва з другого боку. Однак і ця форма пропорції, знана людськості вже від давніх часів, та пристосовувана в різних межливих комбінаціях, не задержує своєго значіння з аподиктичною певністю. Досвіди роблені Фехнером на чотирокутниках підтверджують, що правда, на загал засаду золотого перекрою, однаке в узких границях середніх чисел показують індивідуальні відхилення. Наслідком цього не можемо сказати, що математична форма пропорції залишається без змін в золотому перекрою, бо математика не знає ніяких навіть найменших відхилень, які виступають в реальній дійсності. Ці міркування мусіли знищити нашу надію, дати цій прикметі естетичного предмету математичну основу, хоч як приманчивою була ця думка. Як вислід тих змагань залишається тільки загальне переконання, що форма пропорції знана під назвою золотого перекрою затримує своє значіння, але не з цілеспрямістю математичного рівнання а тільки в границях середньої точності.

Якщо говоримо вже про пропорцію і симетрію, треба коротко згадати ще одну прикмету естетичного предмету а саме засаду повторювання. Ця прикмета виступає безперечно в симетрії, де частини з одноге боку єси повторюються по другому бокі, хоча з деякими змінами напрямку. Однаке повторювання не мусить бути обов'язково звязане з одно-

ховими формами, повторюватися можуть не лише рівні частини, але також подібні, значить рівні або зближені що до форми, але різні що до величини. Коли розглядати- memo людський кістяк, побачимо, що ребра повторяються, хоча вони не є однакові; вони відповідають одному загальному типу але ріжняться що до величини і що до детайлів. Своєю формою, своїм обмеженням простору вони роблять на нас естетичне враження. Взагалі кітка трудна як цілість – це безперечно естетичний предмет. Цю саму прикмету можемо розпізнати, коли розглядати- memo структуру дубового, букового або іншого листка, в якому подібні до себе лінії творять нечак їого кістяк, виповнений майже безвартісним з естетичного боку змістом. Бо краса листка залежить від його контурів, себто зовнішньої форми і від внутрішньої структури, від цього рисунку, який зображують лінії листка. В цім випадку мусимо сказати, що контури, або як я це називаю, зовнішня форма залежить від змісту, від внутрішньої будови листка: чи це є форма подовгаста і узка, чи коротка а широка, чи це є лист дубовий, чи липовий, залежить виключно від функції, яку він має сповняти. Цей функціональний зв'язок між формою а змістом, ця залежність зовнішнього вигляду від внутрішньої структури і від функції, для якої цей предмет призначений, виступає маркантно у цілому органічному світі. Крила птахів у своїй зовнішній формі залежать від своєї внутрішньої будови а в далішім розумінні від цього призначення, яке вони мають сповнити.

Таким способом розглянули ми у цім розділі коротко значення гармонії і пропорції для естетичного предмету. Тут ще раз хочемо підкреслити наш погляд, що так гармонія як і пропорція разом зі симетрією є тільки спеціальним випадком загального принципу, одности в ріжноманітності. У всіх прикладах порушених нами, мали ми нагоду переконатися, що засада симетрії, пропорції чи гармонії є лише тим об'єднуючим центром, який збирася розбіжні частини в одну гармонійну цілість і тим самим уможливлює появлення естетичного враження.

в/Ритм і метер.

Приступаємо тепер до розгляду ритму і метру як явищ, що так само тісно звязані з естетичним предметом. Під ритмікою – читаемо в різних підручниках естетики – розуміємо науку про ритм, себ-то фактор після гармонії найважніший в музиці. Ритм управильне часовий перебіг наступаючих ^{тонів} по собі таким способом, що встановлює вигідні для нашого зрозуміння часові одиниці, котрих зміст творить форми більших розмірів. Від ефективного тривалості часових одиниць ритму залежить темпо, їх угруппування в одиниці вищого ступеня дає такт. Метрика займається ріжними формами пов'язання часових одиниць в одну цілість та їх значінням для будови музичних періодів. Очевидно маємо тут на думці в першу чергу метрику в музиці, так само як і ритм має найбільше значіння для музики, пізніше щойне для поезії; у інших родів мистецтва, головно пластичного, він не має жодного пристосування. Можна, що правда, говорити також про ритм в межах пластичного мистецтва, на приклад про ритміку рухів тіла, про ритміку форм, про ритм думок, про ритм в архітектурі, навязуючи до слів Гете, що "архітектура – це закостеніла музика". Але ці вискази мають на загал не безпосереднє, а переносне значіння та вживаються критиками і рецензентами більше для прикраси стилю, чим для передачі нових думок.

Між авторами ріжних творів з обсягу естетики і музики не має однозначності що до того, як відмежувати ритм від метру. Дефініція, яка подає значіння обох понять та рівночасно опреділює взаємне їх відношення, каже, що метр або міра дає тільки загальну схему, рамці, які виповнюють ритм змістом пропорціонально розложеним, при чому оба вони творять нерозривну цілість. Як що цю дефініцію порівнююмо з попередніми увагами, побачимо певну неясність, яку можемо запримітити в цілій дотичній літературі. Коли одні автори зводять ритм тільки до часових елементів, інші знову до на-
голосу, то Ріман уважає основою ритму не тільки ріжниці в тривалості по-
динських тонів, але так само й ріжниці в їх інтенсивності.

Але для кращого зрозуміння цілої контроверзи що до естетичного пояснення ритму і метру приглянемося блиże цьому явищу, звертаючи увагу не лише на суто естетичні, але також і психологічні моменти. Одностайно і безпереривно триваючий тон не робить /не робить/ на нас ритмічного вражіння. Як що шукати-мемо за причинами відсутності ритмічного елементу, прийдемо до переконання, що тут грають роль два моменти, а саме момент часовий і момент сили, наголосу, підкреслювання при помочі інтензивності. Як що хочемо викликати вражіння ритму, мусимо одностайно та безпереривно триваючий тон розірвати, розбити на частини або кажучи образово, мусимо пряму розділити на кусні, на пункти, між якими повстануть таким способом порожні місця або павзи. Щойно з моментом, коли в одностайному тоні чуємо перерви, порожні місця, маємо свідомість часу і рівночасно ритму. При цій нагоді треба згадати близьке відношення ритму до часу і з того далішою консеквенцією, що тільки ці наші змисли, які грають роль в означенню часу, реагують на вражіння ритму, отже в першу чергу слух, даліші моторичні вражіння, найменше зір, який має майже виключно простірний характер. Слухач чуючи ряд перериваних павзами частин одностайногго тону, в яких не має жадних ріжниць ані що до сили, ані що до забарвлення, додає сам цілком несвідомо наголос, так що пізніше маємо вражіння, неначеб одні частини були сильніші, а другі слабіші. Передумовою цього спонтанного і чисто субективного акцентування є взаємне часове відношення павз і тонів щоби павзи не були ані короткі, ані за довгі. Бо при надто довгих перервах затрачується свідомість звязку між поодинокими тонами, при надто короткій взагалі можливість акцентування.

Другий спосіб викликання вражіння ритму основується на ріжницях в інтензивності тому. Ці ріжниці можуть бути двоякі: або сила тону зростає поволі, але постепенно, щоби дійшовши до найвищої точки знову таким самим способом спускатися в низ, або ми маємо скоки між поодинокими ступенями сили, так що між ними не має постійного тяглого переходу. В першому випадку не мати-мемо вражіння ритму, мимо того, що ріжниці між поодиноки

ми частинами безперечно обективно є, але ці ріжниці затрачуються через степенування та тяглий перехід при помочі нескінчено малих та незначних змін. Тільки через нагле і несподіване скріплення або ослаблення інтензивності витворюється в нас почування ритму; хоча тут перерв немає, а тон триває постійно тільки з ріжною силою, відчуваємо субективно переви між поєдинокими ступнями і таким способом дістаемо аналогічний ритмічний поділ, як при часовій ритміці.

Отже в першому випадку ритм повстас наслідком часових перерв в одностайному тоні, при чому слухач несвідомо при помочі фантазії добавлює заголос; в другім випадку знову ж маємо тільки ріжниці в наголосі, в силі і ну, які своєю правильністю викликають в нас чисто субективне враження, не начеб ми тут мали до діла так само з часовими перервами. Однаке в дійсності оба ці роди ритму, а саме наголосовий і часовий в'язнуться тісно між собою і лише в дуже рідких випадках виступають вони відокремлено. На органах на приклад не маємо можливості змінювати силу тому так як на клявірі через сильніший або слабший удар. Тут очевидно не існує наголосовий ритм, ми можемо штучно викликати аналогічне враження через зміну якості і краски тону.

Вирінає тепер питання, котрий рід ритму є поєднаніший, чи в історичному порядку розвинувся насамперед часовий, чи наголосовий ритм. З огляду на брак відповідного матеріалу тяжко вирішити це питання чи в один, чи в другий бік. Більшість учених висказалася в користь часового ритму. Але такі питання, хоча самі для себе доволі цікаві, обекти жо не дають ніякої користі і тому видається нам найкращою розвязка, коли признати одновартість обох родів ритму тим більше, що тільки в дуже рідких випадках вони виступають окремо. Звичайно бачимо оба ці роди рівночасно так, що повні і порожні місця, себ-то часовий ритм, творять загальну схему, рамці, які мова або музика виповнюючи відповідно акцентованими словами і звуками.

Таким способом переходимо тут до другого поняття, яким займаємося в усічці, а саме до метру. Під метром або мірою розуміємо певну кількість чи

сорих частин, або порожніх і повних місць, що вяжуться в одну цілість, при чому не звертається уваги на форму угрупування поодиноких частин. В музиці представлений метр або міра при помочі такту. Однаке такт за значений в нотах це нічо інше, як символ, який дозволяє нам зафіксувати на папері даний звук або цілий їх ряд. Очевидно, що в міру нашого музичного образування такти набирають для нас більшого значення ми відчуваємо невдоволення, як що міра-метр, представлений у формі такту, виказує велику неправильність або як з огляду на багацтво ритмічних комбінацій не можемо від разу зорієнтуватися в роді такту. З моментом однаке, коли зрозуміємо ритмічний поділ, слідує вже автоматичне приничання такту, який стараємося передати цілком несвідомо при помочі механічного руху ноги або при помочі автоматичного числення.

В поезії не маємо тактів так маркантних, зафікованих цілком виразно в нотах, як в музиці. Але ритм і міра безперечно існують від давна, головні в українській поезії. В новіших творах, пореволюційних спробах деяких сучасних напрямків, які намагаються своєю модерною поезією віддати ритм життя, пульсуючий ритм великих соціальних подій, не звертаючи на томість уваги на ніякі давні і очевидно для модерністів вже перестарілі, математично закріплени^{готові} форми ритму, цей елемент не існує, але в давнішій поезії головно в Шевченка бачимо майстерне використання музичного ритму українських народних пісень. Ще сильніше виступає ритм і метр в давній класичній поезії Греків і Римлян, до залишили слідуючим поколінням готові вже метричні форми/трехі, ямби, дактилі, анастеси і т.д./, які згодом стали взім для модерної поетичної творчості та які сьогодня стараємося передати придержуючись сліпо цих взірців і не звертаючи ніякої уваги на звязок і цілість поодиноких слів. Але тут вириває питання, чи такий спосіб сканування, який нехтує цілковито зміст і граматику, звертаючи увагу тільки на невільниче придергування ритмичної форми, не є виключно нашою видумкою, що не має історичного обоснування, бо трудно припустити, щоби старинні Греки і Римляни передінювали так сильно один момент на шкоду другого.

Навпаки мусимо вірити, що представники старичної культури, які взагалі мали стільки зрозуміння для гармонії, і в цім випадку були в стані погодити оба моменти в гармонійну цілість.

Як що підемо ще даліше і заглянемо в глибини культурного розвитку людства, щоби розслідити перші психологічні жерела цього явища, прийде-мо до переконання, що дотична література знає цілий ряд ріжних поглядів і гіпотез про постання ритму. Для цікавости тільки згадаю, що деякі автори кажуть шукати початків ритму, а тим самим і поезії взагалі, в цілком спонтанній регуляції вжитої сили при звичайній фізичній праці. Конкретно можемо про це переконатися, і сьогодня, коли приглянемося ритмічним рухам тіла робітників, що виконують тяжку працю, регулюючи витрату енергії не-свідомо витвореним ритмом. Цей ритм перенісся з часом від праці в область забави, гуляння і витворив ритмічний танок, який спонтанно викликає у первісної людини потребу вязати з рухами тіла повні звуки, що знову да-ло початок постанню ритмічної пісні, а даліше поезії. Нові часи знають тільки рецитацію поетичних творів без скандування, значить без такого сильного підкреслення метричної форми. Але і в цій рецитації, як до вона добра, потрафимо відчути, ухом ухопити обективно існуючий ритм, так само як в музичному творі чуємо вже по короткому часі його ритміку, мимо того, що диригент деякі такти перетягає, а інші вкорочує. Метрична структура мусить бути в кожному поетичному творі, бо інакше не малиби ми можливості ані потреби відріжняти неримовану поезію від прози.

Тепер ще кілька слів про відношення творчого субекту до питання ритміки. Чи праця поета або музика полягає в тім, що він поодинокі ча-стини збирає разом, творить в них метричні ціlosti / слова /, даліше з цих одиниць строфи а зі строф вірші? Чи тут маємо до діла зі складанням поодиноких елементів в щораз то більші частини як певним правилам аж постане цілість? Ні, поет чи музик списує слова або ноти на папері так як диктує їм їх творча інвенція, не застановляючися цілковито, принай-менше в деталях, чи ця музична фраза, або ця комбінація слів відпові-

дають правилам ритміки. Тут цілком несвідомо працює вроджений ритмічний змисл, до певної міри також фахове образування, яке однаке мусить бути засвоєне до тої міри, щоби перейшло в кров і кости. Тоді твір, що виходить з рук такого мистця, буде виказувати ритмічну будову. Аналізуючу роботу виконують щойно учені, які розкладають цілість на атоми і стараються провірити, оскільки внутрішня будова музичного чи поетичного твору відповідає вимогам техніки. Так само як на кожному іншому полі і в межах естетики, а спеціально тут конкретна дійсність іде перед розумовою рефлексією; ритм і метер існували раніше, чим постало теоретичне їх розслідування.

г/ Великість і ступінь.

В конкретній дійсності виступають квантитативні і квалітативні моменти рівночасно, кожна прикмета мистецького твору має свою великість або силу і якість, так що тільки абстрагуюча чинність нашого розуму може їх розділити і піддати окремим розслідам. Залишається на боці квалітативний характер естетичного предмету, звертаємо нашу увагу на його абсолютну великість та на квантитативне відношення його частин. Вирінає тепер питання, що з естетичного боку представляє більшу вартість, чи абсолютні числа, які подають великість або ступінь цілості, чи релятивне відношення поодиноких частин між собою. Психологія вчить нас, що в межах душевного життя головну роль грають реляції, відношення, а величі мають побічне значення. На цій основі моглиби ми думати, що так само при оцінці естетичного твору не так важні для нас абсолютні числа, як відношення, - що естетичне враження остается те саме без огляду на те чи ми бачимо Аполла з Бельведеру в оригінальній величині, чи в зменшенню або збільшенню форматі. Однак, як переконаємося пізніше, такий погляд на це питання не є цілковито оправданий. Абсолютна величість так само як абсолютна сила, ступінь, мають своє окреме значення і їх не можна обмежити тільки до релятивних чисел. Во перед усім треба памятати, що

естетичним є все природне, нормальнє. Все має свою питому міру, великість тісно звязану з самим змістом. Всякі відхилення від звичайної величності чи в один чи в другий бік можуть подобатися тільки у виїмкових випадках. Людина пересічних розмірів с предметом мистецької творчості, але все-таки чи ліліпут дуже рідко дають модель для мистця. Ці міркування про значення природної величності відносяться так само і до сили; велика енергія, розмах на своєму місці подобається нам в однаковій мірі як чинність, делікатність в іншому випадку. Це виразно бачимо на різниці між обома полами. Цілком інші риси, прикмети повинні мати мужчина, інші жінка; але якщо жінка уявляє собою мужеський тип або навпаки, то це не може викликати естетичного вдоволення тому, що такі явища відбігають від звичайного правила.

Далішим питанням, яке мусить цікавити нас у звязку з цим предметом, є відношення між величністю мистецького твору, а його змістом. Що взагалі розмір твору має значення для естетичної оцінки, можемо переконатися на підставі порівнання того самого сюжету у величному і малому масштабі. хоча відношення пропорція в обох величностях залишається та сама, то враження, яке викликує один і другий предмет, є відмінне. Во в оригіналі величність його є достосована до того, що він має зображені. Величні події і далекоссяглого значення мусять мати відповідний зовнішній простірний формат, щоби як слід заманіфестувати свій характер. Пам'ятник "Битви народів" під Ліпськом знайшов своє зовнішнє сформлення в грандіозних розмірах монументальної будови, яка панує над ціллю сколицер далеко й широко. Дрібна інтонація подія особистого характеру повинна вже на зовні виявляти свою непомітність а розтягнена до надто великої міри муситьробити комічне враження. Дотей мусить бути короткий, але маркантий, якщо має викликати веселість, любовна пісня убога змістом без логічно викінчених речень захоплює нас саме тим примусом, дослівати у власній душі до кінця ці легко тільки зазначені думки.

Далішим моментом, який нам треба тут розслідити, є характер інтен-

зивності. Кожний практичний музик знає, що для отримання ефектів потрібна сила інструменту або сила передачі музичної композиції. З практики знаємо, що деяких творів не можемо віддати у відповідний спосіб, якщо не маємо під рукою потрібного інструменту. На приклад на шпінеті не можемо відіграти останніх сонат Бетовена, але легко твори Моцарта для осьмої симфонії Малера мусимо мати відповідний апарат, який реалізує певну абсолютну силу. Кажуть, що нормальна обсада всіх хорових і симфонічних партій вимагає тисячі осіб; це число можна зменшити до половини, заховуючи релятивне відношення поодиноких голосів, але безперечно ціле враження не буде все те саме.

Якщо вже говоримо про кванtitативні відношення естетичного предмету треба узгляднути при цій нагоді те оточення, на тлі котрого виступає твір мистецтва. Якщо в маленькій кіннаті примиється великий монументальний образ або навпаки у дуже великому просторі невеличку картину, то діспорція між твором мистецтва і його оточенням дається відчувати на перший погляд. Архітектор Вандер Ніль /Van der Nüll/, творець царської споруди у Відні, застрілився прийшовши до переконання, що готовий будинок не стоїть у відповіднім кванtitативнім відношенні до плоші та його оточення.

Великість картини має також своє значення для звернення уваги оглядача. Якщо бачимо перед собою невеличу картину, а ще до того поміж більшою кількістю таких самих великих, мимо волі переходимо над нею до порядку дня в тім переконанні, що не виплачується тратити часу на такі дрібниці. Між тим великий образ притягає відразу нашу увагу все самим тільки ^{своїм} форматом. У свою чергу можемо переконатися пізніше, що невеликий образчик з естетичного боку більшу представляє вартість, чим великий. Але мимо цього досвіду психологічний факт затримує на дахі свою важність, що формат, великість має свою окрему притягаючу силу. Тому в першу чергу мистець повинен бути обережним в доборі абсолютної величини для свого твору. Цікаво, що похиби в цьому напрямі виказують ріжноманітність залежну від роду мистец-

тва. І так малярі переважно беруть скоріше малий формат, чим великий, а це тому, бо ім здається, що оглядаючий може легко збільшити розміри малюнку у своїй уяві; але коли розміри надто великі та не відповідають змістови, не є виключена можливість, що затрачується одесьть враження. Натомість поети і музики звичайно перебільшують розміри та розвалковують незначну тему, яку можна би передати кількома словами або невеликою кількістю звуків.

Від простірної величини переходимо тепер до другого кванtitативного елементу а саме до часової величини. Елемент часу виступає в першу чергу у звичайному повторюванні мистецьких мотивів, яке займає посереднє становище між простірними а часовими величинами. Во повторюються мотиви так само в просторі на пр. в архітектурі, в графіці, як і в часі на пр. в музиці і в поезії при чому це повторюване має також своє динамічне значення. Цілий ряд колонн є чимсь більше, як звичайним повторенням одної колонни, при помочі більшого числа тих самих елементів стараємося осягнути якесь окреме враження, бесідник, що повторює те саме місце своєї промови тільки з невеликими змінами має на увазі не лише підкреслення якоїсь фрази, але також свою скрему ціль. В балеті так само як в музичному творі бачимо цілком виразно ті самі мотиви в різних комбінаціях. Часових моментів вживаемо в музиці також для відріження мистецьких форм. Во тема і мотив в музиці відріжняються від себе властиво тільки часовою величиною мотив є короткий, тема має вже більші розміри. Зновуж фугова тема відріжняється від сонатової чи іншими, як кількістю тактів. Симфонія це безперечно музичний твір великих розмірів, натомість прелюдії, сонати, фуги тривають на загал значно коротше. Великість ріжняться між собою новелі та романтичні епіграми, ескізи, фрагменти. Голова поезія має на загал довший час тривання чим хірика. Щорогод кажучи, вплив кванtitативного принципу не дається зачерепити ні в одному виді пластичного мистецтва.

III.

Естетичне переживання.

1./Загальні уваги.

В попередньому розділі розглядали ми загальні і спеціальні властості естетичного предмету. Але розслідження предмету естетичного предмету не дає нам можливості встановлення характеру самого психічного акту як діlosti, бо предмет та його властості є тільки передумовою естетичного переживання, в якому виступають ще інші моменти залежні ділковито від вдачі субекту. Той сам предмет робить не однакове враження на різних одиницях, які його переживають. Ми вже раніше згадали, що чистуче овочеве дерево в садку може бути причиною ріжноманітних переживань залежно від інтересів, на які звертають люде увагу при його огляданні. Один бачиме матеріальну користь, яку принесе йому багатий збір овочів, інший в своїй уяві відчуватиме приємний смак яблор або грушок, третій інший прийде на думку плодочість землі та вічно повторяючийся процес життя на нашому планеті, представник науки зверне увагу на інші моменти – а в кінці знайдеться і такий, що залишаючи на боці всі практичні цілі буде захоплюватися виключно красою цілої картини. Про ріжне переживання естетичного предмету переконуємося кожного разу, коли в театральній або в концертovій салі звернемо увагу на публіку, з поміж якої тільки нечисленні одиниці дійсно захоплені мистецтвом, а прочі у великій більшості заняті речами, що до мистецтва не мають ніякого відношення. На основі цих прикладів можемо переконатися, що естетичне враження залежить не лише від естетичного предмету, але так само від внутрішньої структури нашої душі, яка подразнена імпульсом виходячим із твору мистецтва мусить у відповідний спосіб зареагувати на це подразнення.

Ця реакція має все особисте забарвлення, бо це я сглядаю картину я слухаю музику, одним словом я переживаю естетично, через що ціла моя індивідуальность відбивається заразним пяtnом на цьому мистецтвенному акті.

Естетичні переживання різних одиниць треба вважати варіаціями на одну тему, якою є переживаний цими одиницями предмет. Усунути цей особистий чинник неможливо і навіть не потрібно, він навпаки додає свіжості цілому психічному життю людини. Ціла культурна творчість людства основується саме на цій ріжноманітності психічної структури; якби її не було, людськість перемінилася в громаду автоматів збудованих на основі одної системи, піле життя отримало б цілковито вартість. Отже індівідуальна ріжноманітність не дастесь усунути, але навпаки являється конечним фактором в культурному розвитку людства.

Однаке для нас вона не може бути ціллю наукових дослідів. Це може бути інтересне для психолога, але ми мусимо звертати увагу на типічне відношення до естетичного предмету, на загальний спосіб реакції, який може наявіть в дійсності не існує а є тільки продуктом чинності нашого розуму. В науці маємо переважно до діла з загальними поняттями а не з конкретними випадками. І тут не будемо звертати уваги на переживання поодиноких осіб чи груп людей більших або менших та на їх спосіб реакції, так само як при естетичних категоріях не звертали уваги на смак товсті. Психологічно може наявіть бути цікавих відношенні маси до цього або іншого звіта, але логічної вартості воно не має.

Як має виглядати естетичний предмет, якщо він має викликати в нас естетичні переживання, про це ми мали нагоду говорити в попередньому розділі. Тепер прийдеться нам розглянути другу сторінку медалі а саме чисто суб'єктивні фактори, цей "психічний зміст" що виступає в хвилі естетичної наслоди. Простірні форми фарби тони - це також психічний зміст, оскільки вони виступають в моїй свідомості. Але не в тім ділі. Під "психічним змістом" я розумію нашу внутрішню чинність. Простірні форми, фарби тони є нам дані об'єктивно, ми їх знаходимо з ними стрічаємося, вони так би мовили лежать поза нами. Тимчасом тут, коли говорю про "душевний зміст", маю на увазі мою активність, мою внутрішню чинність мій спосіб реакції на ці із зовні нам дані об'єктивні подразнення. Ця чинність звязана все з приемни-

ми почуваннями, які відчуваемо тим сильніше, чим довше ми відпочивали, добровільно або з конечності, чим довше ми були позбавлені можливості виявити свою активність.

Знаючи загальний поділ психічних функцій на враження, зображення почування, акти волі, мимоволі ставимо питання, котрі з них мають різне значення для естетики, котрі з них творять головно цей "психічний зміст". Все в одному з перших уступів це питання до певної міри вирішено в тім напрямі, що в естетиці маємо до діла переважно з почуваннями. Але чи виключно з почуваннями, чи на пр. зображення цілковито залишаються поза скобами? В цім пункті існують різні погляди, які виключають або втягають зображення /очевидно не змислові/ в обсяг естетичного переживання. Деякі думають, що почування можна зобразувати і таким способом стараються усунути їх трудність. Інші знову не признають почувань, як окремих психічних явищ з тільки як одну з прикмет зображенів. Вирішення цих питань належить до психології. Наш погляд затримує зображення і почування як елементи котрібні для естетичного переживання, розмежовані тільки їх роль в "психічному змісті".

Якщо заложити нас на більшім означеннях характеру естетичного переживання, то перш за все мусимо пам'ятати, що естетичний предмет, який на нас діє, виступає все у формі зображень. Значить зображення є первісним носієм естетичних елементів. Ми не маємо права обмежувати естетичних переживань виключно до почувань, залишаючи зображення цілковито на боці. Ізого не сміємо робити все тому, що існують твори мистецтва, в яких емоціональний, чуттєвий елемент дуже слабий і які ділають в першу чергу на насу уяву, викликуючи інві зображення, — а далі також тому, що без зображень не можемо собі подумати взагалі естетичного переживання. Безперечно кінцеве зведення цілого процесу, кінцева стадія цілого переживання є в багатьох випадках емоціонального характеру, але не треба забувати, що з почуваннями звязані зображення і навпаки. Самі почування тільки для почувань ге вистачають, не дають повноти естетичного переживання. Важне є також це що

викликує ці почування а це є зображення. Якщо стратимо з очей цей момент, тоді утрудимо собі завдання, бо все набирає дуже пливного характеру і через те стає тяжким для наукового розсліду. Розвязка, яка твердить, що почування можна зображенням і яка таким способом вже оба фактори разом, не усуває самої трудності а переносить її з області естетики на поле психології а це вже лежить поза межами нашого плану. Почування є безперечно дуже важним чинником в межах естетики і нам ані на думку не приходить обмежувати їх значіння через те, що і зображенням залишаємо відповідне для них місце. Деякі твори мистецтва промовляють виключно майже до наших почувань і тому не сміємо нехтувати їх важкі. Коли бачимо перед собою картину Вичуловського "Рибалка" то вперше чергу відчуваємо цей абсолютний супокій літнього вечора, який відє з цієї картини. Шось цілком протилежного представив Штук у своїм "*Prestissimo*" шалений рух, несупокій, який переноситься мимоволі на оглядача є домінуючим елементом цієї композиції. Інший маляр дає нам образ крайньої меланхолії. Все це є почування, які цілковито захоплюють душу оглядача, не лишаючи поруч місця для ніяких других психічних елементів. На почуваннях основується так само т.зв. теорія "відчування", яка старається дати зрозуміння психічних процесів в моменті естетичного переживання.

2/Теорія "відчування"

Естетичне переживання складається як вже сказано вище з двох частин а саме з елементів, які звязані безпосередньо з естетичним предметом і з процесів обумовлених чинністю нашої душі. Якщо мавмо мати ясну естетичну насолоду якось картиною, то не вистачає, щоби її образ відбився в нашій сітчанці, значить щоби ми мали враження ріжно забарвлених плям, ріжних форм і ліній, рівночасно з цим процесом, який має характер більш пасивний, мусимо виявити нашу активність мусимо деякі частини заливати, інші розділювати, дещо підкреслити на інші не звертати

уваги, коротко кажучи мусимо бачити на цьому образі не-поодинокі елементи, що відповідають змисловим враженням, а цілі предмети з іх частинами і властностями. Ця чинність безперечно спричинена обектом, але тільки до тієї міри, оскільки цей обект є моїм обектом, оскільки я йогоглядаю, я його переживаю. Не блище відношення предмету до моєго "я" зачароване моїми почуваннями, які я в нього вкладаю. Приймім, що вище згадана картина є образом крайної меланхолії, то цей душевний стан є обумовлений з одного боку властностями предмету а з другого боку інністю моєї душі, яка в цей а не в інший спосіб реагує на ці прикмети. Що чинність нашої душі можемо зрозуміти на прикладах. Якщо маємо перед собою пряму лінію та придивляємося її інтенсивно то можемо по певному часі запримітити в цій звичайній лінії життя, рух, як вона розтягається, то знову корчиться, змінює свою форму, хоча в дійсності геометрично вона остается однаковою. Якщо нам здається, що ми помічаємо в ній де-які зміни, то ці зміни треба спровадити до нашої власної душевної чинності, з якою звязані наші почування. Де, що тут сказано про пряму, себто дуже поєднаний простірний твір відноситься так само до цілого простору та до предметів і процесів в ньому. Коли дивлячись з вікна моєї кімнати бачу на вулиці сильно навантажений віз, якого коні не можуть рушити з місця, то мое захоплення цею картиною виявляється в такий спосіб, що ціле мое тіло спрямовується в напрямі возу, неначеб' я намагався збільшити силу кін, щоби тільки віз рушити з місця. Я відчуваю напруження мускулів, відчуваю опір, який тягар ставить наміреному рухові. Цей опір не лежить в цьому випадку в самому предметі, але тільки в моїй свідомості. Сила моєго змагання сила опору, це сила яку я вкладаю в даний предмет. Ця сила, яку я добавлю до предмету, виступає так само у вище згаданих малюнках Штука і Вичуловского. Аналогічно при розгляданні явищ природи я у власній особі є тим, який прямує, намагається, виконує чинність, відчуває опір, не-супокій рух чи меланхолію. Не "відчуття" процесів природи є з моєго боку неминуче, якщо я но маю бути байдужим обсерватором, якщо дійсно ви-

творюється якесь відношення між мною, субектом а об'єктом. На почувааннях синовується також наше розуміння культури, яка у протиставленні до ці-
вілізації не ставиться до свого оточення, до природи ворсже, як до чужо-
го елементу, який треба обвязково поборовати, тільки яка почування ло-
бози перенесить не лише на других людей, але також на цілий органічний
світ а навіть на мертву природу. Через те, що я вкладаю в природу мої
стремлення, мою силу, почування, відчуваю її так, як це відповідає моїому
психічному станові в даній хвилині, я відчуваю радість, смуток, відвагу,
легкодушність залежно від того, як настроена моя душа. Людина у веселому
настрою бачить все в ясних рожевих кольорах, одиниця пригноблена смутком
все у чорних фарбах. Таким способом звичайне "відчування" природи стає
естетичним "відчуванням". Во тут не лише відчуваємо самі процеси при-
роди, але також відчуваємо їх настрої як рефлекси нашого власного душев-
ного життя.

Кожне наше переживання має свій окремий психічний характер, означе-
ний ритм, або спосіб як воно відбувається в нашій душі. В цім характері
лежить змагання, обхопити цілу душу, перевести її у цей ритм, або кажучи
словами вітворити в ній настрій. Це можна сказати не тільки про пережи-
вання звязані з твором мистецтва або явищем природи як цілістю, аже кож-
на краска напр. стає для мене осередком якогось настрою. Цей настрій є з
одного боку моїм настроєм, бо залежить від чинності, активності моєї ду-
ші, але рівночасно він також звязаний з краскою. Наслідком цього поодин-
кі фарби є не лише обективними якостями, як червона, синя, зелена, жовта
краска, воно є рівночасно символами для настроїв, одна є весела, друга сум-
на, одна жива, друга мертвa, тепла або зимна очевидно знову тільки для да-
ної одиниці. В аналогічний спосіб має кожний музичний тон своє виразне,
дуже сильне, чуттєве забарвлення, через що музика є саме субстратом естетич-
них переживань, в якій це дивне психічне явище виступає найсильніше. Висо-
кі й низькі томи, їх барва і сила, їх багацтво і простота, динамічні момен-
ти, темпо, ритм, спосіб переходу від одної фрази до другої, всі ці музичні

елементи посідають здібність викликувати в нашій душі відповідні настрої, витворювати ритм внутрішнього подразнення. А що це подразнення переноситься також на моторичні центри, викликує воно потребу рухів тіла і тим самим встановлює зв'язок між музикою і танком, між музикою і мімікою.

Вкінці цей спосіб "відчування" виступає також у розумінні та психологочнім поясненню життєвих проявів других людей. Чоловіка мусимо захувати до цілого комплексу природи і тому до нього відносити-муться всі ці правила естетичного переживання, які мають пристосування в природі. Але не в тім діло. Зовнішній образ людини, на який складаються форми і краски його тіла, його слова, рухи вираз обличча, не містять в собі нічого, що можна би назвати вершком краси, який звичайно хочемо бачити в чоловікові. Регулярні риси лиця не виказують більшого багатства форм, як на пр. регулярні фігури в калейдоскопі. Ця строга симетрія, яка виступає в людському організмі, не є така рідка і її можна віднайти також в інших творах природи може навіть в більшій досконалості. Говориться про золотий перекрій, як зовнішній вираз взаємного відношення поодиноких частин людського тіла, — але й ця правильність не в силі так дуже захопити нас, а це тому, бо золоте відношення бачимо також в інших випадках. Це все приневолює нас шукати джерела людської краси в іншому місці. Перш всего треба сказати, що ми вважаємо тому чоловіка завершенням краси в природі, що ми самі люди. Тут причиною цього явища є мабуть людський егоменталізм, який всі явища зводить до власного знаменника. Якщо наприклад ослячи ідеалом краси ослячий організм. Але окрім цього егоментичного моменту грає тут важливу роль інший момент. Сама зовнішня поява людини не представляла б для нас такої естетичної вартості, якби ми не мали можності віпознити її зовнішню форму відповідним змістом, враженнями, зображеннями, думками, почуваннями, актами волі, тим що творить душу чоловіка.

Однакож знаємо дуже добре, що ми не маємо можливості взглянути в душу

другої одиниці. Це, що представляється нашим змислом, це тільки сума вражень, які показують нам зовнішній вигляд чоловіка, його рухи, його слова. Але це ще не творить того, що ми розуміємо під індивідуальністю; ми не знаємо психічного життя цієї одиниці а саме, що вона думає, хоче, відчуває, які її враження, зображення, як працює її уява. Ми бачимо рух тіла другої особи, але цей рух можемо пояснити або як вираз радості або як вираз смутку. Тому що ми не в силі безпосередньо вглянути в душу другого чоловіка, пояснююмо собі його рухи зовнішні при помочі власних переживань, ми неначе власні психічні процеси вкладаємо в душу чужу, для нас неприступну. На підставі власного досвіду "відчуваємо" рухи тіла, звуки, вирази лиця, як душевні прояви другої індивідуальності, і це "відчування", передложення власного "я" в чужий організм є аналогічним процесом з тим, коли свою душу, власні чуттєві елементи вкладаємо в явища природи.

Ми вже раніше сказали, що бачучи рух другої одиниці можемо його пояснити ріжно або як вираз радості або як вираз смутку. Що ми в даному моменті виберемо, це залежати-ме від того чи ми потрафимо "відчути" як слід психічний стан другої одиниці. Всеж таки треба сказати, що радісний вигляд оточення до певної міри має також вплив на нас, переноситься на нас, так що тут між субектом а лідською громадою існує дуже тісний зв'язок. Візьмім для прикладу якийсь вираз обличча; я бачу гордість в очах дорогої мені особи, гордість, яка проявляється в невеликих ледви помітних рухах очей. Але ці зміни у виразі лица не мають нічого спільногого з самим гордістю кімо того, що вони означають цей стан думі. Очевидна річ, що я ніколи не бувби в можності пояснити рухів очей в такий спосіб, якож я сам не знав цього почування і не ввязав з ним відповідного виразу обличчя. Але з другого боку я можу вповні "відчувати" внутрішні психічні процеси іншого чоловіка тільки тоді, як вони не йдуть в розріз з моєю чинністю, з моїми змаганнями та потребами. Таким способом наше власне "я" відбивається з другого боку неначе в зеркалі, в світі поза нами, а з дру-

гого боку само воно остає під впливом оточення, яке наслідком цього "відчування" набирає щойно естетичного значення і дозволяє дальшу класифікацію за хороші і погані предмети, трагічні і комічні моменти й т.и., одним словом дозволяє пристосування естетичних категорій.

Естетичним можна назвати предмет тоді, коли "відчування" його іде в позитивному напрямі, значить, коли імпульс, що виходить від предмету, йде рівнобіжно з моїми бажаннями мати таке, а не інше переживання, коли імпульс цей відповідає ритміці моєї душі. Коли ми в попереднім прикладі бачили гордий зір близької нам людини, то ми тішилися цю гордістю, ми її відчували, ми її переживали з виразною симпатією для таких проявів людського духа. Естетичне переживання є таким способом закріпленням життєвої здатності людини, підтвердженням внутрішньої чинності, яка виходить від естетичного предмету. Неестетичним є все те, що є запереченням цієї здатності, цієї чинності. і тут грає роль "відчування" тільки з твоє ріхнічою, що воно не є повне, бо йде в противному напрямку, бо воно має негативний характер. Імпульс, що виходить з обекту, не йде рівнобіжно зі змаганнями нашої душі, не піддержує її, але навпаки стає перешкодою для свободного розвитку нашої душевної чинності. Він виступає як заперечення цієї внутрішньої сили, яка в мені прямує до розвитку. Я бачу не гордість, а зарозумілість людини. Його зір, його поступований не йдуть рівнобіжно зі змаганнями моїми, вони не достроєні до ритму моєї душі. Яя зарозумілість, пиха противна моєму еству, я відчуваю її як обмеження моєї життездатності, як заперечення моєї індивідуальності. Неприємне почування, що повстає, химоволі в моїй душі, основується саме на цьому негативному "відчуванні". Це неприємне почування повстає все, коли вчинки другої одиниці стоять в протилежності до моєго власного "я".

Але тут може дехто спитати, чому біль фізичний чи душевний, який є прецінні обмеженням як не припиненням нашої чинності, запереченням життя, який не йде рівнобіжно з нашими внутрішнimi змаганнями, може бути єсть джерелом естетичних почувань. Ласкоон і Ніоба, як представники фізичного й душевного болю терплять, є обмежені у своїх життєвих функ-

цілях, а мимо цього рівночасно є джерелом глибоких естетичних переживань. Що на це питання відповість? Біль, терпіння є тому предметом, і то дуже поважним, усіх родів мистецтва, бо вони не є запереченням життя, а тільки скріпленням життєвих функцій, збільшенням нашої чинності та активності. Величність терпіння знає тільки дужий, здоровий, — слабосильний піддається недощастю без спротиву, без опору. Почування болю основується на протилежності і боротьбі того, що мені накинено з тим, чого домагається моя природа. Біль росте не лише в міру того, як збільшується один фактор цієї боротьби, а саме сила накиненого мені елементу, але також в міру того, чим більшою є моя життезадатність, інтензивність тих домагань, які ставить моя природа.

Про це можемо переконатися при помочі цілком звичайного фізіологічного експерименту. Якщо візьмемо живу клітину і переріжемо її або склічимо, то в моменті самої операції не відчуваємо болю, він дається відчувати щойно тоді, коли починається процес регенерації, коли клітина перемігши про рану повертає до нового життя. Те саме можемо сказати про біль фізичний і психічний у великих розмірах. Біль триває так довго, як довго організм борониться зі збільшеною енергією проти заподіянного йому лиха; в моменті коли всі позиції страчені і зближається катастрофа, смерть, устає біль. На обичаю Ласкоона бачимо побіч фізичного болю цілком відразу це змагання до життя. В межах психічного болю апатія є гірша, небезпечніша від найбільшої роспukи, а етимологічно означає прецінь слово "апатія" сама відсутність болю. І Нісба немає виразу апатії, в її сближчю бачимо тільки прояв страшного, безмежного болю. Іншими словами, цей факт що біль є також джерелом естетичних переживань, не заперечує теорії "відчування", яка бачить причину естетичного вдоволення у повноті психічної чинності необмеженої імпульсом, що виходить з предмету.

Це "відчування", вкладання власних почувань, власного "я" у твори мистецтва, явища природи або інші естетичні предмети, не має на меті ніякої практичної, матеріальної користі, воно відбувається цілком безінто-

ресурсно і з такою силою, що захоплює всесіле ество чоловіка. Коли кажу: я бачу якийсь предмет, — то це має переважно практичне значення. Але як хто зауважить, що я вдивлений в якусь річ і то з таким захопленням, що трачу свідомість власного існування та існування цілого оточення, що ціле мое психічне життя обмежується тільки до того одного акту "відчування" без ніяких дальших перспективів, то тоді можна говорити про естетичне переживання. Дуже влучно віддає німецька мова цей стан словами: "*ich bin ganz Ohr*" , "я цілий тільки ухом", коли захоплений музикою Бетовена або Чайковського обмежую цілу свою свідомість тільки до відбирання служевих вражінь / звичайно замикаємо очі, щоби відхилити від себе надто сильні зорові вражіння / або "*ich bin ganz Auge*" , коли знову захоплений симфонією красок на образі Бекліна затрачує свідомість дійсності, не чую як хто до мене говорить, не знаю, що довкола мене діється.

Ця чинність, це "відчування" обхоплює цілу напу душу, переноситься в самі її глибини, які тим глибші, чим менше мають вони відношення до дійсності. Естетичне переживання крім тає, чим більше струн душі було рівночасно захоплених зовнішнім враженням. Акорд ділає сильніше, чим поодинокий тон, великий оркестр на загал так само сильніше, чим смичковий квартет. То саме явище бачимо в інших областях мистецтва. Пісня в чужій мові робить на мене більше враження, коли я розумію і текст, поезія ділає сильніше, чим той самий зміст переповіджений прозою, бо в поезії крім змісту виступає її форма — ритм. Або коли бачимо проби до театральної вистави, але частинами, діями, то враження є безкощенно слабше, чим вистава у вечері з різними сценічними ефектами. Перш всего чуємо тут цілість у відповідній зовнішній формі, з костюмами, декораціями та відповідним освітленням, між тим коли на пробах бачимо голі стіни і акторів у звичайних убраних. Естетичне переживання є тим сильніше, чим більшою є область психічного життя захоплена цими враженнями.

На закінчення цього розділу хочемо дати відповідь на питання, чи кожну естетичну наслідуваність незалежно від її якості можемо назвати приєм-

ністю, роскошю *Lust*. Головно тоді, коли естетичні категорії візьмемо в широких розмірах і зараховувати-можемо туди трагізм, величність і т. п. можуть виринути сумніви, чи таке звичайне, буденне слово, як приємність, котрого вживаемо для цілком інших цілей, надається на означення цих високих психічних переживань. Бо прецінь вікому не прийде на думку захоплення сумною долею героя трагедії називати присмаким або роскішним, хоча безперечно позитивні елементи містяться в цім переживанні, воно ріжиться надто сильно від приємності, яку маємо при споживанні смачної страви. Це два цілком протиліті світи, які тільки тому переміщуємо, що не маємо на стільки виробленої термінології, аби відділити цілком ясно позитивне переживання в однім і другім випадку. Щоб обнати цілу складу естетичних переживань від захоплення величною музикою або трагедією аж до насолоди, яку маємо при огляданні п'єсдинчих простірних форм, треба пожирати значення приємності, роскоші / але не змислової /, або піднукати кийсь відповідний термін. Якщо хочемо залишитися в межах наших поглядів, можемо вжити для цієї цілі складне що-правда слово, а саме "скріплення або відвідення внутрішньої вартості". Все, що підходить під це поняття в межах естетики, буде мати безперечно позитивний характер. Во "скріплениям" нашої внутрішньої вартості є так само естетичні переживання мистецького твору існого напрямку без огляду на те, чи це буде твір пластичного мистецтва, чи велична симфонія музична, чи вічні трагедії Софокля або юмористичні етюди Марка Твейна, чи прояви геніяльного духа великих майстрів або перші спроби-рисунки малої дитини. Навіть добрий смак і тонкість в доборі та комбінації страв і напітків та в підлуканні відповідної обставовки для лукуллових пирів вказує теж на більшу внутрішню вартість одиниці. Безперечно збагаченням, збільшенням внутрішньої вартості є всякий біль, душевний і фізичний; і в них міститься позитивний елемент, але мимо цього трудно зарахувати біль до приємності або роскоші. Культурно-творче, виковуюче значення біль для розвитку людства признали і признають все і всюди, для прикладу наведу тільки слова Гете:

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie in kummervollen Mächten
An einem Bett weinend sass,
Er kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

Такі високі переживання зрівноважити зі звичайною приемністю чи роскішшю, навіть не в змисловому значенні, уважаю що найменше недопільним і тому дає термін інший, що відповідає змістови нашого розгляду, але має незручну форму, яка однаке в дальшій дискусії над філософічною термінологією може дістати кращий вигляд.

IV.

Естетичні категорії.

1.Поділ на естетичні основні форми або категорії.

На приємнішою частинкою праці філософа, що займається основами та системою естетики, є безперечно встановлення та представлення цих типічних форм / краса, величність, трагізм, комізм і т.д. /, які виступають в межах естетичних переживань. І тут автор естетики може як слід використати своє знання і досвід в області різних родів мистецької творчості, тут може і повинен він втягнути в обсяг своїх дослідів мистецьке життя сучасної доби взагалі, і того стечения зокрема, в якому він живе, тут він і має він викрашу нагоду показати своє індивідуальне обличча. Тому не диво, що ця частина займає в усіх підручниках естетики, без огляду на їх величність та наукову вартість, найбільше місце, бо в ній проявляється ціла любов автора до предмету, а окрім цього також тому, що ця частина з методологічного боку найлекша. Через свій безпосередній контакт з життям, через можливість абстрактні уваги пояснювати при допомозі конкретних прикладів, не робить вона таких великих трудностей, як попередні розділи. І так у нашім випадку перший розділ цього конспекту дає

методологічне обґрутування естетики, себ-то дає відповіди на питання, які мимоволі приходить на думку кожному, хто займається основами якоїсь дисципліни. Ідефініція, становище в системі людського знання, головний характер її розслідів, сь і питання, що творять предмет першого розділу друга і третя частина займаються двома сторінками одного і того самого явища, значить зовнішньою і внутрішньою сторінкою цього, що називаемо естетичною насолодою. Вона обумовлена безперечно зовнішнім предметом і тому мусіли ми представити загальні і спеціальні його власності. З другого боку ця насолода залежить від внутрішньої структури оглядача, який не однаково реагує на подразнення із зовні і тому в третьому розділі розглядали ми естетичне переживання, а властиво його "психічний зміст". Предметом четвертої частини є те, що являється продуктом співпраці зовнішніх і внутрішніх елементів, вислідом об'єктивного подразнення естетичного предмету і суб'єктивної активності, чинності нашої думі, або іншими словами в четвертій частині маємо до діла із цими типічними основними формами, в яких виступає естетична насолода.

Ці основні форми називаемо також естетичними категоріями, щоби таким способом зазначити, що їх чинність є порядкуюча, що їх завданням є внести в систему в це багатство проявів нашого естетичного вдоволення або невдоволення. Якщо ми для цеї порядкуючої чинності приймаємо як основу якийсь принцип, то ми є цілком свідомі того, що цей принцип не має абсолютної вартості, а призначений виключно для педагогічних цілей, що

ріжноманітність проявів людського духа на полі естетики впорядковувати в одну систему. Очевидна річ, що для цеї цілі впорядкування конкретного матеріялу можна вживати і вживається різних принципів та методів, які врешті ^{всі} представляють однакову внутрішню вартість, а ріжуться між собою тільки ступенем допільності. Для прикладу скажу, що при поділі і впорядкуванні естетичних категорій можемо звертати головну увагу або на предмет, або на спосіб психічної реакції, себ-то на об'єктивний або ж суб'єктивний цілого акту. Але строга послідовність в однім або в другій

напрямку веде до односторонності і ставить нас перед поважні перешко-
ди. Окрім цього принципу можна згадати, що при розгляді естетичних пи-
тань одні автори кладуть більшу вагу на психологічний, інші на норма-
тивний характер. Але, як вже сказано, при іншій нагоді, сама психологія,
що тільки реєструє конкретні факти та за знайомлює нас з їх законами, не
може вдоволити нас цілковито, якщо естетичні норми та оцінка на їх осно-
ві залишенні на боці. Така оцінка, що має на увазі певні ідеали, норми, є
конечно потрібна, бо в противнім випадку естетика згубилася б цілковито
в прім хаосі продуктів так званого мистецтва, а це не може бути щільно ні-
якої науки. Інші знову беруть як основу поділу естетичних категорій
почування приемності, роскоші і в залежності від цього елементу стара-
ються перевести класифікацію цих основних форм естетичного переживан-
ня. Однаке придержування одного принципу доводить до дуже штивної систе-
ми, яка пізніше обмежує свободу рухів. І тому, щоби не робити це похиб-
ки, приймаємо поділ безпринциповий, себто такий, що не спирається тільки
на одному принципі. Ми звертаємо рівночасно увагу на предмет, але також
на нашу чинність, бо на пр. такі категорії, як краса, гидкість відносяться
в більшій мірі до обекту, між тим коли трагізм і комізм є оформленням
нашої внутрішньої реакції, нашої чинності. Так само згідно з нашим планом,
представленним ширше в першій частині, не обмежуємося до розглядів по-
хологічного характеру, але звертаємо увагу не в меншій мірі і на норма-
тивні елементи, які саме в науці про естетичні категорії грати-муть ви-
значну роль. Бо видвиження певних типічних форм в межах естетичного
переживання можливе тільки на основі одного або більшої кількості prin-
cipів, а там, де є принципи, можливі вже загальні правила, норми.

Це все відноситься до принципової основи поділу естетичних кате-
горій. Однак і технічне їх впорядкування виказує велику ріноманіт-
ність. Одні автори впроваджують всі категорії із одної головної, а са-
ме із категорії краси, яка, залежно від обставин конкретної дійсності,
приймає ріжкий вигляд. Інші порядкують їх парами, підбираючи все проти-

лежні форми, на пр.краса - гідкість, трагізм - комізм, величність - марність і т.п. Представники давнішої естетики, ідучи слідами метафізики, починали свої розгляди від краси, величності, себто від позитивних понять випроваджуючи протимежні до них категорії дорогою негації. В історії філософії взагалі, а зокрема в давній метафізиці негація грала поважну роль. Типічним прикладом на це є в старовині наука Елеатів, якої не можемо собі навіть подумати без негації. Через заперечення буття витворюється щось, що не існує, це, що існує, що справжнє буття, це, що не існує, це тільки обман, - і тепер філософи тратять багато часу і енергії над цим, що не існує. Якби в грецькій мові, чи взагалі в індогерманських мовах не було слова *μη*, *нот*, то не одна філософічна система приніяла б інший вигляд, або перейшла би до цих речей, що не існують. Аналогічно в естетиці стараються деякі автори через заперечення краси вивести гідкість, через заперечення величності дістати марність-низкість. Таким способом дістаємо пари категорій. Однаке тут треба запримітити, що в цих випадках не маємо до діла із запереченням, з негацією, а тільки з відверненням, прогнозом. Бо гідкість, чи марність існують так само позитивно, як краса і величність, їх не можна зарахувати до того, що не існує. Про це прийдеться нам говорити при детальнім розборі цих категорій, наразі вказуємо тільки на лихий вплив давній метафізики на естетику.

Інші зкову приміщують поодинокі категорії на обводі кола так, щоби між сусіднimi формами був можливий поступенний переход. При цій нагоді пригадується нам мимоволі розвязка подібної проблеми в межах психології, а саме впорядкування цілого багацтва красок. В одних підручниках бачимо чотири основні фарби, в інших є їх шість і так само уложеніх парами, вкінці інші автори приймають як помічу фігуру подвійний стіжок, в якому довкола основної площині розложені звичайні фарби веселки, а на обох вершинах чорна і біла фарба. На полі естетичних переживань є багатство дійсних проявів безперечно більше, чим кількість красок в граничних зорових вражіннях. Бо враження фарб мають більше загальний характер, їх

важність сягає поза межі індивідуальної свідомості; що мені здається бути червоним, буде видаватися таким майже всім людям з малими викликами патологічних випадків. Естетичні форми натомість у більші індивідуальні, одному відається бути вершком комізму та, що на другого робить трагічне враження. Тому всякий моділ на типічні форми, чи він буде виглядати так або інакше, не вичерпне цілого багацтва конкретної дійсності, а залежить від особистих уподобань автора. Рахуючись з реальними умовами нашого завдання приймаємо як головні категорії такі типічні переживання, а властиво терміни на їх означення, які повторяються найчастіше, при чому не забуваємо цілковито, що крім цих головних "нів існує цілий ряд естетичних почувань, які або можна підтягнути під ці категорії, або промістити в найближчому їх сусідстві.

2. Краса.

Приступаємо тепер до категорії, яка стоїть на чолі цілої естетики та якої ми вживали на початку для подання тимчасової дефініції цієї дисципліни, а саме до категорії краси. Згідно з нашим основним поглядом,

чи не лежить поза нами, але в нас самих, що естетичні почування. Ось джерело не в предметах, які ці почування викликуєть, але в першу чергу в напій психічній чинності, будемо при розгляданні цієї категорії звертати головну увагу на субективні моменти. Так само знаємо вже на основі дотеперішніх рядків, що для отримання естетичного ефекту, а тим самим почування краси, як головної естетичної категорії, потрібно перш всего, щоби активність нашої думки не стрічала на шляху свого розвитку ніяких перешкод та щоби не мала на меті ніяких практичних цілей, перспективів. Щойно тоді, як наша внутрішня чинність відбувається цілком спокійно, а окрім цього не має на увазі ніяких моментів секսуальних, інтелектуальних, релігійних або філософічних, етических, чи соціальних, а залишається при самім враженні, цілковито занята його зовнішнім явищем, тільки тоді може повстать естетичне переживання, а

тим самим почування краси.

Коли спітаємо, чи краса є поняттям, яке можна відповідно описати, подаючи його *genus proximum i differentiam specificam*, так що кожний маючи перед очима цю дефініцію мігби легко зорієнтуватися в житті, то на це питання мусимо дати на загал заперечуючу відповідь. Що правда один маляр з першої половини 18 століття *Gérard de Lairesse* старається дати ось яке пояснення до питання, що можна назвати гарним: "Краєвид з прямими деревами, гарним виглядами, з синьо-блакитним повітрям, кущовими водогрядами, величавими палатами в науковому стилі, з добре збудованими людьми, з добре викормленими коровами та вівцями." На визначення гідності подає цей сам автор слідуючий епіс: "Дивогляді дерев, криві піни, старі і потріскані, нерівний ґрунт без доріг, гостро закруглені горобки і надто високі гори, недокінчені або знищенні будинки, яких руїни лежать купою, мочаристі води, повітря повне тяжких хмар, на позі бідна худоба і незручні волощуги – це все прецінь тяжко вважати гарним краєвидом". Очевидно це зіставлення дуже незручне і наївне. Навіть в цій формі може воно мати протилежний ефект, як це бажав собі автор, бо можемо вважати естетичним це, що він представив як гідне, і навпаки. Але пожинаючи це мусимо власне на основі цеї нещасливої спроби сказати, що тут не можна наперід в деталях сказати, як масть виглядати поодинокі предмети, щоби могли в нас викликати почування краси. Прецінь це залежить в кожному випадку від різних моментів, яких кількість велика і яких не можемо обхопити так строго сформульованими увагами. Гоге в своїх размовах з Емерманом висказався з цього приводу, що тільки з усмішкою треба дивитися на представників естетики, які при помочі небагатьох смів стараються представити як поняття це, чого взагалі не можна вбрати в слова і що ми означуємо терміном гарний. Краса – це перший елемент, який ніколи не виступає сам а показується в тисячах, кайріхнородніших проявах людського духа і який є такий романітичний, як сама природа.

Отже точне определення того, що називаємо красою, не дається першою і тому мусимо обмежитися тільки до загальних уваг, які однаке по-зволяють нам зорієнтуватися в конкретному матеріалі. Розглядаючи можливість естетики як науки ми видвигнули на самім початку генетичний принцип, який мав пояснити нам моменти між собою суперечні, незрозумілі, моменти, які треба вважати ступенями на шляху до остаточнії цілі. і тепер повертаємо знова до цього принципу, коли ставимо твердження, що краса є між іншими формами доцільності предмету. Як треба нам це розуміти? Ціль краси в світовому процесі дуже важчу роль. Кожна найдрібніша річ, кожний, як маловажний випадок, не є прилагідним, постороннім моментом, але обумовлений різними причинами прямує до якоїсь цілі, сповняє точно задане завдання. Можемо навести сотки і тисячі прикладів, на яких бачимо ясно, що все в природі керується мотивами спрямованими до певної мети. Що доцільність бачимо не тільки в наших зображеннях, думках та воїнках, вона проявляється в однаковій мірі в цілій живій та мертвій природі. Однаке само поняття доцільності нам не вистачає, його треба також пояснити, зробити зрозумілим. І тут саме є це місце, в якому з користю можемо звернутися до метафізичних міркувань. Де-які кажуть, що ця доцільність у світових процесах є співом, як співом є інстинкт звірят. Як хто хоче, може в це вірити, але кому це пояснення не вистачає, творить гіпотезу, на підставі якої виробаджує від це поняття доцільності з поняттям абсолюту. Бо порядок в природі наводить нас мимоволі на думку, іншаче якийсь розум, дух керував цими процесами в такий доцільний спосіб. Чи це буде *τοῦς Αιακσαгорα, чи βρυσούρος* Платона, чи якась інша форма нашої гіпотези, це не змінює сути речі, а саме факту, що для доповнення фрагментаричного образу природи виробаджуємо поняття абсолюту в різних його формах. З творчо-порядковою чинністю абсолюту звязане почування краси, яке повстало в людині. Про це почування краси можемо говорити тоді, коли в конкретній дійсності бачимо безпосередню реалізацію ідей, коли відчуваємо гармонію між реальними й ідеальними елементами, коли зовнішня фор-

ма, в якій криється ціль-мета, подобається нашим змислам. А ціль-мету бачу тоді, коли розумію творчого духа, з якого рук вийшов цей предмет. Таким способом краса, як форма цільності предмету, вяже творця з тим, хто захоплюється твором. Щоби як слід оцінити красу мистецького твору, треба відчути, що саме має на меті автор мистець, коли в такий спосіб проявляє свою чинність. Ціль-мета – це важливий фактор, на якому спирається безперечно розуміння краси.

Ця доцільність новинна бути наглядною, ми повинні бачити її, мати можність обхопити її нашими змислами, а не випроваджувати її при помочі розумової дедукції. Дивлячись на людську руку або на іншу частину людського тіла повинні ми відразу знати їх призначення. Ми бачимо перед собою дорігіску колонну, як вона видвигаючись в гору стає стрункою, неначе молодшою, а тим самим сильнішою, більше відповідною, щоби перебрати цей тягар, який на ній має спочити. В моменті переходу від колонни до поперечного стилю або архітраву, цей надмір сили, що прямує в гору, розширяється в капітель, який неначе подушка має забезпечити колонну від перетяження. Це все можемо і мусимо бачити, якщо маємо відчути справжню красу замкнену в творі мистецтва.

Краса є органічною цілістю, в якій повязані зовнішні і внутрішні елементи, духовий центр і змислові ріжноманітність. Поодинокі частини творять не лише цілість для себе, але також взаємно себе обумовлюють. Коли бачимо тільки одну частину звірячого кістяка, можемо на цій основі сказати загально, як мусить виглядати інші частини, бо всі вони від себе взаємно залежать. На цім принципі оснований цілий органічний світ, в якому кожна, найдрібніша жива істота та її складові частини є не лише елементами більшої органічної цілості, але також для себе творять цілість. Про важливість цього принципу можемо переконатися на кожному кроці; чи візьмемо як приклад слона, чи дрібненьку муху, то побачимо, що цей органічний зв'язок частин між собою дається все запримітити і ствердити. І тільки тоді відчуваємо красу, коли бачимо цей органіч-

ний зв'язок. Де він попсований, там зникає почування краси, а навпаки виступає невдоволення або комізм. Колиб ми на шию вола насадили голову найкращого арабського коня, то вийшовби абсурд ізза браку органічного зв'язку між головою а цілим тілом. Голова коня сама для себе предмет гарний, насаджена на шию вола не піднесе його естетичної вартості, але навпаки знищить це приємне враження, яке викликує в нас кожна цілість гармонійно достовірна.

В творі мистецтва, чи в творі природи, який має представляти елемент краси, мусимо бачити побіду ідеї, форми над матерією. Оба принципи, реальний і формальний виступають все разом в дійсному світі. Форма без матерії неможлива, вона залишилася би тільки продуктом духової праці, але з другого боку вона є рівночасно передумовою дійсності матерії. Зміст речей виявляється щойно у формі, так само матерія доходить тільки через форму до окреслення її суті. Форма є виявленням на зовні внутрішньої ідеї, матерія потрібним для цього творивом. Образ повстає таким способом, що внутрішна ідея стає дійсністю через форми і фарби. Зовнішні елементи – це окиси металю, оліва, полотно, одним словом матерія, внутрішні – це безтілесна думка, ідея. Щойно як оба ці елементи утворять цілість, дістаемо образ, який однаке тим кращий, удачніший з естетичного боку, чим більше в цій злучі двох чумих між собою принципів виступає на перший план ідея, форма, чим докладніше можна по цьому малюнку пізнати внутрішню сторінку цілого творчого процесу. Естетична насолода, почування краси основується на факті, що ми по зовнішній формі відчуваємо як утілення внутрішньої ідеї.

Цей поділ на два елементи та їх взаємне відношення зрозуміли добре найкращі представники старовинної філософії Платон і Арістотель, головно в цього останнього бачимо цей тісний зв'язок між матерією а формою, яка знову залежить від мети, цілі.

Почування краси повстає в нас тоді, коли ми в силі відразу бачити духову сторінку, що ідею, яка представлена змисловими враженнями, аналогічно до того лежить завдання мистецтва в умінні унагляднити внутріш-

но сторінку творчого процесу зовнішніми формами. Тільки цей є великий мистець, хто в творі мистецтва потрафить ясно та пластиично представити свою ідею. Залежно від того, як будемо дивитись і як будемо творити, зуміємо або самі відчути красу, або в других викресати те почування краси.

На предмети цього світу можемо дивитись ріжно, або як на частини матерії, чи простору, які з браку місця обмежені другими тілами прийняли таку форму, або можемо на них дивитись як на виявлення ідеї, сили, яка будучи основою існування цього тіла сама від себе ставить такі обмеження своїй чинності. В першому випадку бачити- memo здушені, стиснені форми, в другому випадку життя, повноту сили, красу. Чи ми придержуємося- memo одного або другого методу, це залежати- ме виключно від нас самих, від ізводів внутрішньої структури. Однак ця з глибоким естетичним розумінням, з почуванням краси буде дивитися і бачити все з естетичного боку як свободне виявлення іманентної ідеї. Чоловік з матеріальністичним світоглядом не буде в силі вийти поза вузькі межі матеріальної дійсності. В естетичі взагалі, а в почуванні краси зокрема грають субективні моменти дуже важливу роль. Чи ми бачити- memo в естетичному предметі одність в річності- чи гармонію, органічний зв'язок цілості, чи побіду ідеального елементу над матеріальним, це залежати- ме від наших особистих нахилів.

Збиравчи разом наші уваги про суть краси, мусимо сказати, що її треба шукати там, де ідеальні та матеріальні елементи зливаються в одну дощільну, гармонійну, органічно-поязвану цілість, в якій одначе переважає ідея. Ця ідея прямимає зовнішні форми змисловості, щоби таким способом діяти на одиницею вражливу з естетичного боку.

3. Г и д к і с т ь .

Значення та роль гидкості, себто поганого елементу в межах естетики, зрозуміємо як слід при помочі порівнання зі становищем, яке займає в межах етики. Існування зла не можна вважати відсутністю добра. Зло існує так само позитивно як існує добро. Його роль безперечно конечна,

бо без зла не моглиби ми зрозуміти добра, яке набирає вартості щойно через свою побіду над злом. Так само краса і чинність, життя, перемога; однакож перемога немислима без боротьби, без ворога, без небезпеки і можливості бути переможеним. Тому рівночасно з красою мусимо розглядати також ії ворога, без якого однаке не було б мисливме існування краси, мусимо розглядати елемент протилежний, а саме гідкість, бридкість. Виходячи з нашого основного порівняння мусимо пригадати, що зло не є відсутністю добра, а існуючим моментом, що є звернений проти добра, проти закону, проти етичних норм. Це зло виказує велику енергію, яка супроводжує життя єдиниці за самого кінця і вимагає деколи великого напруження, щоби опертися цьому елементові. Ця енергія не є творча, тільки руйнуюча, вона доводить до власної загибелі через знищення цієї основи, з якої вона вийшла. Analogічно протилежністю правди не є невинна помилка або незнання, але свідоме заперечення, відвернення правди, себто лжі. Отже гідкість не повстає через брак краси, бо в житті маємо багато предметів індиферентних з естетично-го боку, в яких не має ані сліду краси, а про які не кажемо, що вони погані. Відношення гідкості до краси є таке саме, як відношення зла до добра, якож до правди, або какучи коротко негативного елементу до позитивного.

Же у старовинних Греків виступає тісний зв'язок між добром, красою, і правдою. І тому Платон, розуміючи душу свого народу, ставить на чолі своїх ідей найбільш досконалу ідею етичного добра, яка своє зовнішнє оформлення знаходить в красі. Інтересний, психологічний причинок для цього зв'язку між красою а моральною досконалістю дає в негативному освітленні Оскар Уайльд у своєму романі "Образ Доріяна Грея".

Що ж спітаємо, звідкіля виялися ці негативні елементи, де треба нам шукати їх джерела, то мимо волі мусимо повернути до уваги, зроблених на початку цього уступу, а саме, що без існування негативних елементів не можна собі подумати позитивних. Безперечно практично треба шукати початку морального зла, гідкості в недосконалості цього світу, який Платон уважає тільки найкращим серед можливих світів, але не найкращим в

абсолютнім розуміння. Світ не може бути досконалим, він мусить виказувати всі ці хиби, а це тому, що без них не були би мисливі життя, розвиток, загалі сам світ. Райський стан досконалості є в практиці абсурдом, теоретично можемо його вважати так само ідеалом, до якого людськість ніколи не дійде, і не сміє дійти. Значить існування негативних елементів є потрібне, є конечне для існування світу і цілої людськості і тут треба шукати також їх джерела. Це загальне, зasadнє твердження. Зокрема можемо шукати конкретно джерела гідності, дивовижності між іншими в фантазії дітей та первісних народів, які в нічній темряві, затрачуючи зв'язок з життям, що кипить довкола них, витворюють постаті, які замість почування насолоди і вдоволення, викликають у нас почування безмежного жаху, боязни. Перед свідомістю позбавленю безпосереднього контакту з життям, виринають жахливі образи, які пізніше в збільшених розмірах передаються з уст до уст, і таким способом набирають фантастичного вигляду. Спільною рисою морального і естетичного зла є те, що вони повстають звичайно в душі одиниці, яка stratiла зв'язок з оточенням і в самітних годинах творить ідеї стратні під одним і другим оглядом. Пересічне зло і пересічна гідність є продуктами соціального життя людства, але демонічне зло й демонічна гідність можливі тільки в повнім осамітненні сильної індивідуальності, яка страгизми рівновагу душі погадає в моральні або естетичні нетри. Тут коротко накреслений психологічний спосіб розглядання такого явища, як моральне зло і естетична гідність у світі.

Одно з основних прикмет естетичного предмету є одність в ріжності. Це очевидно відноситься також до поняття краси, яка обовязково повинна спиратися на цьому принципі. Де однаке маємо до діла тільки є одністю без ріжності, де повторюються без змін ті самі мотиви, де не маємо багатства ріжнородних вражень, там замість естетичної насолоди виступає нудьга, одноманітність, які не лише не мають естетичного значення, але навпаки дають початок до повстання елементу протилежного до краси, а саме гідності. Те саме почування повстає в нас, якщо в

предметі виявляється тільки вибюла ріжноманітність, якщо не має того центру, що звязував бі різні частини в одну органічну цілість. І в першому і в другому випадку повстас почування протилежне до краси, яке ми обіймамо терміном може надто узким, а саме естетичної гідності.

Краса основується на гармонійнім органічному повязанні частин в одну цілість, але так, щоби ні одна частина не вибивалася надто сильно на рахунок інших. Коли однаке одна частина прорве цей гармонійний ланцюг і буде домагатися для себе упривілейованого становища, то в цілості повстане дісгармонія, яка є початком гідності. Краса переходить в бридкість, коли деякі частини, підкреслені сильніше, чим інші, починають діяти як цілість, замість підпорядковуватися законам, що обов'язують всі частини в однаковій мірі. В такім випадку бачимо тільки деталі, які виступають на перший план, а враження цілості затрачується. Те саме почування естетичного невдоволення маємо тоді, коли стоїмо перед твором мистецтва, який своїми розмірами приголомшує нас так, що ми не в силі обняти цілості. В такім випадку краще з початку не звертати уваги на деталі, а обхопити очима цілість, а щойно з часом, коли ми вже привикли до монументального характеру, коли цілість нам вже знайома, можемо перейти до детального розгляду. Так можна пояснити явище, що величні будівлі на образку, значить в зменшенному форматі з початку подобаються нам більше, чим в дійсності. Іс же в зменшенню губляться дрібниці, а на перший план виступає загальне враження, в якому бачимо схематично гармонію поодиноких його частин.

До цих міркувань треба зарахувати також випадки, в яких щойно творично форми штучні, противні свободіному розвиткови природи. Надто велика свобода, сваволя, є також неестетична, але обмеження природних можливостей розвитку викликає в нас почуття гідності. Дерева, стрижениі на пр. таким способом, що творять фігури, які цілковито не відповідають природному їх виглядові, не можуть бути джерелом естетичних переживань, а викликають у нас навпаки протилежний ефект. Були що правда періоди в історії людства, коли захоплювалися такими мистецькими формами, але цей час треба

важати згідно з нашим основним поглядом за передишку або навіть крок від назад на шляху загального розвою поступу в напрямі до ідеалу.

Краса царє там, де матерія цілковито перенята формою, і її підчинена, але там, де маса як така висувається на перше місце зі своєю грубістю, безформістю, безвладністю, елемент краси зникає, а до слова приходить брудність. Краса проявляється в гармонії духа й матерії думі і тіла, при чому більший натиск лежить на першому елементі. Але таке відношення цих обох принципів є тільки нашим домаганням, постулатом для впорядкування взаємовідносин в цьому світі. В дійсності бачимо образ цілком відмінний. скіп матерія, яка керується тільки інстинктами, яког рисами є брутальність, дикість, бере перевагу над духом, над формою і в наслідок цього цістасмо замість краси її протилежність. В історії людства маємо періоди, в яких матеріалістичний принцип є одиноким рішучим фактором, через що слідує не лише зменшення естетичних елементів краси, але рівночасне занепад цілого культури. Во перевага матерії не обмежується тільки до цеї однокої ділянки, вона проявляється так само на полі моралі і таким способом погане переходить з естетичного бою на етичний бік. Тут так само, як в багато інших випадках можна зауважити тісний зв'язок між естетикою і етикою. Добро, мораль через свою гармонію між матерією і духом додає красі навіть негарячим формам і навпаки естетичні наскрізь форми тратять на силі, якщо з ними не йде в парі внутрішня краса, добра це очевидно має відношення тільки до чоловіка, бо, якщо говоримо про етику, не можемо мати нічого іншого на думці.

Бруд, нечистота в первіснім, так само як і в переноснім значенню є погані. Поганий характер бруду лежить в цьому, що бруд як побічний продукт життя не пропадає, а залишається дальше в зв'язку з живою матерією, якій вартість через те меншає. Чистота є символом спокою духа, внутрішньої гармонії і тому рівночасно признаком краси. Бруд, нечистота в переноснім значенню має багато прихильників, які впроваджують його від різних виглядами в обсяг мистецтва. Як малі діти люблять бавитися брудом і відчувають велику приємність, якщо можуть качатися в цім бруднім еле-

менті, так само і старші відчувають свого рода насолоду, коли можуть до схочу викачатися н.пр. в бруді змисловості. Психологічно можна пояснити це тим, що в чоловіці пробуджується від часу до часу цей гін смаку матерії в сторону беззастереженої змисловості, який культура мусить тримати в межах і так в новішому мистецтві, але не в пластичному, як головно в літературі впроваджується під покривкою психологічного розгляду соціальних явищ різні елементи, які ані з мистецтвом, ані з естетикою не мають нічого спільного, а грають тільки і те дзволі грубс, на нервах наси, через що знаходять великий збут і багато прилісників. Треба признати, що в деяких випадках автори таких творів суміли дати їм щасливу зовнішню форму так що дійсно нікода, що витрачено тільки енергії на речі, які не лише не мають внутрішньої вартості, але авторови забезпечують тільки коротко-тривалий успіх. Мій погляд такий, що гідкість всякого роду може бути предметом естетичного оброблення, але не в роді правильного, доміщучого принципу, а тільки як зображення з прямого шляху, як відхилення від звичайної норми. Тут бридкість не є ціллю сама для себе, тільки за собою для сильнішого підкреслення краси. Але, а одиниці, які гідкість уважають остаточною метою, змістом життя, засобом для подразнення їх нервів, для котрих краса в порівнянні з гідкістю не має ніякого значення. Замість мистецтва виступає подразнення нервів, яке одначе не може довго тривати, а це тому, що воно вимагає щораз то сильніших засобів, які вкінці доводять до руїни цілого організму. Передумовою позитивного значення гідкості є підпорядкування її під категорію краси. Якщо гідкість залишається елементом незалежним, який хоче мати ті самі права, що інші категорії, то тоді повстає вже небезпека, яка загрожує світовому порядкові.

Коли слідкуємо про значення гідкості в межах естетики, то треба пригадати висказану вже раз пересторогу, що не треба мішати поганого з не-естетичним, бо знаємо, що н.пр. порнографія вживає для своїх цілей навіть гарних моделів, хоча в естетиці не має вона нічого спільного. А настільки є багато предметів буденного життя, що не є ані погані, ані гідкі,

дження. Однак величний характер мають також предмети і явища, які об'єктивно, на зовні не мусять мати таких грандіозних розмірів, але яких ефект в нашій свідомості рівняється враженню викликаному попередніми явищами.

При цій нагоді мусимо сказати, що величність так само як всі інші категорії залежить не тільки від зовнішнього предмету, але в першу чергу від нашої внутрішньої чинності. Коли хор, зломений з кількох сот співаків, в один голос, *унісопо*, відповідає відповідну пісню, або тільки одну її фразу, то це може викликати враження величності. Це враження залежить безперечно від самої пісні, від матеріялу голосів та способу передачі, але кінцевий ефект обумовлений в найбільшій мірі нашою здібністю, перейти, перевиснити нас самих, напружити власні внутрішні сили до найдальших границь можливості. Стоячи на становищі "теорії відчування" знаємо, що кожне змислове явище набирає естетичного враження тільки через те, що ми власні настрої, змагання, почування вкладаємо в предмет. Отже хоча предмет має навіть величні розміри або грандіозну силу, то враження повстає тільки тоді, коли ми переживаючи цей предмет розвиваємо наші внутрішні сили в спосіб, який перевищує нормальні функції чоловіка. В суті величності лежить велике напруження психічних сил. Це напруження власного "я" спричинене об'єктом, який домагається від нас того роду активності. Хто до цього нездібний, цей не мати-же почування величності, маючи перед собою навіть найбільш величні речі.

Часто стрічаємося з твердженням, що величність не має ніякої форми, що характеристичною її рисою є безформність. Однак цього не треба брати в дослівному значенню. І величність має свою форму, бо інакше не можна її зарахувати до естетичних категорій. Різниця лежить тільки в тому, що величність має свою окрему дуже поєдинчу форму, відмінну від форм краси і вже з цієї причини не можна її випроваджувати з поняття краси, як це спирається робити деякі автори. Ця відмінність характеризується тим, що форма краси є поєдинча, незріжничкована до тієї міри, що звичайні форми краси.

Як ми вже згадали на початку, величність відзначається свого рода безмежністю, так що нашими змислами ми не в силі обхопити цілості. В природі бачимо дійсно таку безмежність ... напр. безкрай море, безмежні стежки блакит неба, все це є дійсні речі, але представлення цеї дійсності в мистецтві получене з поважними труднощами. Невелика площа, на якій має бути зображене море або далекий краєвид ставить мальара перед трудне завдання. Коли самі стоїмо над берегом моря, то може сягати з цього разу більшу далечінь, але кінця вано ніколи не досягне. Оглядаючи море на полотні не маємо тих фізичних ресурсів, якіби спричинили відповідний рух ока. Мистець мальар привезений відповідними технічними засобами, яких він вживає для досягнення цілі, подразнити нашу наглядність, почування і фантазію до тієї міри, що в нас повстає враження безмежності, мимо цього, що нема тут відповідних рухів ока, себто фізіологічного рівноважника. Але навіть найбільш досконале використування засобів в мистецтві не в силі нам цілковито заструпiti дійсності. І скульптурі справа представляється ще трудніше. Натомість більше можливостей має поет, який може при помочі відповідного добору слів викликати в нас враження безмежності.

Поняття величності займається естетична література вже досить давно і тому всі поняття з обсягу цієї категорії розроблені дуже детально. У зв'язку з цим бачимо також поділ величності на різні підрозділи з позитивними і негативними признаками, як напр. жахлива величність або маєстатичність, пагетичність і т.д. Тут не можемо запускатися в розроблення таких спеціальних питань; хто цим цікавиться, хай загляне до однієї підручників поданих на самім початку.

При цій категорії згадаємо ще коротко про категорію деякі зважають противністю величності тільки з позитивними характером, а саме про принадність. Предмет називаємо принадним або мілим, коли всі його частини мають приемну форму. Між тим коли при величності форма не грає такої ролі, а на першому місці висувається маса або сила у

у збільшений потенції, то тут звертаємо увагу на поодинокі частини прі-
ности та привабливі їх форми. Величність відзначається поважним супоко-
ем, річ мила, принадна є звичайно в рухові, який переноситься на нас і на-
ші внутрішні сили подразнює до чинності, котрої результатом є приемне по-
чування. Принадними є рухи деяких звірят, на пр.кітки, чоловіка, головно
жінки, милou усмішка дорогої особи, при чому в останньому випадку грає
роль почування симпатії або любові.

5. Трагізм.

Трагізм і комізм – це категорії, які в першу чергу є оформленням
внутрішніх переживань і залежать від зовнішнього предмету вдалеко мен-
шій мірі чим на пр.краса, величність або гідкість. Зміст і значіння тра-
гізму лежить в цьому, що терпіння людини, які прибрали такі розміри, що
виходятьдалеко поза звичайні людські межі, викликають симпатію у ото-
чення, в людському суспільстві. Ця тимчасова дифініція дуже загальна і
коротка, а мимо цього вона нам потрібна тому, що тут порушені два момен-
ти а саме факт існування болю, терпіння в межах світу і естетичне зна-
чіння співчуття. Починаючи з першої точки можемо дати аналогічну відпо-
відь як тоді, коли ми питали про значіння і причину існування морально-
го та естетичного зла. Одно і друге мусить бути, щоби пізнати і оцінити
добро. Міло, зло є конечною складовою частиною світу, без нього неможли-
вий розвій, поступ, взагалі життя. Коли на біль, терпіння дивиться memo під
цим кутом, то вони набирають цілком іншого значіння. що чоловік на цьому
світі терпить, цей факт не заперечує доцільності світової системи, навпа-
ки він є потрібний, щоби показати внутрішній силу, моральну вартість люди-
ни. Терпіти в справжньому того слова значінню не лише фізично, але голов-
но душевно, може тільки глибокий ум, сильний характер. Слаба одиниця зали-
млюється зараз під першими ударами долі і дає нам образ у всякому разі
не трачний; так само плітка, поверховна натура не відчуває справжнього бо-
лю, справжнього трагізму, нещастя минає не залишаючи майже ніякого сліду.

Бо тешіти може тільки чоловік, що потрапить відчути вартість страшного обекту або заподіяної кривди чи обиди, а ця здібність вимагає вже глибокої індивідуальності. Окрім цього почування людської гідності кріпкає в нас не лише тоді, коли бачимо, що є ще справедливість на цьому світі, що злочинний поступок знайшов свою кару а шляхотний вчинок свою на - городу, але в ще більшій мірі, коли бачимо, як шляхотна одиниця зносить терпіння а навіть смерть, залишаючись вірною принципам моралі і правди. Коли одиниці жертвують все найдорожче на вівтарі власних переконань в службі моралі і правди, тоді мимо воді відчуваемо вдоволення, що ми є людьми, ми не наче беремо це на наш власний рахунок, хоча в нас самих не має тоді внутрішньої енергії, яка витримала б таку спробу. І це вивищення власного " я " наслідком співчуття, наслідком естетичного відчування дає основу трагізму.

Що нещастя, смерть не щадить нікого, це річ загально відома; але так само добре знаємо, що в першу чергу вона забирає найкращі, найшляхотніші одиниці так само як і людей, яким до щастя здається нічого не бракує. Цей момент світового порядку дав вже в старовині основу загальному переконанню, що жіль із смертних не може дійти до щастя, до стану досконалості, бо цьому на перешкоді стоїть зависть богів. На цім тлі розвинула-ся грецька трагедія. Греки зрозуміли правильно доцільність нещастя як регулюючого принципу, бо бачили, яку небезпеку криє в собі цей стан до- скональності, що одиницю видвигає понад інші оточення стан повного щастя, що робить чоловіка самопевним і зарозумілим на свої власні придбання. Тому поручували вони повздерливість і скромність. Таким способом в гречькій трагедії виступає трагізм як краса, величність, що не досягши свого найвищого ступня, нищиться всерозумною природою. Ми відчуваємо співчуття для цього упадку, але рівночасно звертаємося з вірою і попа- ню до цієї гігантичної сили, званої судьбою, що чоловіка підносить через те, що його нищить. Отже судьба являється не лякою, завислою силовою, але моральною конечністю потрібною для утримання порядку в світі. Величність

досконалість, щастя є рівночасно причиною упадку. Макбет є героєм трагедії не тому, що звів дівчину або вкрав громі, значить через дрібничкову причину, тільки тому, що вважаючи себе гідним королівської корони старається усунути все, що стоїть йому на дорозі до мети. І трагічний характер Катерини Шевченка не завершений в її особистій долі, яка вважається річю надто буденною, але в першу чергу в алегоричному розумінні цілої постаті. Тільки Гіганти можуть бути героями трагедій, характери пересічні, слабі, нікчемні можуть в найліпшому разі увійти в сюжет комедії, поза тим їх долею цілковите забуття. Тільки індивідуальності, що значно перевищують своє оточення, що мов ті величезні дуби витримують своєю силовою напір ураганного вітру, можуть бути субектами трагічних катастроф. Одиниці низькі, що присіли до землі, вони навіть не відчувають, не мають зрозуміння для цього, що діється в горі. Класичними прикладами героїв першого типу є Цезар і Наполеон. Вони дійшли до вершина слави, могутності і тут був початок їх упадку. Цезар мусів сягнути по найвищу владу імператора-монарха, бо це лежало на лінії його внутрішнього розвитку. Отже без огляду на це, чи новімі, історично-філологічні досліди виказують стійність цього твердження чи ні, ми мусимо це приняти як аксіому, бо таке посягання Цезара, чи воно мало цю або іншу форму, було безперечно висмідом його внутрішньої структури. Остаточним результатом цього конфлікту між особистими змаганнями а ходом історії, чи законами судьби, чи завистю богів, залежно від цього як на це будемо дивитись, є упадок, трагічний кінець. Цей порядок можемо бачити з невеликими змінами у всіх трагічних постатах історії, у героїв драм Шекспіра, Гете, Шілера та інших. Чи це є Валентайн, чи цісар Ім'ян Апостата, чи навіть така скромна фігура як Сократ, трагічний їх кінець знаходить своє оправдання в порядкові історичних подій, який всяке стремлення понад людську міру зводить до нормальних розмірів. Але в цім упадку проявляється величність даної одиниці в більшій мірі, чим на вершинах щастя, чим в боротьбі о це щастя. Німб святості що окружив голову Сократа в очах цілого людства, має свій початок в тра-

гічній його смерти.

Наш розгляд категорій трагізму збільшився доволі сильно, якби ми спробували наше твердження закріпити прикладами з літератури та історії. Замість детального розбору поодиноких випадків можемо дати тільки зіставлення наших уваг. Коли індивідуальні змагання переступлять міру людської спроможності чрез те увійдуть в конфлікт зі світовим порядком, та, замість підчинитися йому, видвигають власні ціли спираючись зі самопевністю на свої власні сили, коли одиниці свої особисті амбіції, посягання ставлять одинокою метою їх змагання не зважаючи на добро загальну, — приходить до трагічної розвязки цеї протилежності інтересів таким способом, що індивідуальність стає побіденою і мусить терпіннями а навіть смертю відповідати свої надмірні стремлення, за які вона не може навіть відповідати, бо вони лежать в її природі. Тойно в огні терпіння і мук виявляється величність та шляхотність душі героя, яка дорогою відчуття переноситься на оточення, через що ціла постать набирає естетичної вартості.

Тому, що трагічний конфлікт і його розвязка в формами діяння, вимагають вони часу і тому можуть бути предметом мистецької творчості головно в літературі. Іже в значно меншій мірі маємо можливість передання трагізму засобами музики. Хоча в музиці маємо до діла з дісонансами значить свого рода конфліктами, які викликають в нас несупокій а тим самим домагання розвязки при помочі повної гармонії, то все ж таки можемо тут говорити що найбільше про трагічні настрої, але цих настроїв, хоча би вони були навіть дуже сильні, не можна рівняти з ходом акцій в першій ліпшій драмі Шекспіра. Девяту симфонію Бетовена можна назвати великою трагедією в тонах, яка зі страшних терпінь життя видвигає нас до зрозуміння і шукання радости на цій землі. Трагічний характер має так само героїчна симфонія того самого композитора, перша симфонія Брамса, симфоній Чайковського, Брукнера, Берлісона. Тут можна зарахувати також музичальну трагедію Вагнера, що своє завершення знаходить в Самоне Ріхарда.

нгравса. Однаке, як хочемо бути ширі, мусимо сказати, що цих висловів вимірюємо в музиці в переноснім значенню памятаючи при тім добре, що між одним а другим родом мистецтва є в цьому пункті велика різниця. А вже цілком інакше представляється справа в пластичному мистецтві, яке дає нам тільки моменти і тому не в силі представити ходу подій від конфлікту аж до розвязки. Ми не знаємо тут, як прийшло до катастрофи, до терпіння, ми бачимо перед собою вже доконаний факт болю, знищення і евентуальне протидіяння. В постаті, в обличчю Яакобсона бачимо не лише сам біль, але також змагання висвободитися від цього болю. Так само Ніоба не піддається терпінню а підносить німий, хоч не менше рішучий протест проти заподіяної кризи. Але це все тільки моменти, до яких наша уява мусить домалювати собі попередні і слідуочі події. Інакше в поезії. Ми спідкуємо по-волі за ходом подій, як наєриває катастрофа, як сам герой, очевидячки не свідомо, підготовляє ґрунт під ІІ прихід. Тут маємо не один момент, але цілий ряд, через що враження є сильніше ніж в попередніх випадках. Архітектура не має ніякого відношення до трагізму.

В звязку з цим розглядом вириває питання, яка є причина для цього, що переживання чужого терпіння у формі трагедії получене з естетичною насолодою. Тут пригадаймо собі "теорію відчування" і звязані з нею міркування. Я знаю тільки мою власну душу, власну свідомість. Другий чоловік не існувавби для мене, якби я не був в силі аналогічно до моїх переживань відчути процесів, що відбуваються в другій свідомості. Чуже "я" це тільки змодефіковане, унезалежнене власне "я", яке приміщую в світі поза нами. Тому мимо всяких змін проявляється в чужих зображеннях властиво мое власне "я". Згідно з цим залеженням почування вартості другої індивідуальності в почуванням вартости мене самого, співчуття для другої особи співчуттям для мене самого. Терпіння другої одиниці підносять тільки моя вартість, бо я починаю розуміти, що це значить, бути чоловіком. І в цім представлению юдської вартости лежить значення і роль терпіння з естетичного та етичного боку. На цім основується симпатія, співчуття, яких

значення таке важне для трагедії. Бо тільки так можемо собі пояснити естетичну насолоду, яку нам дає трагедія, що оглядаючи терпіння а рівночасно і героїзм другої одиниці, відчуваємо скріплення власної внутрішньої вартості.

6. Комізм.

Від величності до комізму є тільки один крок—сказав колись Наполеон.Хоча це не цілком вірно, бо є де-які величині предмети, які виключають можливість переходу до комізму, то цей висказ треба розуміти тільки так, що між обома категоріями є певна складість. Величність відчуваємо тоді, коли враження, які відбираємо, наслідком кванtitативних прикмет естетичного предмету переступлять всяку міру і збігаються до безмежності. Представмо собі тільки, що предмет в суті річи незначний, старається робити на нас величне враження, яке однаке наслідком дрібної причини нагло розвивається показуючи справжні його розміри, то тоді мати-мимо враження комізму. Ми сміємось, коли чоловік з гордо піднесеною головою зачентить ногор о якийсь дрібний предмет і як довгий паде на землю. При чому не сміємо забувати, що привернення попередного стану по цій "катастрофі" отже виключення всякої небезпеки є передумовою комізму. Бо коли цей чоловік наслідком навіть цієї маловажної причини зломає собі ногу і не піднесеться вже власними силами, то комізм зникає і переходить в трагізм. Тут на прикладі бачимо це відношення з одного боку між величністю і комізмом а з другого боку між комізмом і трагізмом. Комізм і трагізм мають ще спільну рису, що вони оба є оформленням нашої внутрішньої чинності і не залежать в такій мірі від зовнішнього предмету як попередні категорії. Часом може бути дійсно зовнішня причина, щоби викликати враження комізму, але як не має в нас в даному моменті відповідної диспозиції, не відчуваємо комізму а тільки невдоволення. Комізм в межах думки зветься дотепом. Він повстає тоді, коли відкриваємо якесь відношення між предметами дуже віддаленими від себе. В першім моменті видається нам це відношення дійсним, однаке по короткому часі цілком нагло розуміємо його недійсність, безпідставність і тоді мимо волі вибу-

хаемо сміхом.Дя нагість, з якою ми освідомлюємо собі безпідставність цього відношення є передумовою доброго дотепу.Очевидачки дотеп мусить бути добре зломений,дальше відповідно поданий слухачам,а в кінці він вимагає чоловіка,який вислухавши його буде в силі його зрозуміти.Алех знаємо, що є одиниці, які потребують для цеї цілі більше часу і сміуться з дотепу щойно тоді, коли вже інші слухачі його забули.Дотеп може мати глибшу основу, характер більше філософічний або спиратись на поверховій грі слів або думок.Він може відзначатися тонкістю або грубістю;це залежить у великій мірі від його передачі.Навіть дотеп домолі сильний можна передати в делікатній формі і навпаки.

В безпосереднім звязку з комізмом стоїть іронія, карикатура, імор. Тут в цих вузьких межах закреслених матеріальними умовами трудно вичерпати багацтво форм одної категорії, так само як з другого боку ми не в силі представити усіх родів категорій.Ми вже раніше сказали, що предметом наших розслідів будуть тільки важливі типічні форми естетичних перевіянь, форми, які ми називаємо категоріями, але що ми абсолютно не в силі сказати тут все.Це що ми тут представили, треба вважати тільки орієнтаційними таблицями, які початковому мають дати певні напрямні та загальний образ цього матеріялу, яким займається естетика та образ цих методів, яких вона вживав.

Кінцева увага.

Тут ясно, що це багацтво різних тонкостей в межах естетичного перевіяння повинно бути закріплене в літературній мові та що назви головних категорій і їх побічних форм повинні бути відповідно пристосовані до характеру мови.Наша термінологія далека від досконалості, тому що її треба вважати тільки перекладом із чужих мов, із тим коли такі назви повинні відповідати також духові української мови.Однаке це домагання зрештою цілком оправдане не могло на жаль бути сповнене з причин цілком природних.Цей перший підручник естетики своєю термінологією дає

тільки підготовчий матеріял, який має влізти основою для дальших праць на цьому полі. Завдання критика, чи цього автора, що на основі цеї першої спроби дасть нову естетичну термінологію, значно легше, бо йому прийдеться тільки дещо цілком змінити, не одно лише справити або доповнити, але всеж таки багато матеріалу лишиться принайменше наразі в цій формі, в якій він тут поданий. Сумний факт, що це є перший підручник естетики в українській літературі можна пояснити тим, що до тепер в нас не відчувалася навіть потреба того роду фахової літератури. До революції не було ніодної української мистецької школи, ніхто навіть не мріяв про власну академію мистецтва і з цеї причини не було спроб підготувати ґрунт на будуче, спроб які ми бачили на пр. в межах більше практичних дисциплін як право, медицина і т.д. Боротьба йшла о український університет, за ним були пішли технічні школи а далі і академія мистецтва. Але це належало до питань другорядних і тому не роблено в цьому напрямі ніяких підготувань. Творити власну філософічну а тим самим естетичну термінологію, писати потрібні для цеї цілі підручники естетики або історії мистецтва – це лежало поза сферою безпосередніх потреб української нації. Виїмкове з цього боку становить займає переклад філософії мистецтва Тена зладжений Ол. Барвінським.

- - - - -

Важніші похибки, які треба справити перед читанням:

Стор.	Рядок з гори до долу:	6	Має бути
1.	1.	на це питання, що	на питання, що
3.	26.	являє	уявляє
9.	16.	смислів	змислів
11.	13.	даходимо	доходимо
16.	27.	залишаються... такими	залишаються <i>mutatis mutandis</i> такими
17.	25.	вироблених	вироблених
21.	29.	небажато	небагато
22.	26.	пристусувати	пристосувати
22.	28.	свої	своєї
23.	12.	досвідів	дослідів
32.	2.	естичної	етичної
36.	20.	житеві	життєві
36.	27.	в яві	в своїй уяві
41.	4-5	психологічного	психічного
"	12.	взявби	вязавби
"	24.	якщо їх надто	якщо їх не надто
"	27.	складніше... труд- ніше	складніше... труд- ніше
42.	1.	вистарчає	вистачає
"	7.	конструкцію	конструкцію
43.	20.	замість	замісць
44.	17.	виподить	виходить
"	19.	напряму	напрямку
"	25.	строгостю	строгістю
"	27.	одесередка	осередка
46.	11.	діскретні	дискретні

Стр.	Рядок з гори до долу.	С	Має бути
47.	3.	накладемо	покладемо
47.	24.	конзонансів	консонансів
48.	15.	підпорядковання	підпорядкування
"	17.	Ставінський	Стравінський
49.	3.	спираються	спираються
50.	13.	порядку, Системі	порядку, системи
53.	6.	такшо	так, що
"	19.	вони	она
"	20.	доцілюємо	допінюємо
54.	12.	ісодинації	ісодинамії
"	13.	головно рівновагу	головно на рівновагу
"	29.	архітертам	архітекторам
55.	13.	a:b=b:/a b/	a:b= b:(a+b)
"	26.	Adgio	Adagio
56.	1.	найвизначнійших	найвизначніших
58.	1.	метер	метр
59.	22.	ані короткі	ані за короткі
60.	5.	переви	перерви
61.	17.	на томість	на томісль
62.	5.	жерела	джерела
63.	15.	залишається	залишаючи
67.	6.	ділости	цілости
70.	11.	Вигуловського	Вигулковского
71.	5.	Me	Це
"	27.	Вигуловского	Вигулковского
74.	30.	з другого боку	з одного боку
79.	3.	einem	seinem
80.	30.	субективний цілого	субективний бік цілого

4./Величність	Стор.	94.
5./Трагізм	"	97.
6./Комізм	"	102.
Кінцева увага	"	103.
Похибки		105.