

Д-р Михайло Кушнір

ВЕЛИЧ МИСТЕЦТВА
Й
ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

1968

Торонто, Онт.

Канада

ВЕЛИЧ МИСТЕЦТВА
Й ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

Dr. Mychajlo Kushnir

THE GREATNESS OF ART
AND
THE REVIVAL OF CULTURE

1968

Published by "Homin Ukrainy" (Ukrainian Echo) Publ. Co. Ltd.
140 Bathurst St., Toronto 2b, Ont., Canada

Д-р Михайло Кушнір

ВЕЛИЧ МИСТЕЦТВА
Й
ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

1968

Накладом Видавництва „Гомін України”
Торонто, Онт. Канада

Бібліотека Видавництва „Гомін України”

Ч. 34

Всі права застережені

Становище мистецтва

Рівнобіжно з еволюцією одноверстової культури до двоверстової — і роля мистецтва підпадала основним перемінам. В середньовіччі мистецтво було безпосереднім вицвітом життя, природним виразом і побудником релігійности, невідлучним складником ремісничого хисту, потребою лицарського серця на полі бою і в любовних стараннях. Сьогодні, нам — внутрішньо роздертим — є тяжко вникнути в цей далекий і відрубний світ людей більше від нас внутрішньо однородних, людей, які не вміли займати напереміну різні постави, але жили вповні собою. Тому робимо помилку, трактуючи, згідно з сьогоднішніми при зви чаєннями — їх мистецтво як окрему ділянку, добачуючи в ній ізольований терен естетичних чинів, усвідомлюваних як відрубні й своєрідні пережиття. Для тих людей — оскільки це можемо знати — мистецтво було нерозривно зісполене з життєвими досвідами.

Люди в тому самому настрої гляділи на чуда і в тому самому настрої переживали легенди про святих; текст молитви і слова релігійної пісні були виразом тієї самої потреби молитви; з воєнною готовістю в серці вони слухали лицарські пісні, а власні любовні дізнання брєніли в пісні трубадура і в серцях його слухачів; оповісті набирали життя, життя ставало оповістю. Діяння і переживання, осягаючи певний рівень напруження й укоханя, висказувалися безпосередньо в красі: почуття звеличання для Бога, святости, братерства, жінки, зброї — висказувалося в катедрі, в образі і різьбі, в пісні і легенді, в праці ремісника. Щойно пізніші покоління

перенесли те все до музеїв, або навчили трактувати церкви як відвічні вистави мистецтва, хоронені перед віддихом життя. Для тамтих людей, всі ті речі і всі пережиття були сплутані в вузлі життєвої важности. Може в нічому так яскраво не проявляється цей особово-життєвий характер мистецької діяльности, як у будуванні готичних церков, що були ділом поколінь мистців і ремісників, фундаторів і мас. Про настрій, в якому їх здвигували, може свідчити пересадний, але в тій пересаді характеристичний лист французького священика до монахів в Туттенберзі: „Оце, що є гідне подиву: тисяча людей, а деколи і більше, чоловіків і жінок, тягнуть віз з вантажем в повній мовчанці. Не чується жодного слова, жодного гамору і можна б думати, що немає нікого, коли б зір не переконував, що є велика товпа. Коли пристануть в дорозі, жодний голос не перериває тиші, хіба голос грішників, що визнають гріхи і голос священиків, накликаючих до забуття ненависти, до вибачення кривд, до духового братерства. А коли хтонебудь із грішників є так закам'янілий, що відмовляє домаганням духовенства і не хоче погодитися з тими, які його образили, тоді жертву його праці відкидають як нечисту а його самого виключають зі святого гурта. Коли цей похід вірних, попереджений корутвами, рушить в дорогу, він має таку силу, що ніщо не може бути перешкодою: ні гори, ні ріки. Нечуване явище! Як колись жиди, що переходили Йордан, так і вони входять без вагання в води ріки, переходять їх, ведені Сотворителем. В Сент-Мері ді Порт, як свідчать вірні, затримався приплив моря, коли вони переходили. Коли прибувають до церкви уставляють довкрути вози і на тому святому полі свята армія переводить ніч, співаючи гимни. Запалюють свічки, вставляють святі моці, відтравляють процесії, приносять хворих із вірою, що будуть вилікувані”. Щось із того настрою, пересадно описаного, було в кожному реміснику, що віддавав свій труд і талант Божій справі, в кожному мешканці міста, яке здобувалося на

будову святині. Творення і допомагання, мистецтво й співучасть, талант і добрі хотіння спліталися взаємно й однородно.

Мистецтво — коли можна це слово, що відрізняє одну ділянку, як відрубну, з-посеред багатьох явищ, вживати на окреслення типових середньовічних стосунків — не було чимсь поза життям, не було ні розвагою, ні прикрасою, ні забавою, ні дозвіллям. Воно було безпосередньою формою життєвих досвідів.

Подібне явище, хоча може в меншому насиленні і в меншому суспільному засягу, маємо в епосі ренесансу. Особливо в Італії можемо спостерігати взаємне проникання мистецтва і життя, зарівно серед багатіїв, як і серед убогих. Ентузіазм для старинного мистецтва, пристрасть і могутність великих майстрів Відродження, життя папів і життя дворів, ідеал гарної людини, одяг і товариські звичаї, урочистості й гостини, диспути й розкіш — спричинили, що тут, у цьому суспільному середовищі, мистецтво було чимсь живим, сплутаним нерозривно з коханням, із боротьбою, зі суперництвом, із релігійністю, з потребою форми і виразу. Так само серед народу, з якого виходили менші майстри Відродження і який їх ніколи не зрадив. Помешкання і мебелі, знаряддя праці й боротьби, церкви й монастирі носили п'ятно їх мистецькості, яка була життєвою потребою народу, подібно як пісня, видовище, обхід, Богослуження.

Наступні століття приносили щораз виразнішу переміну, започатковану, мабуть, вже в епосі ренесансу. Мистецтво почали щораз сильніше відчувати як певний відрубний фрагмент людської діяльності. В життєвих ситуаціях діставало потвердження щораз виключніше тільки те, що належало до сфери політики й господарки. Мистецтво разом із релігією зачислено до тзв. духової культури, з якою людина мала мати контакт тільки в певних моментах свого життя, в музеях і бібліотеках. Шлях до мистецтва перестав вести почерез виконання

життєвих обов'язків і почерез повне досвідчування власної активності. До мистецтва приходили для відпочинку, по трудах, шукали в ньому забуття дійсності. Правдиве, дійсне життя, реальне, тяжке й відповідальне, вимагаюче волі і зусилля, цілі й консеквенції, — це було щоденне життя. Мистецтво залишалося на свято, мало бути, як голосили одні, відпочинком і розвагою або, як мріяли інші, контемпляцією і містичним баченням вищого порядку.

Цей стан речей висказували різні філософії мистецтва й аналіза їх вимовно виявляє, на яких спільних переконаннях про життєву байдужність мистецтва спиралися ті міркування, сповидно суперечні між собою й голошені мислителями різних епох і напрямків. Вистачить зіставити те, що писав про мистецтво ентузіастичний ідеаліст і романтик — Шіллер, та тверезий філософ і соціолог позитивізму Спенсер.

Людина, на погляд Шіллера, є двоїста, є тілом і духом, змагає до животности і форми, висказується змислами і думкою. Цю двоїстість людина переборює в собі тільки в забаві: думаючи, доходимо до абстракції, відчуваючи — до безформних вражінь. Але здібність життя і форми, переборенням абстракції і безладу. На забави висказується животним кшталтом, синтезою цьому основується краса. Любов забави і мистецтва є одним і тим самим. Це розуміли вже греки. В візії Олімпу вони представляли богів, живучих мистецтвом і забавою. Вони не знали ні поваги, ані праці, вони були вільні від всяких цілей, обов'язків і турбот, жили в неробстві й байдужності, без пожадань і волі. Саме тим вони відрізнялися від смертельників. Таким чином любов мистецтва ставала нехітно до життя. Ту песимістичну консеквенцію доповнив Шопенгауер. Він добачував вартість мистецтва в тому, що воно виявляє нам предмети вільні від наших пожадань, що потрапить втишати волю і таким чином успокоювати страждання. Істога дійсності, схоплована зі становища волі і пожадань, є

мукою, нуждою і жахом, але бачена в мистецтві, як уявлення, є вільною від дошкульовання, стаючи інтересним видовищем. Контемпляція мистецтва є визволенням з життя.

Спенсер теж виводить мистецтво з інстинкту забави і бачить в ньому те, що є неужиточне. Ужиточні речі, створювані в повазі і відповідальності, не є ніколи гарні. Щойно коли час позбавить їх ужиточности, вони можуть пізнішим поколінням видатися гарними. „Шукати ціль, яка служила би життю, це є добру й пожиткові, це значить: невідхильно стратити з очей її естетичний характер”. Спенсер різниться від Шіллера іншим розміщенням наголосів, бо оскільки для німецького поета людина є повною людиною тільки тоді, коли бавиться, то для англійського філософа істота людства вичерпується в біологічно і суспільно важких чинностях. Тому один з них звеличує мистецтво, як найглибшу форму людського існування, ціннішу і важнішу, ніж щоденність праці й обов'язку, а другий бачить у ньому свобідну розвагу, безкорисну приємність для втомлених життям людей і шукаючих відпочинку. Але точка виходу: видвигнення мистецтва понад сферу людського життя — є спільна.

Обі ті теорії є виразом доконуваного відсування мистецтва від огнища життєвих справ, від людини, обі тлумачать і оправдують цей процес.

Треба собі це докладно унаглядити, про що, особливо в крутах мистців і естетів, радо забувається, що не тільки Спенсер своєю теорією підтинає коріння величі мистецтва, але, що робить це також і Шіллер. Бо оборона великості мистецтва вказуванням його позажиттєвого характеру, мусить скінчитися ще більш болючою невдачею. З тими, які вважають мистецтво не обов'язуючою і відповідальною розвагою, не можуть успішно боротися ті, які з мистецтва роблять небесне божество, незаплямоване дотиком землі і не занечищене віддихом мас. Як часто, подібно і в тій ділянці, триві-

яльний реалізм сплітається з фантастичним ідеалізмом, як доповняючі себе взаємно тенденції. Дон Кіхот мусить мати свого Санча, але й Санчо не може розстатися з Дон Кіхотом. Низький реалізм знаходить своєрідне уподобання і приглушення сумління в фальшивому ідеалізмі, який промовляє до уяви, але не вимагає нічого від волі, а омажний ідеалізм тужить до своєрідної компенсації в пізнанні життя в його найнижчих виявах. Таку спряжену двоїстість виявляє сучасність в стосунку до мистецтва. Мистецтво — абсолют і мистецтво — втаємничення — йшло рука в руку з кабаретовою пісенькою і з кримінальною повістю. А життя мало залишатися завжди „сіре”, завжди чуже красі і завжди далеко від мистецтва. Тільки в моментах розлюзнення його пут було можна дізнавати шляхом мистецтва розвагу або контемплацию. В тих умовах не могла витворюватися і скріпляти єдино слухна постава супроти краси, вільна від поверховости утилітаризму реалістів, від ілюзій великих магів мистецтва, постава вимагаюча переживання краси в життєвих ситуаціях, в біжучій дійсності, в днях і годинах правдивого існування.

Мрії про велич мистецтва

Упадок значення мистецтва був такий очевидний, що не один раз він ставав темою теоретичних міркувань. Песимістам видавалось безсумнівним, що доба величчя мистецтва проминула вже безповоротно. А втім вони не завжди за тим жалували. Ренан сказав колись: „Прийде час, що великий мистець стане пережитком і буде майже непотрібний, але вчений буде здобувати щораз то більше значення.” Деколи вони пов'язували упадок мистецтва з упадком людської культури взагалі. Може найбільше характеристичною є теорія Ст. Ігн. Віткевіча, який у книжці „Нові форми в малярстві й виникаючі звідси непорозуміння” (1918) переводить доказ, що мистецтво сьогодні завмирає, а в недалекому майбутньому загине вповні. „Мистецтво — пише Віткевіч

— аж ніяк не є вічне, це значить таке тривале, як людська душа, як це хтось із оптимістів сказав; його тривання залежить від того, чи люди взагалі будуть ладні відчувати метафізичний неспокій, який на нашу думку виразно прямує до зера, а опісля, чи дані комбінації якості будуть діяти так, щоб це почуття викликати і щоб була конечність висказування його в тій формі, що теж є неможливе до безконечности, з причини істотної властивості всіх Поодиноких Існувань: при звичаєння до певних побудників і обмеженої їх кількості.” Сучасні люди втратили почуття Таємниці Існування і шукають різних підмінних засобів, займаються дрібними новинками і постійно шукають нових „дрощів”. Тому „чим більше форми життя стають механічні і нудні, тим більше певний тип індивідів нашого ґатунку мусить компенсувати собі це у сфері, яка у своїй основі є безпосередньо від життя незалежна. Мистецька перверсія — це єдина форма, якою загибаюче давнє людство зазначає певним способом трагедію свого кінця. Темпо життя і перепрацювання вбивають сьогодні творчі інстинкти: треба „коротких і гвалтовних” вражень. Виявом цього стає „розкуйовдження мистецтва”, яке вважають його животністю, а яке є ознакою смерті, що стрінула вже релігію і метафізику. Життя людства перестає бути глибоке й інтенсивне, твердо формоване відчуттям Великої Таємниці, дізнаваної в актуальності. Починається доба випадної щасливості, але за її ціну гине творчість, що має своє джерело „в трагічності існування, яку не будуть могли відчувати майбутні люди.”

Інакше бачили ті справи оптимісти. Вони вірили, що упадок мистецтва є чимсь перехідним, чимсь, що може бути направлене. Але як? Тут розходилися дороги суспільників і естетів. Перші думали, що це буде можна осягнути тільки шляхом суспільної перебудови, відроджуючої цілу культуру, другі довіряли добре зорганізованій виховній діяльності.

Серед перших з особливим признанням треба зга-

дати Раскіна і Морріса. Вони розуміли значно ясніше і глибше, ніж багато сучасних теоретиків естетичного виховання, що стосунок суспільства до краси, а вслід за тим і до мистецтва, може мати властивий характер тільки в певних життєвих умовах. Мистецтва не можна спопуляризувати шляхом поширення знання, бо воно вимагає створювання нахилу. Розцвіт мистецтва і любови краси з'являється як безпосередній вираз життєвих сил. Мусимо вибирати, — каже Морріс, — чи прагнемо мати мистецтво, чи ризигнуємо з нього взагалі. Коли хочемо його зберегти, ми повинні знати, що це вдасться нам тільки тоді, коли мистецтво буде з нами всюди; в кожних інших умовах загине правдиве мистецтво, а залишиться тільки псевдомистецтво. Мистецтво, щоб жити, мусить стати необхідною частиною щоденного життя. „Воно не сміє залишати нас ні на крок, чи то в старому місті, сповненому традицій з давніх часів, чи теж на американській фермі, щойно збудованій на тільки-що викорчуваному ґрунті; в тихому селі і серед рухливого міста — ні одна закутина не сміє бути без нього. Мистецтво мусить товаришити нам у радості і смутку, під час праці і в часі дозвілля. Мистецтву не вільно розрізняти становища осіб; достойні і малі, вчені і простолюдиці — всі мусять брати в ньому участь, бо воно мусить бути для кожного зрозумілою мовою. Воно не перешкодить жодній праці, потрібній до видосконалення людського життя, але воно припинить усю роботу, що принижує людину, денервуючий люксус та бездумну порожнечу. Воно буде смертельним ворогом нецтва, нечесности, тиранії, а навпаки, воно причиниться до розвитку зичливости, щирости і довір'я серед людей... Знарядом, яким мистецтво заволодіє, а водночас його поживою, буде оця радість, яку люди будуть відчувати під час своєї щоденної праці”.

Згідно з тією точкою бачення, Раскіна і Морріса цікавить передусім суспільна перебудова, яка дозволила б на розцвіт мистецтва. Найбільшим злом сучасного світу є — на думку Раскіна — неопанований переріст матері-

яльно-господарських змагань, їх суворого гегемонія над всякими іншими. Всім професіям — каже Раскін — ставимо якісь ідеальні вимоги: жовнірам, щоб боронили край, лікарям, щоб турбувалися про здоров'я, правникам, щоб дбали про справедливість. Тільки люди, які займаються промислом і торгівлею, є чомусь вільні від таких свідчень суспільної служби; дозволяємо їм жити свobodно, енергійно, драпіжно. Економісти позірно науковими доказами намагаються виказати, що така є природна конечність. Вислідом того стану речей є визиск і нужда, виснажуюча конкуренція, резигнація зі всього, що не є силою гроша. Добро і краса, навіть здоров'я і розумна користь уступають на дальший плян у тій погоні за зиском, у розбудові продукції, у змаганні до поверховно понятого багатства. Тимчасом продукція повинна бути контрольована загальною і слухною консумцією. „Для народу не є це важливе, скільки робочої сили він затрудує у виробничих заведеннях, але скільки продукує в них життя. Бо метою продукції є консумція, а метою консумції — життя. Не багатство, але життя є найважливішим. Життя і його всі сили любови, радості, подиву. Цей край є найбагатіший, який виживляє найбільше число шляхетних і щасливих істот; ця людина є найбагатіша, яка, найтовніше розгорнувши свої здібності, має якнайширший і добродійний вплив, зарівно особистий, як і своїм добутком, на життя інших людей.”

Морріс ще докладніше характеризує суспільну переміну. Він є здецидованим ворогом сучасної штучної і мертвої цивілізації, чужої животним потребам людини, здеправованої господарським егоїзмом, нуждою і люксомом, тягарем праці, фарисейством моральности, бюрократією і політикою. Ідеалом майбутнього є культура проста, щира, безпосередня, висказуюча почування і змагання вільних людей, жива культура, одноверствова.

Особливу увагу присвятив Вільям Морріс проблемі праці. Герой його повісти „Вісті ні звідки, або епоха

спочинку” („News from Nowhere” — 1891) так характеризує помилки людей XIX століття: „Люди досягнули подивугідну легкість продукувати, а щоб використати її можливо якнайбільше, поступово створили або радше дозволили, щоб виросла скомплікована система купна і продажу, яка носить назву Світового Ринку. Цей то світовий ринок, раз пущений в рух, приневолював людей фабрикувати щораз більшу кількість товарів, без уваги на те, чи вони їх потребували, чи ні, так, що не маючи очевидно можливості звільнитися від роблення предметів дійсної потреби, творили безконечне число позірних і штучних потреб, що в наслідок залізних законів цього Ринку стали для людей так само важні, що й найважливіші потреби, підтримуючі життя. Внаслідок цього люди обтяжували себе нечуваною кількістю праці тільки тому, щоб утримати в русі свою нужденну систему... А коли вони приневолювали себе до крокування під тим жахливим тягарем продукції, стало для них неможливістю дивитися на працю та її висліди з іншої точки бачення, як тільки з тієї одної, щоб на витворення кожного предмету зужиткувати найменшу кількість праці, а витворювати найбільше тих предметів. Цьому то подешевінню продукції, як та річ називалася, пожертвувано все: щастя робітника при праці, найелементарніший комфорт, навіть саме здоров'я, поживу, одяг, дозвілля, розвагу, освіту — коротко кажучи, ціле його життя не важило стільки, що зерно піску, супроти тієї конечности продукції товарів, із яких більша частина взагалі не заслуговувала на продукування.” Коли люди скинуть це „комерційне невільництво”, тоді вони здобудуть новий стосунок до праці. Добро, щастя й уподобання працюючої людини будуть єдиним критерієм організації праці. „Всяка праця, яка виконувана рукою нудила б, є виконувана незвичайно уліпшеними машинами, а при всякій праці, якої ручне виконання є приємністю, не знаємо взагалі машин.” Завдяки цьому праця стає свободою і уподобанням. Завдяки цьому на-

ближується до мистецтва. Роблячи те зіставлення, Морріс висказує думки першорядної ваги. По доконанні революційного перевороту, скидаючого комерційну систему, по вході в нову епоху, епоху насолоджування життям, епоху „вільної любови буття, такої любови, якою любовник пестить чарівні форми укоханої істоти”, по доконанні того перевороту, який визволив людину від служення мертвій культурі й дозволив їй над нею панувати — постала небезпека маразму, вегетації на низькому рівні, вигідної екзистенції, непобуджуваної суперництвом до зусиль. Тій небезпеці запобігло мистецтво, або кажучи докладніше — і саме це зформулювання Морріса є незвичайно повчалоце — „те, що носило колись назву мистецтва, але що не має зараз серед нас (то є людей майбутнього суспільства) жодної спеціальної назви, бо є невід'ємною частиною праці кожного продуцента... Мистецтво, чи паяк приємність праці, як його можна було б назвати, появилося майже спонтанно, беручи початок у якомусь інстинкті людей, не приневолованих до жахливого і болісного перепрацювання, в інстинкті можливо найліпшого виконання праці, щоб вона стала досконалою у своїм роді. А коли це тривало деякий час, почала в умах людей пробуджуватися якась потреба, жадоба краси, внаслідок чого люди почали грубо й нездарно прикрашувати вироблені предмети. Коли вже раз за це взялися, річ почала прибирати більші розміри. Все те було облепшене усуненням нехлюйства, яке наші безпосередні попередники спокійно переносили та вигідним, але не бездушним сільським життям”. У тих словах утопії Морріса найглибше виявляється правда про життєве значення мистецтва, про вицвітання її безпосередньо з життєвої ситуації.

Діяльність Раскіна і Морріса вказувала естетичному вихованню шляхи, може позірно довкільні, бо ведучі почерез суспільну перебудову, але шляхи єдино успішні. Догми капіталістично-лібералістичної епохи, віра в спасення міць вільної конкуренції, поверховна, але

криклива гордість з технічно-промислової розбудови витворили в загальній опінії потляд, що ті ідеали є шкідливою утопією, божжевільним чудацтвом, або трізною і невідповідальною комуністичною агітацією. Естетичне виховання — переконавано — повинно спертися на певніших і спокійніших підставах. Воно повинно брати до уваги голос мистців у тій справі, але тільки в обмеженому засязі естетичних пдоблем, натомість не вільно поетам і малярам забирати голос у справах суспільних реформ, які мають бути залишені спеціалістам від політики й економії, бо ті справи не мають жодного зв'язку з мистецтвом. Таким чином естетичне виховання стало проблемою одної, спеціальної і ізольованої ділянки дійсности. Вчені й естети замістили суспільників. Місце давнього, могутнього гасла суспільних реформ зайняли проблеми реформ навчання. Тугу за відродженням культури і розцвітом мистецтва замістило куди більше конкретне (а деколи й без порівняння інтратніше) змагання до „популяризації” мистецтва.

Основною догмою того напрямку естетичного виховання є переконання, що стосунок до краси і до мистецтва залежить від т. зв. естетичної постави, яку людина, у відрізненні від усяких інших постав, може займати. Від часу Канта естети, які намагалися окреслити ціхи тієї постави (а робив це майже кожен із них), звертали увагу на її безкорисний характер. Цю безкорисність, протиставлену практичному стосункові до дійсности, розуміли різно, але завжди дбали про те пильно, щоб естетичні дізнання не змішувати з якимись іншими, життєвими дізнаннями. Говорили тоді про уяву і про контемпляцію, про любов фікції і про оману, про завіщення почуття дійсности і про втишнення змагань. Симптоматичною була назва ціюваної книжки К. Лянґе: „Ді бевусте Зельбсттойшунґ альс Керн дес естетішчен Геніссенс”. Властиво один тільки М. Ж. Гюо (1854-1888), а влім трактований не багато

інакше, ніж Раскін, переконував настирливо, що ціла та доктрина безінтересовности є помилкова, що схоплення естетичних переживань як відрубних і ізольованих є фальшиве, бо „джерелом мистецтва є саме життя” і тому, щоб „окреслити генезу естетичних почувань, треба б пізнати історію людських потреб і пожадань”. Він даремно переконував, що естетична розкіш є життєвою розкішшю, що „все, що поважне і пожиточне, все що дійсне і живуче, може при певних умовах стати гарним, а що „поверховні й часткові зворушення, які торкаються тільки одного спеціального органу, а які не віддзеркалюються в самій глибині істоти, не заслуговують дійсно на назву гарних”. Теоретичним канонам естетичного виховання, потверджуваним у практиці, залишалось переконання, що формування естетичної постави і доброго смаку шляхом популяризації відомостей про мистецтво і доступу до нього являється єдиною і найпевнішою дорогою до переборення погані сучасною життя, до скомпенсування недоліків механічної й урбаністичної цивілізації, до пробудження любови краси.

Цей рух може почванитися деякими, в деяких краях відносно замітними, успіхами. Проби відповідної організації музеїв і концертів, уладжування пропагандивних вистав і відчитів, реформування навчання рисунку в загальнообразуючих школах, журба про охорону старовини, пропаганда естетичних почувань, змагання до піднесення естетичної вартости середовища, дому, мебелі, як чинника формуючого естетичну поставу — все те, в меншому або більшому ступні реалізації, мало й має свої позитивні сторінки.

Не можна однак пересадно високо оцінювати поводження тієї акції. Передусім розбіжність між задумами а виконанням була й є дуже велика. Приклад реформи музеїв, якої ціллію виховне удоступнення творів мистецтва масам, є дуже повчаючий. Засяг впливів того естетичного виховання є дуже невеликий. Дивлячися очима суспільника, обіймаючого мільйонові людські ма-

си в їх щоденному, конкретному бутті, не можна ентузіазмуватися сповидним фактом проникнення мистецтва до життя, бо, кажучи точніше, ця перемога мистецтва dokonалася переважно під впливом снобізму і моди тільки в кількох вітальнях і в кількокадесятьох великоміських помешканнях. Врешті і про це варто пам'ятати, що в тій епосі змагання до відродження мистецтва переживаємо найбуйніший розцвіт „мистецтва-розваги” найнижчого ґатунку, що знаходить собі скоро і загально шляхи обігу серед загалу.

Зі становища сучасної педагогіки і психології — ті неповодження вповні вияснюються. Виховання не є ані агітацією, ані пропагандою. Воно є дозріванням. Не можна тривало і сильно прищепити те, що не є внутрішньою потребою одиниці. Коли виховник хоче досягнути висліди, не може тільки вговорювати, вималати, заохочувати, показувати, карати і хвалити. Виховник мусить будити запотребування, мусить створювати відповідні умови. Ця правда здобуває собі сьогодні всюди в вихованні підставове значення.

Але умовою виникнення потреби краси не є витворення естетичної постави. Теорія естетичної постави дає небезпечні і шкідливі вказання для великої виховної акції, обчисленої на дальшу мету. Бо ця теорія є виразом zdeґенерованої двоверстової культури, яка затратила безпосередній контакт із життям, яка поділила повноту людської душі на відрубні і незалежні ділянки, на різні психічні сили й постави, приневолюючи людину до функціонування в різних засягах різними фрагментами своєї особи. Ця теорія є шкідливим мітом, кодифікуючим науково відсунення мистецтва від життя, запертям її в певній сфері дізнань. Вона є виразом штучних і шкідливих сучасних умов, а саме виразом того факту, що люди не переживають мистецтва в життєвих ситуаціях, але в мандрівці по музеях і виставах. Звідси то виникає погляд, що „естетична постава” є чимсь відрубним від всяких інших постав і переживань

людини, а особливо від її діючої і змагаючої постави, від турбот і життєвих невдач, від її амбіцій і перемог, від її любови і труду.

Тому доктрина естетичної постави, будучи виразом тієї ситуації, яку прагнемо змінити, не може бути ідеалом і регулятором виховання, спрямованого в майбутнє. Щоб зрозуміти, чим є переживання краси і стосунок до мистецтва, треба покинути настрій вистав і музеїв, про які слушно писав Сізерен, що вони є тюрмами для мистецтва, відстороненого від поточного життя. Треба покинути настрій салонів і бібліотек, настрій театрів і концертів, а особливо настрій прем'єр і вернісажів. Треба відійти від всіх тих місць, де вирване з життя мистецтво вичікує прищельця, який рішив у даній хвилині свого існування „зазнати чисто естетичних переживань”. Щойно коли визволимося з тих тенет культурної дегенерації, переконуючої, що мистецтва, без приниження його, не можна досвідчувати в ситуаціях біжучого життя, коли доглянемо мистецтво в дійсності — хоча б у пісні женців, хоча б у рисунку дитини — будемо ладні зрозуміти, що стосунок до краси є безпосереднім виразом повноти нашого життя.

Очевидно — і тут доторкаємося найважливішої справи — не кожне життя перероджується безпосередньо в мистецтво. Про те, в яких типах життєвого існування родиться краса, а в яких, помимо всіх виховних намагань не може постати, — ми знали б куди краще, коли б естетика, замість займатися яловими спорами на тему переведення межових ліній між естетичною і позаестетичною поставою: практичною, моральною, науковою і т. д., поцікавилася б повнотою людського життя, як джерелом краси, коли б розважила глибоку обсервацію висміяного Раскіна, що „дівча уміє виспівати втрачене кохання, але скупар не виспіває втрати своїх грошей”. А втім є якась консеквенція в тому, що краса і любов мистецтва родяться в середовищі лицарів, але не серед біржевиків, що вони виникають в сіль-

ському житті, але не в шахтах, що музи вірніші Греції, ніж США, що вони дають свою опіку ремеслу або техніці, але відмовляють її лихварям і демагогам.

Розуміючи так справу, бачимо, що коли естетичне виховання має бути успішне, воно повинно витворювати умови для розвитку певних типів людського існування. Бачимо, що належало б признати рацію інтуїціям Раскіна, Гюо. Справді, вже пора покінчити з буденним обвинувачуванням Раскіна і Морріса в утопізмі. Живемо вже в інших часах і те, що видавалося нам колись ересю, тепер є для нас правдою. Чи вони неслухно боролися з переростом великих міст, з грабунковим господарством людьми і природою, яку вів розцвітаючий індустріалізм? Чи вони неслухно домагалися для всіх тих простих речей: чистого повітря, незатруеного димом, чистої води, незанечищеної фабричними відпливами, чистої природи, незнівченої рукою жадною грошей? Чи сьогодні ми не потверджуємо того всього? Чи не повторили б ми про багато країн того, що Морріс сказав про Англію, що вона перемінилася в країну велетенських і смердячих верстатів та ще більше вонючих спелюнок гри, а повинна стати великим городом? Для нас, сучасних, які переживаємо заламання віри в добродійні наслідки перегонів конкуренції, у вартість розбудовуваної понад всяку потребу системи капіталістичної продукції, для нас, які починають шукати змісту в тому хаосі, які врешті пробують достосувати дійсність до людини, а не навпаки, які беруться за скоплення господарських проблем як суспільної функції — ідеї Раскіна і Морріса починають світити блиском вказань, а не утопії.

Тому теж можемо справедливіше оцінити вартість їх поглядів на мистецтво. Узброєні новочасними методами психологічних і соціологічних дослідів, розуміємо людину як нероздільну життєву цілість, займаючу серед інших людей окреслену позицію, яка впливає на цілий перебіг її органічно-психічного життя. Тому починаємо розуміти, що і мистецтво не може бути вилу-

чене з тієї цілоти й ізольоване. Сумерк „психології влад” є початком сумерку „психології постав”. Вже не видаються нам ерессю слова Морріса, що турбота про музеї, якщо не товаришить їй турбота про зміну умов існування мас, є крученням батога з піску, не вражає нас пов’язання проблеми краси з проблемою краси і братерства, з завданням уживотнення культури і справедливості.

Тому теж, — хоча це звучить парадоксально, — для поширення любови краси і мистецтва значить більше раціонально зорганізований рух спортивно туристичний, ніж примусова лектура „архитворів”; змагання до піднесення ступня любови праці і радості з неї значить більше, ніж пропагандивний цикл відчитів про мистецтво, виголошуваних місіонерами чисто естетичних захоплень; значить більше опіка над самородним вицвітом творчості середовищ, ніж зростаюча статистика гнаної до музеїв товпи; більше, ніж мистецька критика, повчаюча про те, що було і є гарне, а що погане, значить турбота про двигнення людського життя на той рівень енергії і любови, на якому безпосередньо об’являється наша власна, нова краса.

Естетичне виховання, або говорячи загальніше, всяка акція, метою якої є наближення людей до краси, є невідлучно пов’язана зі змаганням до відродження цілої культури, до переборення деправуючих розходжень, виникаючих у її двоверстовому існуванні, до повернення людям безпосередності й повноти.

З того становища спробуємо проаналізувати розвиткові тенденції сучасної епохи та зрозуміти, в яких типах існуючого життя або життя, що народжується, може постати властивий стосунок до мистецтва.

Бунт життя

Почуття розходження між сферою життя і понаджиттєвою сферою, почуття, що разом із заником одноверстової культури втрачається щось цінне, проявилось

ся багатократно і різноманітно в історії Європи. Такий характер мали рухи релігійної жарливості, зарівно в середньовіччі, як і в епосі реформації, коли вони протиставлялися догмам і обрядам, непотверджуваним у безпосередності щирих і власних переживань, коли, відкидаючи всякі компроміси між Євангелієм і суспільною дійсністю, прагнули розуміти релігійність як справу, що охоплює всю людину і формує весь її стосунок до життя. Подібно проти абстрактної і мертвої культури протестував ренесанс, а особливо той його нурт, який жив звеличуванням біжучого моменту і в щирому, деколи брутальному зриванні пут, зв'язуючих людину, голосив гасло повноти і безпосередності життя та пантеїстичної любови всесвіту. Іншою знову формою протесту була ідилічна втеча в край мрії і свободи, згірдливе відвернення від дійсності, пригнічуючої людину, створювання ліпшого світу в майбутньому або туга за втраченим раєм, як у писаннях Руссо і романтиків.

Таку хвилю невдоволення з негармонійної і нещирої двоверстової культури — переживаємо саме тепер. Вона вимовно маніфестується у змінених поглядах на освітню працю. Передавання відомостей і норм перестало бути її ідеалом. Вона прагне облепшувати здобуття освіти, а не знання; не прагне накидати, але допомагати в тяжкій праці гармонізування власної особовості; хоче облепшувати визволення, а не притолочувати. Не залежить їй на тому, щоб людина охопила своєю свідомістю цілу культуру, аби про неї знала і „мала уявлення”, але змагає до того, щоб стала культурною індивідуальністю. До того самого веде і напрям нового гуманізму, який устами різноманітних своїх представників домагається достосування цілої суспільно-культурної дійсності до людських потреб, зроблення з неї, зарівно з мистецтва й науки, як з господарства і техніки, могутнього засобу виховання людини і протестує, щоб вона мала чомунебудь служити, коли в тій службі не здобуває власного розвитку.

Але найбільш знаменними для наших часів формами незадоволення з дотеперішньої культури є великі перевороти і масові рухи. Кожний з них на свій лад підіймає те саме завдання уживотнення культури, але завжди маємо до діла з хотінням перевести глибоку ревізію культури, зісполити її з процесами життя великих мас, перебороти її мертвоту і забріхання. Один із визначних педагогів так характеризує фальшиві шляхи європейської культури і спроби її відродження: „Духова культура, як спеціальний привілей едукованих, відділилася від живої культури, тієї, яка виявляється в звичаях, обичаях, праці і простій релігійності суспільства і таким чином формує його щоденне життя і його діла... Вислідом того було витворення пропасти між „освіченою” (образованою - едукованою) і „неосвіченою” (необразованою, неедукованою) людиною, пропасті грізної для етики; отже і для суспільної єдності. А саме та єдність, з цілою своєю величчю і стражданням, зі силою і обов'язками супроти мільйонових жертв, була найсильнішим і найчастішим мотивом життя і діяльності всіх поборників і піонерів реалістичної думки. Сильне відчуття нерозривного зв'язку зі суспільством, відчуття, яке кожен з нас зазнав, довело до зрозуміння, що ми є взаємно з собою зісполені на смерть і життя, щастя і честь. Завдяки ним навіть найбільш „удуховлена” людина зрозуміла, що селяни, робітники, ремісники, вся працююча верства та її культура й моральність рішають про життя і смерть кожного народу.” З тих досвідів зродилася критика культури відірваної від життя, доступної тільки освіченим вибранцям, а властиво таким тільки краснодухам, які вище, ніж співучасть у реальних життєвих трудах, ставили перебування у світі чистої думки, чистої краси, чистої моральності. Стосунок до дійсності, до правди, до краси, до обов'язку повинен знову стати предметом життєвих досвідів людини, а не привілеєм філософічних метафізиків, теоретизуючих розчовпувань моралістів, мертвого знання і безплідних полемік між спеціалістами.

Живемо тоді у світі, який перетворюється. Бунт життя проти мертвої й абстрактної культури має різнорідні форми: деякі видаються нам виразом творчих і конструктивних сил, інші виявом нищівного звільнення з пут і припон варварства. І одні і другі ведуть до культури живої й однорідної. Ми є теж свідками, як до боротьби з напором життя організується, володіюча ним до недавна, надбудована сфера: понять, засад, знання, дорібку. І знову видається нам, що в деяких випадках та оборона є виразом творчої і майбутньої ослони важливих вартостей, а в інших є академізмом, якому не можна признати слухності і надії перемоги. У першому випадку виходиться напроти життя зі світлом і допомагається до пробудження і використання творчих здібностей, а в другому, постійним п'ятнуванням і заперечуванням наростаючої дійсності веде до небезпечної нехоті до всіх взагалі вартостей. Що виникне з того хаосу змагань, тяжко передбачити, але можна пробувати окреслити, на яких шляхах виринаючих можливостей панує атмосфера, яка сприяє розвитку мистецтва.

Одиниця і збірнота

Сьогоднішня ситуація, розглядана зі становища стосунку одиниці до збірноти, представляється як боротьба двох тенденцій: розділюючої і зцілюючої. Ми вирости в атмосфері лібералізму, що перетинає зв'язок між одиницею і групою. Не тільки господарська діяльність, але й духове життя кожної людини мало бути її власним твором, вільним від усяких зобов'язань супроти групи. Та свобода означала однак водночас, що одиниця не може числити на жодну зовнішню допомогу, на жодне опертя в збірноті і то ні тоді, коли не допише її господарська підприємчивість, ані тоді, коли не вистачить їй духових сил, щоб на власну руку і на власну відповідальність окреслювати засади свого поступування і стосунку до дійсності. Сьогодні пробуджується щораз

сильніше туга до переборення цієї самотності. В групі, тривалішій і могутнішій, ніж життя одиниці, людина шукає опору і самопідтвердження. У зітлінні з промадою, у відчутті зв'язку між традицією і майбутністю збірних починань пробує віднайти певний критерій поступування і думання. Труд розрахунку між одиницею і світом бере на себе група, яка переймає не один метафізичний ризик на власні плечі, допомагає в окресленні обов'язку і правди, ставить вимоги, але водночас служить матеріальною опікою.

Спосіб того зітління одиниці і збірності буває дво-який: є це деколи зітління вимушене і зорганізоване, деколи є воно пережите і витворене. У першому випадку пережиття промадної спільноти накладаються на приватні пережиття, але їх не проникають і не формують, у другому випадку відбувається правдива синтеза: те, що зазнаємо як члени групи, стає нашим особистим і особисто важним пережиттям, а наша приватна уява і свідомість вбирають у себе збірні турботи й обов'язки.

Сучасний світ є ареною боротьби між тими тенденціями, між лібералістичним суспільним автономізмом і механічним колективізмом та живим колективізмом. Але тільки живий, національний колективізм може забезпечити найліпші умови розвитку для одиниць і культури. Бо людина не є цілістю, незалежною від збірності, що не потребує з нею зв'язку. Наша психіка розвивається і живе в двох площинах: того, що має і того, що наше. „Я” і „ми”, або „я” і „мені” — це підставові і первісні форми діяння і відчуження. Не тільки збірна доля, але й доля одиниць стають тяжкі в періодах розлюзнення того особово-суспільного зв'язку.

Тому слушною мрією сучасної людини є віднайти в собі і поза собою той зв'язок, побачити себе не тільки зітленою з іншими, але й поглибленою у тому зітлінні.

Можливість такого зітління являється завжди в глибокому і поважному стосунку до мистецтва, бо правдиву його велич відчуваємо тільки в гармонійних осо-

бово-суспільних пережиттях. Естети епохи лібералізму не добачували досить чітко цього факту, що в кожному глибокому стосунку до мистецтва містяться не тільки пережиття краси, але теж і дуже важливі суспільні пережиття, які заходять між відбирачем і мистцем та між поодинокими членами круга відбирачів. Стосунок до мистця є дуже характеристичним стосунком міжлюдським. Хтось чужий і незнайомий зумів потрясти нами, захопленням прикликати до себе, обдарувати щастям бачення краси. Яке в нас постає почування? Не є це почування вдячності, бо вдячністю платиться за дари, призначені нам кимсь особисто. А твір мистецтва є всіх і нічий. Це почування не є теж симпатією для творця, бо ми не знаємо його, нічого не знаємо про нього і не є нам, коли ми є в захопленні разом із його твором, потрібна та відомість ким був, де мешкав, кого любив. А все ж таки він є нам якось близький, хоча незнайомий і чужий. Близький, бо, переживаючи його твір, зцілюємося з його душею, завдяки участі в тій дійсності, з якою він був зцілений і який дав вираз. Така знайомість не вимагає взаємних інформацій, бо вона є співбуттям у тому самому світі, знайомістю подібністю переживань, участю у тій самій долі. Є це якась зустріч на замрячених дорогах. Але понад ту байдужу невідому імени, прізвища, життєвої долі, майна, становища, понад всю ту конкретність, у якій вичерпуються пересічні знайомства, неначе перекидаємо міст зв'язку. Не важними стають розрізнення. Здобуває значення те, що спільне, те, в чому dokonується зцілення.

І це не тільки наше і творця, але теж наше і багатьох інших людей. Бо переживання мистецтва не є тільки успосунковуванням до краси, до мистця, але до ближніх. Бо хоча знаємо, що кожна людина інакше реагує на твір мистецтва, то однак та приватна різнорідність відчуттів сповняє спільну дійсність. Тужимо до тієї спільноти і прикро нам, коли інші люди не можуть ділитися з нами ентузіазм, наше зворушення. В естетичних

пережиттях — а втім подібно як і в інших глибоких пережиттях, наптр. релігійних — почуваємося самотніми, відділеними від ближніх непереступимою приватною межею відчуття, але водночас почуваємося зціленими і пов'язаними спільною дійсністю краси. Щоденний досвід учить нас, як наближують людей до себе такі спільні пережиття. Вони дають взаємне зжиття, взаємне пізнання. Але пізнання сперте на тій самій дійсності, а не на визнаннях, розмовах, інформаціях.

Глибокий стосунок до мистецтва стає тому внутрішнім пробудженням людини, прозрінням світла, яке дозволяє бачити великий зв'язок людських душ. Починаємо тоді не тільки розуміти, але цілим собою животно відчувати, що ділять нас і різнять з людьми радше поверховні речі, ніж засадничі індивідуальні противенства. Бо чим глибше сходимо в себе самих, чим більше визволюємося від накиненої нам припадковости існування, від поглищуючої нас запорадливости про дрібні і не важливі речі, чим більше стаємо собою, тим легше віднаходимо дорогу до інших, тим безпосередніше відчуваємо єдність людської долі. Відчуття краси веде власне до поглиблюючого охоплення себе самого, як рівного іншим людям, а однак різного, відмінного від них, а в дальшій перспективі дозволяє бачити життя як досвід людської долі, дізнання її ласки і її гніву під час особистої земської мандрівки, в якій нас ніхто, від народження до смерті, заступити не може. Те, що людське, і те, що наше приватне, стає нероздільною цілістю.

Такий суспільний досвід дає нам мистецтво тоді, коли воно є глибоко пережите... Це є можливе в усій повноті і загально тільки тоді, коли реальне життя не протиставляється тим досвідам, але їх потверджує. Коли є інакше, в періодах дисоціації тієї цілоти на взаємно чужі собі приватні і збірні елементи, стосунок до мистецтва стає поверховний і мілкий. Мистецтво, коли не може знайти виразу, який був би матеріалом особистих і водночас збірних переживань, шукає шляхів до самотньої

людини або до маси. В першому випадку є воно досвідом таким приватним, що втрачає спроможу висказування всякої людської репрезентативності і стає парнасівською капличкою, а в другому випадку апелює до збірноти таким способом, що не доходить до глибших особистих мотивацій і стає пропагандою або агітацією. В обох випадках втрачає свою велич.

Та велич може бути справді визнана і пережита тільки в такому середовищі, в якому проблема одиниці і збірноти є розв'язана у формі творчого зцілення.

Проблема стосунку одиниці до збірноти здобуває особливу чіткість у світлі питання: яким способом людина пізнає себе саму? Це питання не цікавить, як це часто помилково думаємо, тільки анахоретів або сповідників. Є це важлива життєва справа, яку різним способом мусимо постійно розв'язувати. Змагаючи і проєктуючи, ми завжди послуговуємося образом себе самого, певним уявленням про власні можливості й умілості. Наш стосунок до людей і до їх поглядів про нас є сформований у значній мірі шляхом зіставлення тієї опінії з власними поглядами на себе. Ті прості обсервації являються zarazом найліпшою й найуспішнішою методою пізнавання себе. Є нею підіймання окреслених праць, участь у певних ситуаціях. Реальні життєві завдання, за які беремося, чи то в професійному засязі, чи в суспільному, ставлять до нас вимоги й „випробовують” нас. Вони відслонюють перед нами самими і перед оточенням правдивий вид нас самих у даному засязі. Наростання тих завдань, їх змінливість і різnorodність являються великим збагаченням знання про себе самого. Певність себе в людей, які пробували різні дії, тлумачиться тим передусім, що вони знають себе добре і добре знають, у чому і як можуть собі довіряти. Подібне значення мають життєві ситуації, в які несподівано входимо. Стара пословиця каже, що приятеля пізнаємо в потребі, але ще слушніше можна сказати, що в потребі пізнаємо передусім себе.

Така дорога самопізнання є, однак, можлива тільки в певних суспільних умовах. Саме в таких, в яких діяльність одиниці та її стосунки з людьми мають досить сильне особисте п'ятно. Бо тільки таке діяння „випробовує” нас і відслонює перед собою, яке є справді нашим діянням, а вимушена праця, механічна, чужа, не є жодною пробою, ані жодним досвідом. Подібно тоді, коли стосунки з людьми мають виключно речевий характер, не можуть постати ті пережиття залежності і моральної повинності, які кажуть нам вглянути в себе і допомагають це зробити. По-друге, наша праця мусить бути настільки змінна, щоб дозволяла переживати різні відміни завдань і обов'язків. Зрутинізована праця втрачає здібність допомагати людині в самопізнанні.

Тим тлумачиться, що в певних суспільних умовах потреба самопізнання не може бути достатньо задоволена на шляху життєвих зусиль і зустрічей і мусить шукати собі іншого шляху, а саме, шляху інтроспективних аналізів і дослідів. Але цей тип пізнання є менше певний, ніж попередній. Людина є тим, чим є, а не тим, що про себе думає, і тому життєве пізнання в меншому ступні дає доступ помилкам, ніж приватне, інтроспективне пізнання. У першому випадку життєві події і погляди інших людей являються постійною корективою наших власних почувань і переконань, в огні досвідів праці і суспільних зустрічей випробовуються гіпотези, бліднуть пересадні амбіції або скріплюються сили ослаблені сумнівом. В тому другому випадку тяжко про таку контролю. Споვნений нехоті стосунок до людей і до праці спричинює, що навіть видимі наші невдачі можуть бути інтерперетовані позитивно, як свідчення непристосування до умов, які є негідні нас. Звідси так легко на помилки і пересадні оцінки. І то не тільки в одиничному житті, але й у збірному.

Але небезпека інтроспективного пізнання полягає не тільки на браку справджуючих інстанцій, на відхилюванні від відповідальності, але й на тому, що звичай-

но таке пізнання надмірно поглищує одиницю, бо, як незв'язана з життям, вона стає сама в собі цілєю. А життєве пізнання, яке є функцією діянь і задумів, завжди служить практиці. А втім, інтроспективне пізнання стає незадоволеною цікавістю і каже трактувати себе як дослідного крілика.

Та перебільшена турбота про самопізнання може мати двояку форму. Деколи, і то є давніший тип, вона виступає як переріст аналітичних тенденцій. Деколи, є то новіша форма, вона виступає як зацікавлення, сповидно більше об'єктивне, структурою людської душі взагалі. Та друга форма є особливо знаменна для наших часів, у яких одиниця переживає дуже боляче свої психічні неспокої, але водночас не хоче до того признатися перед юдоченням. Великий розголос, який здобула собі в широких кругах психоаналіза, тлумачиться в значній мірі власне тим, що студіюючи її, а радше вихоплюючи з неї шляхом розмови або лектури це й те, можна по-тихеньку і осторонь робити психоаналізу себе самого, а назовні прикриватися науковими зацікавленнями. Ту саму замасковану охоту пізнати себе можна викрити в пасіонуючих сьогодні процесах відбронзовування.

В обох випадках, в тому давнішому і новішому, не йдеться про важливе й відповідальне пізнання себе з метою поглиблення власного життя, але про цікаві дрібнички і сенсації.

Розмежувавши ті два шляхи самопізнання і їх зв'язок із суспільно-культурною ситуацією, можемо окреслити роллю мистецтва в тому засязі і знайти становище супроти повторюваної часто засади, що мистецтво дозволяє нам вглянути в себе. Є це слушне помічення, але виникають великі непорозуміння тоді, коли не переведемо розмежування двох методів того пізнання.

В таких суспільно-культурних ситуаціях, в яких переважає приватна, чужа життю інтроспективна метода, мистецтво є використовуване з тієї точки бачення. Воно постачає матеріял багатший, ніж той, яким роз-

поряджаємо у власному нутрі або завдяки обсерваціям оточення. Починаємо тоді шукати в мистецтві те, що є „інтересне”. Нас пасіонують не тільки „цікаві” типи літератури, але й „цікаві” оформлення малярських і музичних проблем, або незвичайні різьбарські чи архітектурні розв’язання, коли можемо вичути в них якусь дивну психомахію. На нижчому рівні таких вимог — жадається явно, щоб мистецтво було сенсацією. На вищому — відчувається в ньому побудження до постійного планування автоаналізи і воно трактує з невинюсимо приватної точки бачення. Але такий контакт з мистецтвом не є властивий. Мистецтво стає своєрідним гашишем, який нас збуджує й оточує візійністю, але не знаходить вияву в діянні. Самопізнання, якому таким шляхом допомагає мистецтво, є внутрішньою мукою і борсанням у собі. Воно є життєво безужиточне, це значить, не є потверджене ані в наших діяннях у світі, ані в нашій праці над собою. Мистецтво — як це влучно сказав Тен — постачає нам тоді певне алібі і то зарівно перед іншими людьми, як і перед власною особистою відповідальністю.

Інший стосунок до мистецтва є можливий в таких середовищах, в яких самопізнання доконується життєвим способом, у зв’язку з діяльністю і в стосунку з людьми. Тоді і мистецтво ми ладні трактувати як допомогу в такому пізнаванні себе, яке виростає і прямує до життєвих досвідів. Мистецтво, саме, є багатим світлом, а трактоване поважно й відповідально, може „випробовувати” нас, відслонюючи нам виразно, з чим ми є в гармонії, а що є нам байдуже. Тому випробовуванню служить рівно добре драма, як і архітектура, бо не йдеться про те, щоб завдяки перебуванню з мистецтвом вивести неспайно обов’язуючі засади поступовання, але щоб осягнути обов’язуюче самопізнання. А обов’язуючим є пізнавання себе тоді, коли не затрачує вислідів, але їх утримує. Найбільшим чаром естетичних переживань, правдивих і сильних, є те, що вони дозволяють нам віднайти в собі нові і незнані види. Почуваємося тоді немов но-

вими, немов відсвіженими. Але коли та віднова має бути життям, а не тільки матеріалом для інтроспективної аналітичної цікавості, вона мусить певним способом оставати в нас. Це можливе тоді, коли сфери тих переживань, які нам дає мистецтво, і тих, які нам дає життя, не є розділені пропастью, тоді, коли життєві досвіди бачиться в мистецтві, а „пробу мистецтва” справджується в житті.

Великі мистці завжди домагалися такого стосунку до мистецтва. Вони особливо боляче відчували трактування мистецтва у формі необов'язуючих дізнань. Вони не вміли погодитися з тим, що з музею повертаємось до заваленого бараклом помешкання, а по трагедії глядачі йдуть на вечерю. Але, щоб це направити, не вистачає обурення і сатири. Одним із чинників вилворення поважного і відповідального стосунку до мистецтва є опанування уподобань у інтроспективному пізнанні та поширення життєвого самопізнання. Це можливе тільки тоді, коли між одиницею й її діянням з одного боку, а збіранотою з другого, виникає гармонія любови.

Продукція — консумція і творення — образування

Кожна епоха відповідає певним способом на питання: що людина повинна робити зі своїм життям? Сучасна епоха дає виразну відповідь: повинна продукувати й консумувати. Ті гасла, взяті з мови економії, визначають стиль життя не тільки в господарській діяльці, але й у кожній іншій. Ніколи дотепер людина не вміла продукувати так багато і такі різнорідні витвори, ніколи не вміла робити цього так скоро, і ніколи не була з того так дуже горда, як саме тепер. Слушна потреба і людська придатність продукованих речей перестає бути гальмою, здержуючою розмах витворювання, бо саме ціла людська амбіція зосередилася в засаді: щораз більше, щораз краще, щораз скорше.

Але сьогодні починаємо вже бачити слабі і небезпечні місця цієї релігії продуктивізму. (Передусім тому,

що вона заповнює і деправує людські потреби. Її засадничою догмою є переконання, що рід і наснаження продукції не повинні бути залежні від скалі і якості людських потреб, але власне могутній розмах витворювання повинен узалежнювати, формувати і побуджувати запотребування. Згідно з цією засадою добрі і злі речі, потрібні і зайві, початі в шалі витворювання, без думки про відборця, починають різноманітними способами, рекламою, модою, опінією, снобізмом, примусом домагатися від людей прийняття і користування. Люди стають ринком збуту, який повинен поглинути всі витворювані продукти, зарівно матеріяльні, як і духові, без уваги на те, чи вони їх збагачують і дійсно образують, чи тільки притолочують і деправують. Це узалежнення консумування від витворювання має особливе значення, коли йдеться про людські групи, які різняться між собою традицією і цілим способом життя. Оце саме певні людські групи відлучуються витворювати те, що дійсно прагнуть, а вчать прагнути те, що інші групи витворюють і підсують до консумування. Таким чином, наприклад, село затрачує свою відрубність, кооли починає заспокоювати свої запотребування виключно витворами міста. В тому гвалтуванні потреб і достосовування їх до вимог продукції скривається одно з джерел небезпечного культурного шаблону, а неволя консумента стає одною з найгостріших і найнебезпечніших форм неволі. В тих умовах люди поволі втрачють віру в правосильність власних потреб, смілість довіряти собі і резигнують із заспокоювання власних уподобань шляхом самостійного витворювання. Тому найважливішою культурною проблемою наших часів є шукання доріг виходу з того дому неволі. Чи витворювання має право накидатися іншим людям? В яких засягах продукції є це дозволене, а в яких повинна планувати свобода? Які суспільні осередки повинні витискати своє п'ятно на продукованих творах, зарівно духових як і матеріяльних і боронити таким способом власну відрубність потреб? В якому ступні одиниця має право

боротьби з трактуванням її як відборця, особовість якого не взято до уваги?

Другим прихом релігії продуктивізму є зіпсуття стосунку людини до дїбр культури. Цей стосунок повинен бути регульований ідеєю образування. Культурні добра повинні бути засвоєвані людьми шляхом внутрішніх, тривалих зусиль, підбудовуючих і поглиблюючих їх особовість. Продуктивізм заміщує наказ образування вимогою консумування. Він голосить засаду, що те, що витворене, повинно якнайскоріше зникнути з ринку і дати місце новим продуктам. Істотним завданням людини стає можливо якнайскоріше консумування продуктів, щоб велика машина продукції набирала щораз більшої скорості. Але в тих умовах тяжко про глибший стосунок до витворів, бо такий стосунок вимагав би віри в їх тривалість, переконання, що вони мають у собі щось, що виносить їх понад ринкові закони, які визнають правосильність попиту тільки в приміненні до актуальних речей.

Третім врешті прихом є затруення джерел творчості. Бо творчість у кожній ділянці живе духом вічності, а принаймні вірою в тривалість доконуваної речі. Творці, підпадаючи, подібно як відборці, психозі перехідності, починають трактувати свою діяльність як витворювання продуктів, приречених на скору і слущну загибель. В такій атмосфері не можуть постати речі великі. Але постає багато малих речей. Бо продуктивізм деградує ідею творчості до рівня витворювання, а наказ образування заміщує вимогою споживання. Люди починають вірити, що тільки у витвоорюванні чого-будь можуть знайти заспокоєння своїх мрій про власну велич і значення, що тільки продукуванням запевняє щастя. В очах світу небагато це значить, якими вони є людьми, як формують себе самих, як їдуть по власній дорозі життя. Тільки те важне, що вони роблять, яким витворюванням вони можуть виказатися. Тоді, під загрозою втрати в запальній власній опінії всієї своєї вартос-

ти і значення, людина береться за поверховну, виробничу працю, в якій спалюється, а не відроджується, бо в діянні, обчисленому виключно на виготовлення витворів, її особовість не може обриватися і розвиватися. Людина стає тоді — хоча б працювала над наукою або мистецтвом — виробником. У кожній діяльності можемо бачити сьогодні людей, які є тільки інструментами, завдяки яким з існуючих дідів культури родяться нові. Ті живі інструменти діють досить справно, але в цьому діянні не виявляють ані творчої інвенції, ані внутрішнього розросту.

В атмосфері продуктивізму людина поволі марнує свої можливості. Її життя стає поверховне і неспокійне. Утяжливість виробничої праці рекомпенсується консумпційною закланістю, погонею за ужиттям і оголошенням. Витворювання і консумування не дає поглиблень, не пориває, не запевняє щастя. Перевтома і пожадливість, голосна гордість з поступаючої розбудови культури і внутрішня порожнеча є знаменними ціхами такої епохи.

Протиставленням релігії продуктивізму є становище, на погляд якого людські потреби й амбіції повинні бути заспокоєвані в чинностях образування і творення, а не консумування і продукування. Тоді життя стає глибше і більш особисте. Сьогодні вже викристалізується це нове становище. Воно є погляду, що треба змагати до опанування і розумного обмеження шалу продукції турботою про цінність і людську придатність створених речей; воно хоче бачити в людях дозріваючі особовості, а не виробників і консументів; воно хоче в усіх формувати здібність до глибокого засвоєвання створених дідів та — в деяких — сміливість оригінальної творчості. Найтяжчий гріх викривленої двоверстової культури: пригноблення животиности — може бути таким способом усунений. Людина вирветься з ярма виробничо-консумпційної служби і поверне до себе. Діючи в будь-якій діяльності культури, людина буде турбуватися не

про об'єктивну її розбудову, але про набирання її в себе. Не тому отже буде, наприклад, займатися наукою, щоб служити поступові знання, але тому, щоб осягнути інтелектуальний лад у собі, щоб поглибити власну культуру ума, щоб формувати свій стосунок до тайни буття. Від техніки і господарства буде вимагати передусім, щоб вони організували матеріяльний лад, а не, щоб функціонували, як виробничі машини. А коли основним ідеалом стане розгортання життя шляхом образування і творення, то людина здобуде щастя, якого справедлива доля відмовляє істотам, які є машинами до продукування і консумування. Власне поглиблення, щирість і любов ближніх, випнані з культури продуктивізму, повернуться до того нового світу.

Тоді теж зміниться стосунок загалом до мистецтва. В культурі, організованій згідно з вимогами витворювання і споживання, не може він — за виїмком рідких, одиничних випадків — мати глибіню і щирість. Бо накладається надто настирливо переконання, що мистецтво є товаром, який продукується на збут, матеріялом, який консумується. Це гасло консумування мистецтва має передусім господарський сенс. Витвори мистецтва треба продавати, треба купувати. Треба їх реклямувати, як кожний інший товар, витворювати на них запотребування, підсилувати снобизм, відсвіжувати модою. Життя мистецтва стає таким чином включене в торговельний обіг. Про те, як наші уми глибоко пронизані такими засадами, свідчить хоча б тільки факт, що головним аргументом накликувань до заснування публічних бібліотек і промадження приватних книгозбірень є увага на піднесення високих накладів видань, а турбота про духове добро читачів знаходиться на дальшому пляні. Ми є дуже близько переконання, що людину, яка ходить до театрів, буває на концертах, купує книжки або образи треба високо цінити, але не тому, що вона своїм життям значує, що мистецтво має для неї якесь значення, але

тому, що таким поступуванням вона допомагає йому матеріально або навіть підносить його рентовність.

Але консумування мистецтва може мати куди більше „ідеальне” значення. Треба його знати, слідкувати за його біжучими перемінами, хапати новості, щоб про це говорити, видавати осуди, писати рецензії, полемізувати. Тим шляхом можна дістатися до своєрідної естетичної еліти, яка спостерігає чини мистців, устійнює ієрархії, розділює похвали і нагани, класифікує і тлумачить. Постає таким способом мистецька критика, яка має власні розвиткові шляхи і власні амбіції і для якої найважливішою цінністю мистецтва є те, що воно уможливує існування критики. Тому тільки рідко можна знайти в тій еліті глибокий і поважний, особистий і відповідальний стосунок до мистецтва; найчастіше залежить їй на цьому тільки, щоб могла аналізувати і формулювати естетичні переживання. Помимо цього, може в жодній іншій ділянці, не виключаючи науки, гордість знавства не є така велика, а трактування простих людей, переживаючих мистецтвом наївню але сильно, як невірблених хоча симпатичних варварів, таке очевидне, як саме тут. Ми не є надто далеко від погляду, що треба бути фахівцем і спеціалістом, щоб переживати мистецтво.

Врешті треба згадати ще один тип консумування мистецтва. Є це сенсаційний тип. Суспільна опінія не цінить високо здібностей до естетичних переживань і людина не може числити на те, що завдяки ним здобуде собі певне вирізнення. Для цієї опінії важливішим, ніж чийсь стосунок до мистецтва, є чийсь стосунки з мистцями, бо вони дають запоруку, що така людина зуміє завжди розповісти щось цікаве, а може навіть сенсаційне. Замість наближуватися до творів мистецтва, що вимагає завжди зусилля, ліпше і легше наближатися до творців.

Всі ті небажані властивості стосунку до мистецтва в культурі продуктивізму тлумачаться тим самим спіль-

ним пріхом: не можуть шайти дорюги до краси ті, які є тільки продуцентами і консументами. Коли мистецтво має бути великою і важливою річчю, не можемо трактувати його як товар, не можна консумувати його під впливом моди або цікавості, не можна схоплювати його як матеріял для смакування і знавства.

Інший стосунок до мистецтва постає в культурі, переборюючий шкідливий міт продуктивізму, в культурі образування і творення. Бо тоді людина починає трактувати власну діяльність і оточуючий її світ, як проблему культури, яку здобувається. Це внутрішнє здобування живої і власної культури ґрунтується на здобуванні, шляхом актів образування і творення, щораз ліпшого виразу.

Поняття експресії треба добре розуміти. Як легені мусять віддихати, м'язи працювати, а кров кружляти, так і душа кожної людини прагне свого виразу. Вона прагне його здобувати в чинах, думках, почуваннях, спостереженнях. Є це первісна потреба. Здобуємо цей вираз не тільки тоді, як то помилково думається, коли нам вдається відслонити себе іншим людям, але здобуємо його передусім для себе. Почуємо якесь щастя і спокій, коли осягнемо в словах вірний вираз нашої думки, коли в поступуванні докладно виразимо наші моральні переконання. А це є тяжке завдання. Завжди відчуємо велику розбіжність між тим, що є в нас, і тим, що прибирає форму і виявляється. Не тільки поет, але кожна людина відчуває, що „думка з душі летить бистро заки перетне її слово.” І не тільки між думкою і словом виникає цей конфлікт. Він постійно триває між цілою струєю нашого життя і різнорідними родами виразу, який воно осягає. Почуємо себе завжди глибшими, ніж вираз, який осягаємо в наших чинах, наших почуваннях, зформульованих думках. Але водночас відчуємо потребу дійти до тих недосяжних наверхствувань (покладів), яких не можемо виразити способами, що їх маємо до диспозиції. Тільки поверховні

і мертві форми експресії ґсновуються на висказуванні того, що існує і трактуванні того, як остаточної дійсності. Є це експібіціонізм, який різниться від правдивої експресивности перш усього тим, що йдеться йому тільки про вираз на показ, а далі тим, що він не турбується про поглиблююче шукання. А правдива потреба шукання виразу є завжди новим розрахунком зі собою, завжди наполегливою провіркою, що нам відповідає, а що нам байдуже. Є процесом пізнавання себе і здійснювання ладу в собі. І саме таким способом учений шукає чимраз ліпшого виразу для своєї думки, релігійна людина — для свого стосунку до Бога, робітник, що любить свою професію, — для свого діяння. І тим самим способом кожна людина, справді живуча, шукає чимраз ліпшого виразу для себе цілої. В такому шуканні власного виразу допомагає мистецтво. Лірика поета дає нам ліпше зформулювання наших почувань, ніж наші власні, беззвучні, непорядні слова. У драмі виявляється моральний закон і геройство сильніше, ніж у наших мріях. Очіма маляра бачимо ліпше, ніж власним зором. Коли сідаємо до фортепіяну шукати в музиці виразу для себе, наші руки є часто штивні і безрадні, а коли дозволимо керувати себе вибраним нотам, відчуваємо, що у хвилі звуків пливе саме те, що ми прагнули виразити. Коли нам дійсно подобається твір архітекта, то чуємо, що він висказує наше почування простірною ладу, наше схоплення брили, хоча знаємо, що ми ніколи не зуміли б це збудувати.

Мистецтво пробуджує, визволяє й утілеснює якесь існуюче, хоча заховане багатство і причаєні можливості, яких самі не можемо виразити. Мистець приходить з допомогою нашої непорядності і його твір злагіднює болісний конфлікт, який існує в людях між великою потребою вислову й обмеженими здібностями експресії. Мистецтво дозволяє нам здобути глибші форми виразу і тим самим допомагає нам у процесі самопізнавання. Такий стосунок до мистецтва стає поглибленням власної

особовости. І в такому стосунку потверджується велич і важливість мистецтва.

Тому тільки в культурі, яка покликає людину до турботи про здобування виразу, може постати глибокий, загальний, безпосередній і свіжий стосунок до мистецтва. Та турбота вповні завмирає в такому типі життя, яке спирається на засадах продукції і консумпції. Отже знову потверджується та правда, що перемога мистецтва може dokonатися тільки разом із відродженням культури і що відродження викривленої двоверстової культури означає водночас поглиблення стосунку до краси.

Засоби й цілі

Одною з цих zdeгенерованої двоверстової культури є надуживання в організації життя і в способі його оформлювання — категорії, мети і засобів. Ця категорія так глибоко оволоділа нашим думанням, що нам видається найбільше слушною і пожаданою річчю, щоб кожний ставив собі окреслені цілі, а опісля стосував відповідні засоби, щоб їх осягнути. Нам видається це природним, що цілі відповідають нашим нахилам і утодобанням, тоді коли засоби можуть бути прикрі і тяжкі. В тих розрізненнях впливає наше життя: виховання, яке не є участю, але підготовкою, образування, яке дозволяє зайняти певне становище, професійна праця, яка постачає гроші, — все те не є процеси і дії важливі і приємні самі по собі, але вони є ціновані тільки як допоміжні засоби.

Мабуть щойно сьогодні, коли народжується потреба уживоворення культури, ми ладні розуміти всі небезпеки такого відношення до себе і світу. Передусім витворюється фальшивий і шкідливий стосунок до діяльності. Перестається дбати про те, щоб вона сама була важна й цінна, а залежить нам тільки на тому, щоб приносила нам замірені висліді. При такому наставленні ніколи наша діяльність не зможе опанувати нас вповні, а її рівень ніколи не буде досконалий. Хто бе-

реться за працю виключно для сподіваних вислідів, хоча б навіть тими вислідами мали бути не гроші, але почесті, слава, опінія, не виконує її ніколи так добре, як робить це хтось, для кого вона сама є поглищуючою стихією. А далі, коли ми відносимося таким „доцільним” способом до нашої діяльності, ми при звичаємося до схоплювання цілей, як тривалих дїбр, які можна посідати і з яких можна користати, але які не можна творчо розвивати. Витворюється таким чином пасивна консумпційна постава. Життя ділиться на довгі і тяжкі періоди змагання, яке само в собі не має жодної вартости, та на коротші і приємні стани посідання і використання здобичів. У таких умовах щастя мусить бути поняте статично, як заспокоєння інстинкту власности, не може бути сприймане динамічно, як заспокоєння потреби творення.

Але так зрозуміле змагання до щастя посідання бо-лісно перехрещується з подібними змаганнями інших людей. Культ використання дає короткотривалі блиски приємности, перемінюється легко в нудьгу, збуджує до нових зусиль, обіцнює оманно вдоволення і змінливості вражень. Глибше і триваліше є щастя здобуване в діянні.

Всі небезпеки розламання життя на дві половини, згідно з засадою цілей і засобів, яскраво виявляються у стосунку до професійної праці. Найчастіший спосіб відношення до неї ґрунтується на тому, що добачуємо в ній засіб до здобуття достатнього заробітку або засіб промадження майна. А господарсько-суспільна структура організації праці є така, що в більшості випадків робітник не може здобути на інший стосунок до виконуваної праці. Постає таким чином глибоке розходження між потребами й уподобаннями одиниці, а виконуваними нею чинностями. Живучи тим способом, людина не може бути вдоволена зі себе, тратить почуття власної гідности і віру у власні таланти. Витворюється певного роду погорда до себе самого, бо більшу частину життя переводимо у праці, самостійної вартос-

ти якої не добачуємо і яка потрібна тільки як джерело прибутку. Але й у хвилинах вільних від праці одиниця не може дійсно „ожити”. Вона призвичаєна у верстаті забувати про себе, вирікатися власних уподобань, призвичаєна до поверховного і механічного виконування обов’язків, — (одиниця) не може у вільних годинах перекинутися до іншого, глибше особистого життя, а навіть інстинктом самозбереження відчуває, що не повинна робити цього, бо всі „пробудження” робили б ще тяжчим поворот до праці, в якій вона є невідільником і в якій не вільно бути собою. Тим вияснюється щільний зв’язок, який виникає між ступінем уподобання праці, а рівнем дозволля. Але це розходження між особовістю і працею не тільки дезорганізує і внутрішньо обнижує одиницю, але теж викривлює її стосунок до праці. Людина, яка в праці не знаходить заспокоєння своїх творчих інстинктів, починає чим раз більше зв’язувати свою особисту долю з посіданням. Вона стає зависна, безоглядна, егоїстична. А не находячи в праці заспокоєння своєї потреби відігравати певну роль, служити чомусь, якогось значення у світі, шукає заспокоєння в менше цінних способах: в майні, у снобізмі, у змаганні до володіння людьми. А в глибині душі відчуває нехіль до суспільства, що організація суспільного життя засуджує її на виконування чужих їй і втомлюючих функцій.

У таких умовах не можуть розвиватися характери, не може скріплюватися й уліпшуватися зв’язок між людьми і не може розцвітати творчість. Цей факт виконування велетенськими масами людей нелюбленої праці і неважкої в очах працівників з уваги на неї саму, виконуваної виключно з побічних мотивів, є одною з найгірших небезпек для культури, для суспільної зціленості, для вартості одиниць. І тільки засліплення, що наказує ділити життя на періоди стосування засобів і періоди використання цілей, не дозволяє нам бачити цілої грози тієї небезпеки й узакнює, як річ слушну і нормальну, ту шкідливу організацію праці.

Життя в тих умовах стає поверховне й тяжке: збу-

джене прагнення вислідів бореться зі щоденною втомою, прагнення ужиття — з нехиттю до себе, поспіх і утилітаризм — з уподобанням до самого діяння, виснаження, перевтома й сп'янюючі розваги з тугою до поглиблень, до цінної творчості. Правдивим визволенням із того стану знеохочення і неспокою стає візія життя, непереломаного розрізнюванням цілей і засобів, однорідного життя, вартісного в кожному біжучому моменті, радісного діянням. Таке життя можна вести на різних рівнях. Повна легкодушність і брак передбачуючої заповідливості серед первісних народів, або забави дітей і дитяче, „розвагове”, життя старших є виявом прив'язання до хвилини і трактування себе самого, як потоку поглищуючих дізнань, а не як засобу майбутніх вислідів. Але є ще інший рівень. Дати себе поглинути біжучому життю, обдарувати його любов'ю, черпати з нього радість, це значить — творити. Бо творчість є актуальним життям. Але водночас є вона чудесною здібністю людини, завдяки якій віддання себе хвилині не є байдужістю супроти майбутнього, а радість біжучих (актуальних) дізнань не є резигнацією з творчих і цінних плодів. Отже існують у житті два способи посягання в майбутнє. Один ґрунтується на ставленні цілей в ізолюванні від актуальних біжучих чинностей, які падуть на рівень засобів, а другий є творчістю, в якій віддання себе хвилині є водночас будівництвом того, що буде. Таку настанову супроти життя находимо у творців усякого роду. Справжнім ученим і справжнім мистцем є тільки той, хто вміє жити в повному відданні трудам біжучого дня, хто майбутні задуми бачить і відчуває в напруженні теперішнього зусилля, а не в схемах далеких і зимних „цілей”, хто находить пориваючу радість у чинностях, а не у вислідах. Але так само і кожна „сіра людина”, яка не є ані великим ученим, ані великим мистцем, входить на цей визволюючий шлях творчості тоді, коли віднаходить поле улюбленої праці, коли може чомусь присвятитися, а не тільки виконувати. Тоді підноситься рівень її праці, росте цінне вдоволення з себе,

підноситься ступінь суспільного зцілення. І тоді приходить також найтриваліше і найглибше щастя. Воно є завжди тим повніше, чим менше чинностей, виконуваних нами, має характер тільки засобів.

І тільки в такому, цілковито все охоплюючому житті, цінному в кожній проминаючій хвилині, любленому зарівно в успіху, як і в змаганні з протиположностями, тільки в такому житті людина зазнає найглибшого заспокоєння своїх метафізичних сумнівів, бачучи і відчуваючи в кожній годині благословенний сенс великої і таємничої дійсності, серед якої вона не є скитальцем, ані втомленим ловцем окарбів, але творцем і співучасником процесів її розвитку. Тоді постає найглибша, бо не з теоретичних міркувань, але з акту творення виникаюча, — любов буття.

В такому житті любов буття сплітається нероздільно з любов'ю кожної біжучої хвилини. Шляхом відчуття вартости переживаних хвилин зазнається ласки бачення вартости цілого існування, а довір'я до світу дозволяє цінувати кожну хвилину співучасті в його працях. Це пов'язання хвилини з вічністю і здібність бачення фрагменту в цілості — і цілості у фрагменті — виявляється в кожному творчому щасті, в кожному містичному досвіді.

Виявляється також у мистецтві, бо життя того типу безпосередньо розцвітає красою. Краса є виразом укоханання буття, є — навіть у трагедії — свідомством якогось глибокого поєднання між людиною і дійсністю. Тому вона так легко і так часто сплітається з релігією. Тому вона об'являється народам і епохам, які кохають своє щоденне існування, цілу свою працю. Але заразом краса є любов'ю хвилини, розкішно віддання себе теперішності, довірливим і повним вступленням у біжучий потік переживань. „Живучи мистецтвом, живемо хвилиною”. Тому не може жити без власного мистецтва і трупа первісних людей, сповидно диких і нецивілізованих, але вповні відданих теперішності, але обходиться без мистецтва велике промислово-торговельне місто,

яке не зазнає жодного вдоволення у виконуваних чинностях. Тому наближується до мистецтва дитина в тому періоді, в якому ще не стала залуєною мудрою „доцільністю” поєступовання. Тому вмів жити мистецтвом прєк і людина Рєнесансу.

З того становища можемо глибше зрозуміти так часто естетами висувану безкорисність, як цїху краси. Є це влучне ствердження, що мистецтво вчить віддаватися бїжучим враженням і протиставляється настирливому клопотанню за вислідї. Однак неслушно роблено ту безкорисність чимсь оснєвно протиставним реального життю. Бо в сутї речї та безкорисність, будучи вірою і любов'ю актуального життя, протиставляється тїльки деяким типам життя, саме тим, які є дезорганізовані подїлом на цїлі і засоби. Натомість не протиставляється цїлковито, але якраз найглибше потверджує, всяке глибоке і творче життя, життя справді цїнне, однородне життя.

І знову бачимо ту правду: майбутнє мистецтво і майбутня культура є на тому самому шляху. На шляху творення загально і конкретно актуальнотворчого життя. Тїльки тоді, коли шляхом перебудови умов праці і методів виховання зуміємо видалити зменшити, коли вже не вповні усунути з людського життя, деправуючий подїл на цїлі і засоби, тїльки тоді, в тому однородному житті і однаково важному, однаково коханому й однаково відповідальному житті можуть вироблюватися характери і формували творчість. Тодї зникне протиставлення практичної постави й естетичної постави. Життя і мистецтво будуть нероздїльно пронизуватися. Натомість сьогоднішній стан речей, у якому доцїльне життя притолочує актуальне життя, є не тїльки джерелом приниження мистецтва, але є передусім чинником єспуття людей і культури.

Відзискання мистецтвом ваги життєвого значення є отже нероздїльно пов'язане з відродженням культури. А відродження культури дозволить знову доглянути велич мистецтва.

Тривалість і змінність

Нашу епоху окреслюють щораз частіше окресленням „змінна цивілізація”. Вона є свідомством існуючих в кожній ділянці скорих і постійних перемін. Ми різнимось від давніших епох не так змістом, як стилем життя, яке не є устabilізоване і яке підпадає постійним хитанням змінності. Раніш темпо перемін мірилося майже віками, а вже щонайменше поколіннями. Сьогодні навіть десятиліття являються мірою надто швидко: темпо змін є скоріше. Спостерігаємо це всюди. Найчіткіше в ділянці техніки. Вона обдаровує нас постійно новими винаходами, які перелицьовують наше щоденне життя, наш спосунок до часу і простору, наш методи господарення. Рух населення скріплюється, раніш ізольовані і замкнені суспільні групи розбиваються. Чимраз легше про сумніви і критицизм, виникаючі з накопичення змінних вражень, у зазнаванні різномірних можливостей життя, багатства його типів. Доконуються перереформування багатьох моральних понять і чимраз тяжче окреслити чітко й тривало, які є обов'язки людини. Товариський кодекс зазнає сильних вагань. Цей сам брак стабілізації виявляється в господарських стосунках. Не тільки конюнктура і напрям економічної політики є змінні, але теж і підставові засади, окреслюючі суспільну функцію господарки, втратили свою тривалість. Пробуємо так, пробуємо інакше. Довір'яємо досвідові віків, або віримо в майбутнє і проектуємо перебудову від фундаментів. Подібно політичні і суспільні форми не мають в загальній опінії жодної тривалости. Вони є тереном боротьби і експериментів. Шукаємо. Навіть наука не встоялася переможно перед тією хвилею змінности. Нові теорії потрясають її основами.

В таких умовах людське життя набирає чару таємничої непередбаченої пригоди. Кожне сьогодні і кожне завтра приносить зміни і дозволяє сподіватися все нових і бажаніших змін. Живемо — як це кажеться — в цікавих часах. Але ми не є пасивні. В повенні змінности

віднаходимо гру сил, нами розпутану. Не хочемо залишитися з тим, що є. Маємо запал діяння і гордість посягання по нове, щастя здобування. Віримо людським силам, перебудовуючим умовини існування. Дивимосся з точки вищості на давніх людей, яким лише війни переривали втомлюючу одноманітність життя.

Але водночас — не можна цього не бачити — чуємо неспокій і втомлення. Починаємо розуміти, що відчуття тривалого ладу, обдаровуючи нас вірою в вартість існування, дає глибше і спокійніше щастя, ніж радість, виникаюча з чару новості.

Тому теж раз-за-разом спрямовуємо з тугою наш зір до епох стабілізації життя і погляду на світ. До епох, які вірять, що саме їх закони є одиноко справедливі, їх наука правдива, їх господарка мудра, їх устрій справний. До епох, в яких відомо як належить жити і в яких кожне завтра в своїй подібності до сьогодні потверджує і зберігає труд. Такий тривалий лад прагнемо створити — наперекір силам змінності — і в нашій епосі. Хочемо окреслювати, формулювати, обмежувати. Хочемо вірити, не тільки шукати. Хочемо бути, не тільки змінятися. Прагнемо уформулювати.

В розв'язуванні проблеми змінності і тривалості проходить наше життя. Тут чигає подвійна небезпека. В повному відданні себе струї змінності життя стає ненасиченою жадобою пригод, тратить відповідальну напрямність діяння, яка може виникати тільки з відчуття сенсу і тривалості. Але повне завірення штивним формам культури означає резигнацію зі свіжості прямувань. Сучасний світ підпадає напереміну тим обома небезпекам. Це діється тому, що — як я показав вище — життя є організоване на основах продукції і споживання, а тільки творчість може успішно порадити собі з обома небезпеками.

В творчості доконується побідження противенства, яке в нетворчому житті виникає між укоханням хвилини і проєктуванням майбутнього. В творчих актах будуємо

майбутнє, але водночас віддаємо себе неподільно теперішності. Завдяки тому нові речі, які надходять, не відбирають вартості теперішнім і минаючим діянням і досягненням, а ті знову не є запорою для нових починань. Творчий акт має сам у собі свою тривалу вартість, незалежно від тих, які по ньому прийдуть. Ряд творчих актів не можна розуміти як ступні, з яких кожний має сенс тільки тому, що веде до наступного. Вони є побіч себе, як ланки ланцюга.

Тому тривалість і змінність не є тут протиріччям, але доповненням. Змінність не ґрунтується на переіменюванні вартостей і сенсу давніших творів, а тривалість не обмежує прямування в незнане. Цей великий закон творчості видно чітко в діяльності мистецтва, але він об'язує теж сильно в науці, моральності, політиці. Тільки тоді, коли охота вирівнювання протиріччя між змінністю і тривалістю доконується на рівні життя, організованого на основі засад продукції і споживання, тільки тоді вона кінчиться невдачою: або перемагає змінність, в якій не може встоятися жодна тривала вартість, або перемагає тривалість, яка відбирає всякий сенс змінності. Закони того ринку є невблаганні. Щойно на глибшому рівні життя, на тому рівні, який є визначений творенням і обраzuванням, це протиріччя є гармонійно вирівняне. До такого вирівнювання мусять змагати всяка культура, якщо вона не має стати хаосом експериментів або мертвеччиною візантинізму.

І в такому тільки вирівнюванні може бути вповні доцінена велич мистецтва. В поглиблюючому нас цілковито потоці змінності, в перепливанні вражіннь, яких вартість виникає з їх новоти, не може постати задальгий і слухний стосунок до краси. В відчутті краси є завжди щось, що нас виносить понад безформну і безумовну змінність. Є в ньому завжди певний стиль, подібно як стиль ціхує кожну велику мистецьку творчість. Але постання стилю вимагає існування певної внутрішньої рівноваги між змаганнями і досягненнями. Є воно об'явом перемоги над

розкуйовдженням хаосу і виразом ладу, який запановує по боротьбі з опірною дійсністю. Краса, не терпить незарадності. Історія техніки постачає вимовні приклади, як краса машин і витворів родилися щойно тоді, коли рівень опанування процесів і матеріяльних сил осягнув належні висоти. Подібно як у кожній ділянці культури. Коли панує хаос проб і різнонапрямість зусиль, тоді не може постати в людях внутрішній лад, який є джерелом відчуття краси. Людина, яка не знаходить у собі, ані поза собою, точки опертя і з переляком завжди шукає прунту під ногами, людина, яка переживає неспокої чи живе добре, чи погано і не добачує ладу (видимого в формах дійсності), не може поглибити свій стосунок до краси. З того становища можемо зрозуміти прецький стосунок до краси й естетичний хаос епохи лібералізму.

Проблема змінності набирає особливого характеру в доктрині поступу. Є вона вірою в це, що переміни, які dokonуються, мають — з точки бачення потреб і людських оцінок — позитивний напрям. Біг часу стає розвитком добра. Тому минуле є гірше ніж сучасність, а майбутність буде ліпша, ніж сьогоднішній день. Людина є покликана до напруженого співдіяння в праці над здвигуванням великої будівлі, культури, спільного діла покоління. Доктрина поступу спирається на поняття людства й історії. Майбутнє, далеке добро людського роду є точкою відношення балансу всіх одиничних і групових чинностей.

Сучасна епоха майже вповні завірила доктрині поступу. Сталося так з багатьох причин, серед яких найсильнішими були: напруження волі суспільної перебудови і культ техніки. Вже Сен Сімон виразно сформулював перший з тих чинників, пишучи: „Уява поетів бачила золотий вік у минулому, в початках людської раси. Наше життя вважали віком заліза. Але так воно не є. Золотий вік є перед нами. Він ґрунтується на досконалості суспільного порядку”. Всі суспільні туті мають звичайно проспективний характер, бо сучасність тільки

рідко коли може їх заспокоїти. Вони мусять числити на майбутнє. А хвала, якою широкі маси обдаровують техніку, стає навиком до оцінювання всього в душі засади: що нове — це ліпше, що давнє — це перестаріле й безвартісне.

Але доктрина поступу висказує тільки одну потребу людської душі: потребу надії. Крім неї є в нас інше прагнення, прагнення актуального здобування досконалости. Не тільки йти на шпиль, але і бути на ньому. Мати те почуття, що майбутнє ніщо не додасть, ніщо не поправить. Оба ті наставлення основно різняться. В першому випадку віра в життя родиться з віри в майбутнє, в другому пробуджується в кожній теперішній хвилині. Не те, що сподіємось досягнути, але те, чим ми є, стає джерелом віри. В тій актуальності повинна бути доконувана оцінка одиниць, груп і епох. Доктрина поступу надто легко оправдує сьогоднішні занедбанія сподіваними в майбутності поліпшеннями. Вона витворює шкідливі погляди, що довгий ряд чинів є тільки суцільом засобів, а обчислення вартости людини доконується тільки за останнє діло. Тим тлумачиться, що в особистому житті визнаючи віри в поступ є часто неготові на суд, бо вони завжди легітимуються майбутністю, яка має виявити цілу їх вартість. Але — всупереч тому — радію мають ті, які переконують, що далеке майбутнє не є оправданням для того, що є. Наші чини не можуть бути оцінювані зі становища останнього висліду. Кожний з них мусять бути оцінюваний самостійно. Ми є тим, чим ми є, не тим, чим сподіємось бути. Покликування на майбутню відповідальність є втечею від біжучої відповідальности. Це є особливо небезпечне в збірному життю. Далеке майбутнє не може являтися жодною інстанцією, справджуючою слушність. Тому покликування на майбутній поступ стає часто униканням виконання сьогоднішніх обов'язків. Тим пояснюється, що радо вірять у поступ консерватисти, які байдуже дивляться на сьогоднішні кривди. Та необов'язуюча віра заспокоює їх сумління.

Ревізія доктрини поступу, яка сьогодні dokonується, є не тільки вислідом захитання теорії еволюції в природничих науках і не тільки виразом втрати довір'я до упрощених схем просвічення, яке, сповнене оптимізму, спекулювало на майбутності. Є вона фрагментом змагань до відродження zdeгенераваної двоверстової культури. Бо сумерк доктрини поступу означає визнання вищості актуально цінного життя над життям, трактованим як засіб для віддалених цілей. Означає покликання одиниці до праці над власною і суспільною культурою, звільнення її від тягару служби, розбудовуючої об'єктивну культуру, означає розбудження туті до живої культури.

На тлі цієї боротьби доктрини поступу з потребою сягати в досконалість з кожного місця і з кожного часу починаємо ліпше розуміти підстави стосунку до мистецтва. В епосі, яка надто довірить релігії поступу, не може постати глибше пережиття краси. В тому пережитті основну роллю грає почуття остаточної вистачальности. Коли піддаємося відчуттю краси, не сягаємо вже ніде даліше, не очікуємо від майбутнього жадних поправин, вистачає нам досконало саме те, що є. Тому теж і історію мистецтва не можна розуміти, як постійно здійснюваний поступ мистецьких талантів. Їх різноманітність не дається укладати в однонапрямну гієрархію. Коли хочемо дивитися на мистецтво вірно і щиро, мусимо позбутися навику оцінювати все зі становища „поступу”, мусимо набрати здібність віддаватися творам, як остаточним вартостям, які не можуть бути ні перевищені, ні усунені. Новість не є тут вища. Є тільки інша. Естетика епохи лібералізму влучно бачила цей самовистачальний характер естетичної контемпліяції, але однак протиставляла його життєвим ситуаціям, бо вірила, що в житті може обов'язувати тільки доктрина поступу, наказуюча дивитися завжди в майбутнє і забороняючого повного віддання себе теперішності. Але сьогодні не видається нам річчю слухною і вартісною, щоб життєва постава вияв-

ляла виключно цей перспективізм. Змагаємо до такої культури, в якій значення і вартість прислугували б біжучим чинностям, а прагнення досконалости не було б справою віддаленого майбутнього, але як живий обов'язок, змало б до повноти виразу в кожній хвилині нашого існування. В такій культурі стосунок до краси не буде — як сьогодні — протиставлятися, як щось виїмкове й аномальне, життєвій поставі, але буде з нею глибоко тосвоячений. Також історія свідчить, що епохи інтенсивно відчуваючі мистецтво не визнавали цілковито віри в поступ, а розвиток цієї віри йшов впарі з упадком значення мистецтва.

Однородна культура

Збігаються стежки наших міркувань. З багатьох точок бачення виявляється все та сама правда про безпосередній і природний розцвіт мистецтва в певних життєвих ситуаціях і завмирання його в інших. Естетика епохи лібералізму влучно унаглядное противенства, які виникали між мистецтвом і життям, між естетичною поставою і життєвою поставою. Але воно не слушно, на основі обсервації того стану речей, який був хворобою, узаasadное незламні і загальні закони. Бо естетична постава є тільки в певних ситуаціях чимсь відрубним від реальних життєвих дізнань. Мистецтво протиставиться тільки певному життю. А розростається і гармонізує з ним тоді, коли воно є творче, повне, особове. Ми докладно бачили, як по дорогах, на яких появляється майбутнє відродження культури, йде завжди мистецтво, відчуване людьми в щирості, в вірному послусі. І ми бачили заразом, як невідхильно підпадає знищенню глибокий і відповідальний стосунок до краси в життєвих ситуаціях, знаменних для zdeгенерованої двоверстової культури. Велич мистецтва може бути оцінена й утривалена тільки в життєвих досвідах, але вона завжди заломиться, коли її будуть проповідувати і узаasadнювати виключно теорії і накликуванія естетів.

Тому, коли творча людська сила відродить внутрішньо забріхану і розбиту двоверстову культуру, коли її знову цілту пронижке животністю, коли в неподільності досвідів людини найде тривалу і щирю підставу для внутрішнього образування і суспільного діяння — тоді і мистецтво стане природним світлом життя. До цієї однородної культури, культури справді гуманістичної, вірної людині, тужить сьогодні цілий світ і крізь проби і навороти, осяги і невдачі йде до неї невпинно.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

- William MORRIS: News From Nowhere, 1891.
——— : A Dream of John Ball, 1888.
John RUSKIN: The Modern Painters, 5 vol. (1843, 1846, 1856, 1860).
Herbert SPENCER: Education: Intellectual, Moral, Physical (1861).
St. Ign. WITKIEWICZ: Nowe formy w malarstwie i wynikające stad nieporozumienia (1918).
Hippolyte A. TAINÉ: La Philosophie de l'art (1865).
——— : L'idéal dans l'art (1867).
J. RICHTER: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens (1909).
O. HAASE: Kunst und Kunsterziehung (1950).
B. BAUCH: Die erzieherische Bedeutung der Kulturgüter (1930).
M. FRISCHEISEN — KOEHLER: Bildung und Weltanschauung (1921).
Григорій СКОВОРОДА: Твори (в 2 томах) — Київ, 1961.
H. FREYER: Theorie des objektiven Geistes (Eine Einfuehrung in die Kulturphilosophie) 1923.
J. MARITAIN: Religion et culture, 1946.
Ernst KRIECK: Musische Erziehung (1942).
Hubert SCHRADE: Schicksal und Notwendigkeit der Kunst (1941).
Romano GUARDINI: Ueber das Wesen des Kunstwerkes (1948).
R. RAST: Vom Sinn der Kultur (1941).
John DEVEY: Art as Experience (1934).
A. PORTMANN: Natur und Kultur im Sozialleben (1946).
J. Donald BUTLER: Four Philosophies and Their Practice in Education and Religion (1951).
Edward BULLOUGH: Aesthetics (1957).

