

Національний університет
«Києво-Могилянська академія»

Борис Шалагінов



РОМАНТИЧНИЙ



СЛОВНИК

ДО ІСТОРІЇ ПОНЯТЬ І ТЕРМІНІВ
РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО
РОМАНТИЗМУ

КИЇВ
2010

Борис Шалагінов

ОМАНТИЧНИЙ ЛОВНИК

ДО ІСТОРІЇ ПОНЯТЬ І ТЕРМІНІВ
РАННЬОГО НІМЕЦЬКОГО
РОМАНТИЗМУ

КИЇВ
2010

Сучасна термінологія, що бере початок із XVIII ст., виявляє свої недоліки в тих дослідженнях історичного характеру, де відбувається її модернізація, знеособлення чи повне стирання конотацій. Відтак у «Романтичному словникові» розглянуто естетичну і понятійну системи німецького романтизму як відправного пункту естетичної й теоретичної системи. Теоретичні поняття, що за багато років зазнали чимало змін, модифікацій і плутанини, пояснені не механічною аплікацією старого терміна, а переробленням й осмисленням самого живого художнього досвіду.

Видання адресоване студентам, аспірантам, науковцям гуманітарної сфери, вчителям і всім зацікавленим.

*Ухвалено до друку Вченою радою НаУКМА
протокол № 10 від 17 грудня 2009 р.*

Рецензенти:

В.Є. Панченко, д-р філол. наук, професор (НаУКМА)

Т. В. Бовсунівська, д-р філол. наук, професор (КНУ ім. Т. Г. Шевченка)

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
ВСТУП. КАНТІАНСЬКИЙ ІМПУЛЬС У НІМЕЦЬКОМУ РОМАНТИЗМІ	8
РОМАНТИЧНЕ	12
СУЧАСНЕ	18
СИМВОЛІЧНЕ	22
МІФ	27
ДОТЕПНЕ	32
ГРОТЕСК	34
ГРА	38
КОМІЧНЕ	40
ІРОНІЯ	43
ПРОСТІР І ЧАС	46
ПРИРОДА	52
НАСЛІДУВАННЯ	57
РОЗУМІННЯ	61
ГЕНІЙ	67
МІСТЕРІАЛЬНЕ	71
ФАНТАСТИЧНЕ	75
КАЗКА	80
ПАРАДОКСАЛЬНЕ	85
МУЗИКА	87
ФРАГМЕНТ	92
ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН	94
ДОДАТОК. ІММАНУІЛ КАНТ: ЛЮДИНА, ФІЛОСОФ, ПЕДАГОГ	100
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ І ЦИТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ	128
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	135

*Закони треба виводити з самого предмета,
і ніяка загальна формула
не допоможе тобі йти вперед*

Ф. Шиллер – К. Г. Кернеру

ПЕРЕДМОВА

Ми спостерігаємо поширення невтішного явища в літературознавстві – такого собі неосинкретизму, коли велика кількість термінів і понять на перетині гуманітарних значень призводить до їх випадкового та волюнтаристичного застосування, що знецінює і терміни, і результати пошуку. Сам науковий пошук дедалі більше втрачає свою зорієнтованість на пізнання, відкриття, прояснення, тобто губить *герменевтичний* зміст. Поширилася стратегія, коли автор пояснює окреме явище через загальне, що є в нього певним позаісторичним *апріорі*, на кшталт «наперед установлені гармонії» Лейбніца. А зворотня аплікація до досліджуваного матеріалу понять, що були раніше одержані шляхом узагальнення аналогічного конкретного матеріалу, поступово перетворює «герменевтичне коло» на зачароване.

Водночас дослідження останніх років наводять на думку, що кожне історико-літературне явище, крім закономірних рис спільності, має у своєму домініоні також цілком конкретну, ні на що не схожу специфіку. Так, романтизм у США здається чимось зовсім іншим порівняно з романтизмом у Франції, який, зі свого боку, мало чим нагадує італійський романтизм, а цей останній – романтизм у Росії, що зазнав впливу англійського і німецького, але також відійшов далеко від них; український романтизм важко зіставити з російським, проте він має несподівані риси близькості з німецьким... Однак на практиці далеко не кожний дослідник наважується вирушати на пошуки несподіваних результатів, які завжди таїть у собі специфікація; дедалі частіше обирають надійніший, як вважають, шлях – підлаштування конкретного матеріалу під загальний, багаторазово апробований теоретичний модуль, освячений іменами наукових авторитетів.

Не підлягає сумніву, що зведення національних романтизмів до певної спільної теоретичної моделі мало важливе значення в добу

формування класичної європейської естетики на початку ХІХ ст. Кожна суспільна доба, яка прагне до історико-культурної самоідентифікації, змушена узагальнювати матеріал своєї сучасності, незважаючи навіть на його історичну незавершеність. Час першого важливого історико-культурного самовизначення в Європі не на релігійній, а на світській, державницькій основі припав саме на добу романтизму і був позначений становленням буржуазії як основної рушійної сили історико-культурного процесу. Просвітництво і романтизм, що зародився в його лоні, поставили на порядок денний питання про історичну неповторність власного століття порівняно з усіма попередніми, про неповторність нового мислення, а отже, й про *європейську* неповторність у цілому. Цей процес відобразився у практиці історико-естетичних класифікацій, зокрема власної епохи як «сучасної» («модерної») і попередніх епох як Античності, Середніх віків, Відродження та Бароко. Ми можемо сказати, що ще на світанку нашої науки романтичне літературознавство прищепило смак до *класифікацій* як провідної її стратегії і цим визначило основний елемент її *системності* й, очевидно, заклало міну сповільненої дії, оскільки уже в наш час класифікаційні схеми не тільки дедалі рідше спираються на індивідуальне як на закономірну основу, а й перешкоджають розкриттю всього індивідуального в явищі. Приклади цього містить сучасний процес дослідження романтизму (і не тільки його).

Кожний національний романтизм виразив себе у яскравих домінантах, які були індивідуальним внеском у загальну скарбницю романтичної художності. Спільне в романтизмі заслуговує на те, щоб його розглядали як результат діалогу рівноправних регіональних романтизмів, кожний з яких розвивався відповідно до свого *унікального* культурно-історичного досвіду і втілював неповторну національно-етнічну ментальність. Теоретичні узагальнення виправдовують себе, якщо вони не затушовують риси такої унікальності. Навряд чи є продуктивними спроби відшукувати чужу унікальність у «своєму», щоб тим самим підняти його до рівня «чужого», або спроби «підлаштовувати» окремі національні романтизми під найвиразніші риси інших національних його різновидів, наприклад, пошуки морально-дидактичної спрямованості в німецькому романтизмі слідом за французьким; або пошуки містично-казкового напрямку в англійському чи американському романтизмах слідом за німецьким; або «світової скорботи» – в американському чи українському романтизмах слідом за англійським...

Від аберації постраждала також понятійна і термінологічна система романтизму. Відомо, що теоретичні поняття у практиці свого застосування не тільки поглиблюються, а й можуть докорінно змінюватися. І тут продуктивний підхід – не механічна аплікація старого терміна до обраного нового матеріалу, а перероблення й осмислення самого живого художнього досвіду. В історії літературної теорії нерідко спостерігалось утвердження понять по лінії *полемічної* рецепції. Так, ознайомлення французьких письменників, завдяки книжці Ж. де Сталь «Про Німеччину», з ідеями раннього німецького романтизму привело не до «пересаджування» цих ідей на французький ґрунт, а, радше, до виразнішого і чіткішого утвердження у французів власної романтичної естетики, де ніколи остаточно не розривалися зв'язки з класицизмом. Зовсім по-різному відбувалася рецепція художнього світу Шекспіра в німецькому романтизмі і в англійському (В. Скотт); рецепція Ж.-Ж. Руссо у німців і французів; рецепція ідеалістичної філософії в американському й англійському (Колрідж) романтизмах.

Отже, ми вважаємо, що ідея «загального» романтизму і, відповідно, загальноромантичної естетики вже не може залишатися у всьому продуктивною. Маючи нагромаджені знання про загальний характер усієї романтичної епохи та романтичного способу мислення, сучасна наука спроможна повернутися до витоків і вимог «герменевтичного кола», глибше дослідити їхню неповторність.

Те саме стосується й естетичних понять, які в нашому дослідженні представлені як основна тема. Виникнувши в конкретних умовах раннього німецького романтизму на порубіжжі XVIII–XIX ст., ці терміни зберігають карби власної доби. Тільки з'ясувавши ці карби, ми усвідомимо характер внутрішніх змін і поглиблення понять, що відбулися історично пізніше. Такий підхід може врятувати від небезпеки застосування діяхронічних термінологічних відношень до конкретної синхроністичної ситуації. Наш підхід має сприяти також розкриттю *внутрішньої самототожності* німецького романтизму на основі однієї спільної філософсько-естетичної системи – трансцендентально-критичної філософії, відхилення від якої у перебігу історичного розвитку зовсім не розбиває романтизм на окремі «різновиди», тим більше транзитивні щодо інших національних романтизмів.

Особливо часто теоретики застосовують, на нашу думку, некоректно такі поняття, як *міф, іронія, гра, часопростір, комічне* (дуже поширене застосування до випадкового матеріалу бахтінської тео-

рії «карнавалізації») тощо. І тут приховується небезпека, адже поняття розвиваються не лише за власною внутрішньою логікою, а й у тісній взаємодії з реальним художнім життям. Нові імпульси для оновлення старої термінологічної бази теоретик часто знаходить у самих творах, бо він є водночас старанним читачем художньої літератури.

Так, непереконаливі результати дає аплікація до літератури минулого поняття *міф* у його новітньому багатолікому змісті, оскільки тоді ми повинні були б довести наявність у стародавньому міфі всіх елементів, які виявлені в «новому» міфі, чи, навпаки, обмежитися констатацією в новітньому матеріалі лише пережитків давнього міфу. І в тому, і в іншому випадку використання цього поняття не в його конкретному історичному сенсі спричинює плутанину. Таке розходження можна продемонструвати також на понятті *іронії* у Сократа, в єнських романтиків, у класичній естетиці та в новітній час. Словом, сучасна термінологія, що бере початок із XVIII ст., виявляє свої недоліки в тих дослідженнях історичного характеру, де відбувається її модернізація, знеособлення чи повне стирання конотацій. Нам здається, що слова Гайдеггера про гуманітарні науки, які «повинні обов'язково бути неточними саме для того, щоб залишитися строгими»¹, фатально відгукнулися у новітній гуманітаристиці, яка ніби хизується своєю «неточністю».

Під «раннім німецьким романтизмом» ми розуміємо не вузькі хронологічні рамки епохи, а зміст естетичних понять, які виникли тоді і поширилися в усьому наступному німецькому романтизмі, аж до Р. Вагнера та Ф. Ніцше. Зрозуміло, що тим самим ми обстоюємо пріоритет *німецького* романтизму в розвитку цього загальноєвропейського явища. Подальше продовження теми, яку ми запропонували, можливе в аналогічних дослідженнях про термінологію Відродження, бароко, реалізму, модернізму тощо. Але це вже завдання інших дослідників.

¹ Мартин Хайдеггер. Время и бытие : Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер ; ред. В. В. Бибихин. – М. : Республика, 1993. – С. 44. – (Мыслители XX века).

ВСТУП. КАНТІАНСЬКИЙ ІМПУЛЬС В НІМЕЦЬКОМУ РОМАНТИЗМІ

У цьому дослідженні ми прагнемо представити теоретичну проблематику раннього німецького романтизму через поняття і терміни його філософії, естетики та поетики. Наше завдання полягає, зокрема, у тому, щоб пов'язати названу проблематику з філософією, естетикою та культурологією Іммануїла Канта (1724–1804). Сучасник ранніх романтиків уже на схилку своїх років, він зумовив їхнє неоднозначне ставлення до себе. Проте німецький романтизм був би просто неможливий без Канта. Мислитель розробив поняття *нескінченності*, яке стало філософським кредо романтиків, та обґрунтував думку про *творчий* характер мислення, що не просто «фотографує» реальність і створює її достовірний ментальний образ (про це знали ще англійські «емпірики» на межі XVII–XVIII ст.), а й доповнює її за рахунок неповторної індивідуальності самого мислителя. Ідея неповторності особи, засвоєна через Руссо й інших сентименталістів, перетворилася у романтиків на культ самоцінної індивідуальності. Кантове уявлення про *культуру* як витвір людського духу містило в собі ідею нескінченності духовного змісту культури, а отже, смислової невичерпності творчої спадщини і її тлумачення – «інтерпретації», що зумовило виникнення романтичної герменевтики у працях Ф. Шлейєрмахера. Канту належать думки про *інтуїцію* як шлях пізнання світу, а також фундаментальні для всього романтизму міркування про *геніальність* і *генія*, який осягає реальність в акті одномоментного споглядання, минаючи етап аналітичної рефлексії. Його ідея про «річ саму по собі» (*Ding an und für sich*, «предмет як такий», «річ у собі») означала для романтиків прорив містичного, поетичного, нескінченного за своєю суттю осягнення світу замість його аналізу на засадах раціонального «здорового глузду». Завдяки цьому стало можливим проголосити мистецтво «органом філософії» (Шеллінг). Кант був першим *міфотворцем* Нового часу, коли вважав, що людина повинна прагнути

повернути собі втрачену колись духовну і фізичну повноту буття; для цього вона мала покинути той «рай», який одержала як дарунок вищих сил, щоб потім відтворити його уже власними силами і тим самим духовно загартувати себе і побудувати культуру. Це була ідея, сказати б, *повернення вперед*, яку підхопили романтики. Цим самим Кант навчив романтиків (а за ними й усі наступні покоління митців аж до сучасності, хай вони цього й не усвідомлюють), як можна не просто відтворювати стародавній міф (подібно до класицистів), а підпорядковувати його новій міфотворчій інтенції. Кантівської філософії сягає улюблена для романтиків ідея ентузіастичного та духовно напруженого *самотворення*, адже людина повинна розглядати себе як представника всього людського роду, і в цьому сенсі вона має обов'язок перед собою як перед представником роду. Романтики ніколи не відділяли окрему індивідуальність від роду і розглядали їх як тотожність. Міркування Канта про *форму*, яка організовує «хаос відчуттів» і стає тотожною змістові (сутності), було основою для поетичних експериментів романтиків і зумовило нечуване збагачення засобів поетичного вираження. Надзвичайно плідними виявилися його думки про *час* і *простір* (пізніше – «хронотоп») як властивості психіки суб'єкта, що сприймає світ. Глибокі міркування цього філософа про *піднесене* дали романтикам змогу збагатити свою поезію новим ідейно-емоційним змістом (пафосом), по-новому відобразити природу і знайти в ній та в усій реальності новий – містичний – вимір. Послідовниками Канта в галузі філософії були Фіхте, Шеллінг, Ф. Шлегель, Шлейєрмахер, сильного впливу з боку Канта зазнали Новалис, Гельдерлін, Г. фон Клейст, Е. Т. А. Гофман, Шопенгауер, Р. Вагнер...

Усю естетику Канта й естетику ранніх романтиків ми можемо розкрити через конструкцію: чуттєвість (реальність) – здоровий глузд («розсудок», що тісно пов'язаний з емпіричною реальністю й осмислює її в поняттях) – розум (що втілює нескінченність за своєю креативною суттю, є незалежним від емпіричної реальності і розробляє «ідеальні», смислоутворювальні поняття для її досягнення). Проте у Канта, якого часом несправедливо називають «дуалістом», все ж існувала гармонія між емпіричною та ідеальною реальністю, між чуттєвістю і розумом, – при збереженні переваги розуму, тобто сенсоутворювальних ідей, що, власне, й робило його «ідеалістом»; водночас у пізніших романтиків така узгодженість поступалася місцем фатальному розриву, хоча також за верховенства «ідеальних» понять. Отже, романтична естетика і поетика можуть бути розкриті

відносно «хронотопу» чуттєвості, понять «розсудку» й ідей «розуму». Це і є нашим завданням.

Вивчаючи термінологічну історію німецького романтизму, слід врахувати нерозробленість власне літературознавчої термінології на той час. Порубіжжя XVIII–XIX ст. – час формування літературознавства як наукової галузі. Перші науково системні огляди літературної історії належать А. В. Шлегелю, першим системним теоретиком літератури був Ф. Шлегель. Романтики для своїх аналізів нерідко брали терміни і поняття просто з філософії. Так, Ф. Шлегель будує свою теорію літературних жанрів на поняттях «цільності», «нескінченності» тощо.

Нарешті, кілька слів варто сказати про «агностицизм» Канта. В його добу буржуазна культура тільки-но формувалася і становила певну спільну єдність, протиставлену «некультурі». За цих умов ідея агностицизму, неповноти і відносності всіх наших знань і суджень про світ і про людину не лише не була небезпечною – вона відіграла роль очисної, живодайної бурі, оскільки руйнувала раціоналістичний монізм, вироблений філософією емпіризму і сенсуалізму в тому столітті. На противагу тим, хто на основі новітніх наукових досягнень увірував у можливість розкрити усі таємниці природи і дати відповідь на всі «останні питання» (Достоевський), Кант своєю «річчю в собі» проклав межу між можливим і неможливим для людської зарозумілості, захистивши тим самим людську природу від «вседозволеності». Про це свідчить лист Канта Боровському в березні 1790 р. [35, 572–574].

Висунута у загальному вигляді, ідея агностицизму встановлювала зв'язок із «надкультурним» (космічним, божественним) порядком, і в цьому плані була цілком виправдана і зрозуміла.

У наш час «боротьби культур» та змагання суспільних порядків, кожний з яких саме себе вважає провідним («мейнстрімом»), такий агностицизм був доведений, сказати б, до абсурду і виявив свої негативні сторони. Культура давно уже не розглядається у зв'язку з космічним, і божественним порядком поготів; навпаки, на гуманітарні галузі дослідження поширюються теорії про те, що у Всесвіті панують хаос та розпад, і це покликано мотивувати, на противагу Канту і романтикам, закономірність агностицизму та пов'язану з цим суб'єктивну сваволю «інтерпретатора», який сьогодні стає провідною персоною в галузі пізнання. Переконаність у відносності наших знань про світ набули форми постмодерністичної «недовіри щодо метаповідей» (Ліотар) – пояснювальних систем, що вико-

ристовуються в сучасному багатополлярному світі для ідеологічного обґрунтування існуючого порядку, точніше – його дифузійного стану. Водночас рушійним фактором сьогодення, важелем виняткової сили для організації всіх сторін суспільного життя став *раціоналізм*. Гуманітарії зіштовхнулися з парадоксальною ситуацією, яка не могла й примаритися Канту: у всеозброєнні раціональних технологій ми стверджуємо, що не можемо одержати позитивні знання про світ, які могли б породити хоч якусь довіру (і це стосується навіть моральних принципів!), і що всі наші витончені технології спрямовані на те, щоб приховати ці знання та поставити їх на службу існуючим порядкам! Справді, мимоволі згадаєш гофманського князя Пафнутія, який направив усіх чарівних лебедів на королівський пташник нести яйця, а фей – в'язати з їхнього пуху шкарпетки для солдатів!...

Наш підхід ми прагнемо орієнтувати на сучасний напрям «філософського літературознавства» і намагаємося виходити з успадкованої від Гегеля методології діалектичного «зняття». Вона зумовлює розгляд літературного явища послідовно від загальної філософської системи, що потім «знімається» в певному естетичному вченні, яке і собі «знімається» в історико-теоретичних поняттях, котрі зрештою застосовуються до аналізу самого явища. Цим принципом ми користувалися і при розташуванні розділів нашого словника.

РОМАНТИЧНЕ

Поняття «романтичного» ми знаходимо вже в середині XVIII ст. у того ж таки Канта: «Коли краса чи піднесене перевищують міру, їх називають романтичними» [36, т. 1, 19].

Нагадаємо, що філософ визначав красу через почуття *доцільного*, такого важливого для європейської естетики XVIII ст. Характерно, однак, що Кант не відкидає як облудне все те, що не відповідає «мірі краси» (тобто мірі доцільного, співмірного, пропорційного тощо), а просто відводить таким «відхиленням» окрему нішу, розуміючи, що в реальному житті вони трапляються на кожному кроці. Суворіше він судить відхилення від «міри піднесеного»; це й зрозуміло, оскільки ця царина в його системі мислення була пов'язана з *мораллю*. Ми знаємо, що таким відхиленням від міри піднесеного стала для Гегеля «романтична іронія» Ф. Шлегеля, що заслужила від філософа відкритий докір за аморалізм.

Кант був переконаний, що в людині будь-яка «гідна» якість може мати відхилення в бік надмірності, недосконалості і навіть проти-природності. Порушення природності (тобто поширеної в природі доцільності) призводить до «химерності» (*Abenteuerliche*), прикладами якої він вважає «святобливе відлюдництво пустельників у давнину» [36, т. 1, 20], аутодафе в Іспанії [51], взагалі притаманну іспанцям властивість «закохуватися в дивовижний і незвичний спосіб» [36, т. 1, 51]. «Хто любить усе химерне і вірить у це, той фантазер» [36, т. 1, 19]. Принагідно, як ми бачимо, Кант дає досить невисоку оцінку фантазуванню.

Прикладом відхилення піднесеного від своєї міри може бути *фанатизм* – коли людина «вважає, ніби відчуває безпосередній і дивовижний зв'язок із вищою істотою» [36, т. 1, 57]. Таке відчуття незначною мірою віддалилося від облудної релігійності «марнославної і легковажної людини <...>, яка ніколи не має сильного почуття піднесеного», і релігія для неї – «лише справа моди» [36, т. 1, 57].

Велику помилку допускають тоді, коли намагаються знайти піднесене в тому, що насправді не є природним (тобто суперечить доцільності в самій природі). Йдеться, серед іншого, про «умертвіння плоті, обітниці й інші чернечі чесноти», «мощі, священне дерево і тому подібний мотлох, зокрема священні екскременти великого лами Тибету» [36, т. 1, 20]. Усе перелічене, за Кантом, – «гримаси» (*Fratzen*). У літературі це «Метаморфози» Овідія; «чарівні казки французького облудного розуму – найжалюгідніші гримаси, що колись були вигадані» [36, т. 1, 20]. «Схильність до гримас робить із людини дивака».

Кант визнає лише той піднесений стан, що пов'язаний із високими моральними переживаннями. Це *ентузіазм*, тобто «той душевний стан, коли душа переймається понад міру якимось принципом – патріотичною чеснотою, дружбою, релігією» без уявлень про надприродне.

Кант своїми прикладами, можна сказати, уже полемізує із середини XVIII ст. з майбутнім романтизмом й окреслює при цьому коло романтичних переживань і уявлень, в яке потрапляють схиляння перед старовиною та чужоземною екзотикою, релігійність і містицизм, трансформації предметної реальності, експерименти з формою, неординарні психологічні типи (пор. «диваки», «ентузіасти», «фанатики» у Гофмана і Клейста) тощо.

Гегель в «Естетичі» справедливо зауважив, що «предмет романтизму становить внутрішній світ». Це означає, що «мистецтво не може працювати для чуттєвого споглядання, а лише для внутрішнього душевного життя <...>, для серця, почуття, що як духовне почуття прагне свободи...» [16, 85]. У подальших тлумаченнях науковці звели це пояснення тільки до «почуттів», ігноруючи момент «зняття» у Гегеля почуття в *духовне почуття*.

Якщо (за Кантом) розсудок (*Verstand*) покликаний відмежовувати умовну «доцільність», що нібито поширена у предметній реальності, від усіляких відхилень і надмірностей, які філософ називає «романтичними», то романтики, слідуючи за тим-таки Кантом, знаходять уже в його понятті розуму (*Verunft*) саме можливість таких відхилень, зокрема в царину почуттів, «чуттєвих споглядань» (Гегель), адже ідеї розуму ведуть у нескінченність. Очевидно, правильно пов'язують романтизм з актуалізацією почуттів, інтимних переживань з погляду стильової категорії. Але тут суттєво не те, що ми охоплені почуттями, а те, що ці почуття в нас породжує аспект *нескінченності*. Чи можливе таке? Адже світ, що дається нам у чуттях,

має чітко окреслені межі, він скінченний. Нескінченним його сприймає лише наш *розум*. Це властивість нашого розуму – бачити у чомусь нескінченний внутрішній зміст. Власне, романтизм – це і є спрямованість у нескінченність – персонального й історичного часу, особистого, географічного, державного і культурного *простору*, буденних, релігійних, естетичних *почуттів* і переживань, *мислення* себе у світі і світу в собі, *розуміння* себе, «іншого» і світу як нескінченного тексту...

У безконечності людського інтелекту закладено властивість не відкидати розсудок і чутливість, а вбирати їх у себе. Надавати предметам нескінченного смислу – це суб'єктивна спроможність *мислення*. Отже, суть романтичного пов'язана, власне, не так із почуттями, як із *розумом*, який розглядається як розум *суб'єктивний*². Заслуга романтизму полягає у відкритті й художньому засвоєнні розуму як сфери суб'єктивної свідомості на відміну від просвітницького раціоналізму з його «об'єктивною свідомістю». Тому на перший план у романтичній літературі виходить особистісний аспект. Усі проблеми романтизму – це проблеми *індивідуалізму*. Романтизм висуває на перший план автономність і неповторність людської особистості, яку він розуміє як вічно креативне начало. Романтизм – це апофеоз суб'єктивної індивідуальності як окремого, що протистоїть емпіричній реальності як загальному.

Таким чином, романтики фактично прийняли кантівські дефініції романтичного, за винятком одного – основного принципу, на якому вони базуються. Романтичне у Канта – це відхилення від міри суджень здорового глузду, у романтиків – зміст нескінченного розуму.

Найширше теоретично розробив ідеї романтичного і «романтизації» Ф. Шлегель. Для критика відхід від класичного мистецтва зводився до того, щоб якомога більше впустити у мистецтво – не природи, а її *суб'єктивного* бачення. Але суть полягала в тому, що саме розуміння природи розширилося, порівняно з фізичною, матеріальною формою у греків (Епікур) і європейських емпіриків, до *безконечності*, якою позначене саме мислення. Тому романтикам важко було установити цілком чіткі межі для «романтизації». Вони вважали, що романтична поезія – це поезія не просто *сучасна*, а поезія взагалі, що перебуває на стадії становлення, а отже, вся спря-

² Аберация цього поняття відбулася з часом через те, що уже самі ранні романтики (Ф. Шлегель) невдовзі відмовилися від кантівської градації свідомості на «розсудок» і «розум», що було остаточно закріплено у філософії в наступні десятиліття.

мована у майбутнє; проте і там вона не завершиться, а просто виразить себе в інших, нових формах!

По суті, Шлегель вгадав провідну історичну тенденцію всього мистецтва доби Модерн: тотальне творче оновлення та розвиток на основі дедалі ширших і глибших уявлень людини про світ і про себе. Там, де, подібно до Гетевого Фауста, людина відчує задоволення від досягнутого, припиняється романтична поезія і «будь-яка поезія» взагалі (№ 116)³.

Конкретно риси «романтизації» такі. Рішуче і безмежно вводився *суб'єктивний* матеріал, що відображав душу самого митця. Збагачували сам поетичний жанр за рахунок «поезії і прози», мистецького поривання і тверезої критики, абстрактного філософування і пластичних описів, серйозного громадянського пафосу й естетичного ставлення до всього громадянського, «мистецької поезії і натуральної поезії». Усе це поет може органічно злютовувати воедино або механічно змішувати. І все це «одушевлено гумором» (№ 116), і над усім панує іронія. Естетиці «романтизації» відповідала поетика «живописності» форми, що її започаткував А. В. Шлегель.

Можливості художньої *форми* радикально розширювали. За зразок брали Шекспіра з його свободою щодо тих формальних обмежень, за які його потім відкидали класицисти. Дійшли висновку, що мистецтву не суперечить не лише позаестетичне, а й неестетичне: «навіть ексцентричні й потворні різновиди поезії мають свою цінність» (№ 139).

Фундаментальний принцип – відображення індивідуального «мікрокосму» (№ 245), який тотожний із Космосом, а отже, є таким самим безконечним поєднанням частин, що входять до безмежного цілого. Принцип «романтизації» світу був можливий за умов сприйняття самого світу як *цільності* і безмежності, а людини – як частини цієї цільності в ролі частки *роду людського*.

«Романтизації» зазнала і наука про літературу (що саме зароджувалася зусиллями єнських романтиків). Провідне місце в літературах усієї епохи Модерн романтики визначили для роману: «Наріжним каменем мала б стати філософія роману» (№ 252). Усі передумови нового роману Ф. Шлегель знайшов у Платона, правда, поки що у роз'єданому («класичному», а не романтичному) вигляді: «логічні, фізичні, мімічні, панегіричні та міфічні» (№ 165). На ці міркування Шлегеля спирався пізніше Ф. Ніцше у своїх роздумах про

³ Далі в круглих дужках подано номери «фрагментів» із зібрання в журналі «Атенеї» 1798 р., за виданням [91].

роман, і погляди обох німців синтезував у своєму вченні про роман М. Бахтін.

Шлегель і романтики передбачали для подальшого розвитку мистецтва також інший шлях, повз який пройшли теоретики мистецтва високого і пізнього Модерну. Це шлях тричастинної *містерії* як сходження до найвищого синтезу «земного» і «високого». Зразок знайшли у Данте. Історична конструкція Шлегеля починається із «сатири» як способу відділити реальне від ідеального, яке ще має бути осмисленим; її сенс у відтворенні багатобарвної реальності в її власних формах. Далі настає час «елегії» як зображення внутрішнього досвіду поета, що виходить з певного ідеалу. На останньому (і безконечному) своєму етапі поезія відкриває для себе «ідилію» – абсолютну тотожність першого (життя, об'єктивного) і другого (ідеалу, суб'єктивного). Перед нами «трансцендентальна поезія», чисті зразки якої Шлегель знаходить у Піндара й інших поетів ранньої класики, «у стародавній елегії», а з-поміж сучасних поетів – у Гете (№ 239).

Ми бачимо, що «романтизація» не заперечує досвід античності, але творчо його переосмислює. Весь ранній німецький романтизм виник і розвивався на новому прочитанні античних класиків. Зокрема яскравим предтечею нового мистецтва Шлегель називав Арістофана, цього «Гомера й Архілоха в одній особі» (№ 156). Він вважав його суголосним з епохою раннього Модерну завдяки гумору, громадянській позиції, поетичній техніці, заснованій на перемішуванні естетичного та «низького», словом – «неестетичного». Другий приклад – це увага до Александрійської епохи з її інтересом до «важкого і непоетичного матеріалу», з її бажанням усе зробити «поетичним»! «У змішуванні всіх художніх жанрів у поетів-еклектиків пізньої античності міститься вимога, щоб існувала тільки єдина поезія, як і єдина філософія» (№ 239). Ми бачимо, що Шлегель передбачив навіть тенденцію нового «синкретизму» в філософії та філології, яку ми спостерігаємо наприкінці доби пізнього Модерну.

Невдовзі уже не лише Греція, а й Середні віки і Відродження стали також відповідати цим пошукам (Новаліс, А. Тік, В. Вакенродер), нарешті – і Схід (Ф. Шлегель).

Таке воістину безмежне розширення функцій естетичного може здаватися якоюсь анархією. З точки зору пізнього Модерну можуть спричинити певний сумнів окремі твердження Шлегеля, наприклад, про «самотійність краси (яка) відрізняється і має відрізнитися від

істинного та морального» (№ 252). Однак романтики прагнули якраз уникнути анархії думки і спертися на фундаментальний принцип, який «знімав» би цю анархію, тобто підносив на більш високий рівень і робив теоретично незаперечною. І це була-таки мораль, яку вони, взявши як останню ланку кантівської філософії, розуміли, утім, не в дусі Канта, а ширше – натуралістично, універсально, майже пантеїстично, а саме – як вільний, не стримуваний нічим земним, буденним, вульгарним і низьким вчинок, спрямований на *зміцнення природи*, а отже, культури і всього творчого духу. «Ми місіонери на землі. Наше завдання – створити світ», – писав Новаліс (№ 32) [88, 13]. Це була ідея великої містерії природи, що творить нові – не просто різноманітніші, досконаліші й витонченіші форми, а форми духовніші, які підносять природу людини і безконечно наближують її до Бога.

СУЧАСНЕ

XVIII століття в Європі усвідомило свою місію розроблення принципово нових підходів до розбудови політичного та культурного життя і в цьому протиставило себе минулим епохам, які шукали шляхи оновлення життя у повторенні «зразкового» досвіду минулого. Ранні німецькі романтики також сприйняли ідею парадигмального оновлення життя і виявили навіть ще більшу радикальність, коли слідом за своїми предтечами «штюрмерами» розкритикували деякі важливі засади самого Просвітництва [63, 18–23]. У центрі їхньої уваги вперше в європейському мисленні опинилося поняття *сучасності*, сучасної людини, сучасного мистецтва.

Вихідною точкою для романтиків було різко критичне ставлення до порубіжжя XVIII–XIX ст., яке вони характеризували як час «культурного здичавіння» (Новаліс), «хаотичної дикості» (Ф. Шлейєрмахер), «цілковитої байдужості до будь-якої істини та час цілковитої розпусти» (Й. Г. Фіхте). Романтики вважали, що нині «великий розкол проходить крізь усі починання людей» (Й. Геррес), а сама людина «живе в розладі з собою, і суспільство викликає в неї лише невтішні враження» (Ф. Шиллер), тож вона мріє лише про те, аби «бодай на мить втекти від нестерпного тягара існування» (Ф. Шлегель). Причину вони вбачали в надмірній раціоналізації всього життя, насамперед життєвих настанов, релігійних поглядів, моралі, мистецтва і науки.

У роботах Фіхте («Основні риси сучасної доби»), Новаліса («Європа, або Християнство»), Шлейєрмахера («Монологи. Новорічний дарунок») та інших сучасність постає як певний відрізок на лінії динамічного розвитку всієї людської історії, причому найвища її точка розміщується у *майбутньому*. Іншими словами, свій час романтики розглядали як початок усієї сучасної доби, а себе – як її рушійну силу. Сучасним вони вважали все те, що спрямоване в майбутнє, а сучасною людиною ту, яка свідомо наближала його.

Сучасність, що мала переходити в майбутнє «тисячолітнє царство» (Новаліс, фрагмент № 75) [88, 23], романтики відділяли від «сучасності», яка завершувала *минуле*. Саме йому належить покоління, котре, на думку Шлейєрмахера, заклопотане турботою «про власне тілесне життя і благо», потерпає «внаслідок порожнечі думки й закостенілості у спогляданні» і «не годне витримати віру в краще майбуття», бо «правдива мета людства <...> йому не знана і лежить (для нього) у темній далечині» ⁴ [47, 273; 274; 272]. Словом, «хто в згоді зі сучасністю живе й нічого не жадає, той тому напівварварові сучасник, хто цей світ започаткував» [47, 280].

Справжня ж сучасність, за словами Фіхте, – це «епоха звільнення <...> від зовнішньої авторитарної сили», від нерозумного інстинкту, перехід до «панування пильного розуму» [58, 235], силами якого людина сама має продовжити труд Природи і повернути собі втрачену в перебігу механічної цивілізації повноту фізичного та духовного існування, але уже на новому, більш високому рівні *культури*.

Проте час сам собою не зміниться на краще, без зовнішнього поштовху він може хіба що «обертатися лише в старому колі» [47, 280]. Справжня сучасна людина насамперед працює над собою, формуючи в собі осередок духовності, щоб поширити її з часом на все життя. Ось чому романтики такого важливого значення надавали пошуку духовно споріднених натур, їх спілкуванню, «співфілософуванню» (*Symphilosophieren*), у колі якого не просто утворювалися нові думки й ідеї, а й розширювалася сама атмосфера духовності! Новаліс писав про себе, що «найсвятіша» його мета – це «власний дух і його формування», і закликав інших залишатися твердими «у вірі в універсальність власного Я».

Таким чином, сучасна людина, в уявленні романтиків, – це та, яка прагне майбутнього. «Там, де я уздрю бодай іскру вогню прихованого, що рано чи пізніше старе поглине і оновить світ, – писав Шлейєрмахер, – туди я тілом і надією відчую потяг до принадливого знаку далекої вітчизни» [47, 280]. Віддаленість цієї утопійної мрії не могла зупинити романтиків. «Що зараз не знайшло свого завершення, знайде його після ще однієї чи наступної спроби», – писав Новаліс [88, 71].

Тож сучасна людина, за словами Шлейєрмахера, – це «чужак життю і мисленню теперішнього покоління, пророчий громадянин грядущого світу, до якого жива фантазія та сильна віра поривають» [47, 280]. Завдання романтиків – відтворювати у філософській думці та

⁴ «Монологи» Шлейєрмахера цитуємо в перекладі Юрія Прохаська.

художніх образах світ майбутнього і критикувати все те у світі теперішнього, що не відповідає ідеалу майбутнього. Об'єктами філософської полеміки та сатиричної критики були «філістери» і «новий європейський стан – філантропи та просвітники» (Новаліс) [88, 79].

«Грядущий світ» уявляли справою, не близькою в історичному часі. Його пророки і творці готувалися провести своє життя в напружених думках про нього: «Немає нічого поетичнішого, ніж думки і передчуття, або уявлення, про майбутнє» (Новаліс, фрагмент № 123) [88, 36]. При цьому, палко віруючи в реальність прийдешнього, вони водночас усвідомлювали як перешкоду невинні вади своїх співвітчизників і нездоланну силу їхнього внутрішнього консерватизму. Тож картини «грядущого» потребували нової, візіонерської філософії і нових естетичних принципів, розрахованих надовго – аж до далекого майбутнього! Сучасне мистецтво – це «мистецтво майбутнього» (Р. Вагнер), сучасний поет – «жрець майбутнього» (Новаліс, фрагмент № 75) [88, 24], сучасна (романтична) поезія – поезія майбутнього, навіть *вічного*, бо вона «перебуває у стані вічного становлення, яке ніколи не закінчиться» (Шлегель, фрагмент № 116) [91, 91]. Основний художній образ у сучасному (романтичному) мистецтві – це *символ*, зміст якого сягає *нескінченності*. Внутрішнє багатство символу має містити в собі всі можливі відтінки смислів, щоб зустрітися з думкою «прийдешнього покоління»!

Орієнтація романтичного мистецтва на майбутнє парадоксальним чином відсвіжує середньовічну християнську парадигму історичного часу. Тоді сучасне розглядали так само дуально – в плані того, що воно містить в собі від язичницького, гріховного минулого, і з погляду зародків у ньому майбутньої духовної волі, Царства Божого [63, 75–77]. Невипадково Фіхте використовував середньовічне поняття «гріховності» для характеристики сучасного стану суспільства [58, 228–229], а Новаліс із християнським пафосом писав про очікування «великого часу примирення» – «нового золотого часу з темними бездонними очима, пророчого і чудодійного часу»⁵ [47, 319]. У ті часи християнин своїм фізичним єством перебував у теперішньому, але подумки, всіма своїми душевними пориваннями жив у країні вільного вибору – в майбутньому Царстві Божому.

У самих таких умовах перебування у світі відчувається *опозиційність*, небажання сприймати світ таким, яким він відкривається перед людиною. Тож у реальному світі шукали неявилену і приховану, але справжню сутність, ідеальний зміст, який заступав місце всієї

⁵ Переклад Олега Фешовця.

емпіричної наповненості світу. Навіть предметна, тілесна, чуттєва змістовність реальності розглядалася під кутом зору цієї вічної сутності – безмежного «майбутнього» під даванням Божою.

Романтична естетика – *опозиційна* естетика, і «філософія тожності» фізичного та духовного Шеллінга могла виникнути в умовах цієї опозиційності, коли з вірою у вищий матеріально-фізичний синтез співіснували сумніви щодо повної *здійсненості* цього синтезу в живих формах реальності. Навіть сатиричні випадки романтиків проти філістерів, філантропів і просвітників жилилися підсвідомою думкою про неможливість перевиховання цього «нового європейського стану» (Новаліс). Фатальну, звабну роль відіграла для них теза Канта про «регулятивне застосування принципів чистого розуму», який не можна реально втілити у дійсності ніколи. «Іронія» Ф. Шлегеля також спрямовувалася у вічність і нескінченність, звільняючи автора від відповідальності за конкретні наслідки його думки, проти чого так активно протестував Гегель.

Опозиційність романтичного світобачення й естетики виявлялася і в *поетиці* з її демонстративно явними рисами змагання з поетичною зразковістю, з її пародійністю, пастишем, прихованими цитатами, іронізуванням тощо. Реальне допускалося в романтичну поетику найчастіше як елемент буфонності, блазнювання й іронізування. Опозиційний характер був спочатку притаманний і літературному *канону* романтиків.

Насиченість художнього світу елементами ідеального і буфонного, художня презентація цього світу як динамічного становлення в напрямку до вищої точки духовності дають нам змогу кваліфікувати естетику ранніх німецьких романтиків як *містериальну*. Кожний їхній твір можна розглядати з погляду містерії, де в борні земного і високого перемагає дух, але перемога ця належить до царини уявного, небесного, майбутнього, ідеального, символічного, словом – до умовного. У романтиків торжествує дух; але дух у них потребує земного, щоб утвердити себе, а не для того, щоб утвердити земне (як у «Фаусті» Гете).

Отже, й історизм, який мимоволі розкрився у своїх перспективах у філософуванні романтиків, мав *містериальний*, а не реальний характер. Таким він перейшов від романтиків в історіософію Гегеля, а від нього – у теорію «комунізму» в ХІХ ст. І хоча романтики локалізували сучасність у конкретному історичному часі на порубіжжі ХVІІІ–ХІХ ст., вона, по суті, становила той безконечний відрізок часу, який займав своє місце в нескінченній містерії існування. А «сучасником» вважався той, хто відчував себе учасником цієї містерії.

СИМВОЛІЧНЕ

У романтичній теорії символ розуміли як особливе відношення між об'єктивним і суб'єктивним. Не приймаючи концепцію образу світу на основі його «фотографічної» копії в нашій свідомості (як учили англійські емпірики) або теорію апріорного, наперед заданого уявлення про світ (як учив Лейбніц), романтики прагнули встановити між цими двома сферами нерозривний, гармонійний зв'язок у вигляді тотожності. Шеллінг, користуючись термінами «загальне» (= суб'єктивне, бо досягається абстрактно) й «окреме» (= об'єктивне, бо сприймається емпірично), виділяв три можливості. Якщо «загальне означає особливе», то перед нами «схема»; якщо «особливе означає загальне», то перед нами «алегорія». І те, й інше страждає на односторонність, бо щось одне завжди підпорядковується цілям чогось іншого і позбавлене самотійного існування. Синтез «схеми» й «алегорії», духу і матерії, суб'єктивного й об'єктивного, загального й окремого, скінченного і нескінченного, «де і те, й інше абсолютно єдині, є символом».

Теорія символу виникла як побічний продукт «романтизації», але, на відміну від останньої, зберегла свій науковий статус. Звичайно, у чистому вигляді символ може означати лише містичне світосприйняття, тому він виявився зручним для пояснення не реальності, а саме мистецтва, де предметний світ має свій умовний статус, а його існування має сенс тільки за умови зв'язку зі світом ідеальним. Цим самим романтики відмежовувалися від класицистичного, алегоричного розуміння міфології, яке передбачало «перетлумачення» міфу, тобто зведення його до абстрактного, морального.

На відміну від класицистів, які одягали реальність у міфологічні шати і «вганяли» в міфологічні декорації, романтики виявляли граничну спостережливість до буденної реальності – природи, історії, побуту, навіть до механізмів і приладів (у Гофмана), взагалі до всієї

тілесно-чуттєвої пластики буття з його формами, рухами, звуками, запахами, кольорами і світлом тощо. Символісти кінця ХІХ ст. доведуть навіть до натуралістичних подробиць зображення буденного у спробах зблизити його з трансцендентальним (Г. Гауптман).

Якщо у письменників-просвітників ⁶ увага до світу емпіричних явищ пояснювалася їхнім прагненням «демістифікувати» реальність з позицій логізуючого розуму, то романтики, навпаки, «містифікували» реальність, тобто постулювали в ній другий, прихований – символічний план, який мав «просвічуватися» крізь логічну «оболонку». Символічний зміст, таким чином, не відкривався у предметі, а *вкладався* в нього, а сам предмет не відтворювався, а «конструювався» (Шеллінг). «Символізація» спиралася на постулат Канта про непізнаваність «речі самої по собі» і, можливо, була спробою його «корекції». Справді, предмет не дається нашій свідомості «як такий», тож він міг бути схоплений лише як символ. Приклад образу-символу блакитної квітки у Новаліса свідчить, що «символізація» – це суто естетичний акт. Взаємозв'язок між «символом» (емпіричною оболонкою) і сутністю ґрунтувався не на науковій, не на філософській, а на естетичній основі, зокрема на таких поняттях, як краса (що гармонізує відносини з оточенням) і піднесене (що встановлює духовний зв'язок із «нескінченним»). З огляду на останнє стає зрозумілим, чому романтичному символу притаманні недовмленість, загадковість і багатозначність.

Звичайно, сама настанова романтиків на символічну тотожність зумовлювала специфічний вибір матеріалу з реальності. Безперечно, вони не відверталися від реальності, навпаки – хотіли збагатити її за рахунок «трансцендентального» виміру. В цьому й полягала для них бажана єдність фізичного і духовного буття, за зразок якої вони взяли Давню Грецію. Важливі евристичні принципи підказав уже Шеллінг. Так, «життя» він тлумачив як символічну тотожність «ваги» (матерії?) і «світла» (безтілесності?); «мистецтво» – «дії» (конкретного?) і «мислення» (абстрактного?); «драму» – «лірики» й «епосу» (очевидно, під впливом драм Шекспіра і Кальдерона та «Фауста» Гете). За бажання у всіх прикладах можна вгледіти віддалену алюзію на декартівську дихотомію протяжності (тяглості) і мислення, яка «знімається» у почутті власного Я, що відповідало вченню Фіхте про домінуючу роль Я. Ми можемо побачити ці принципи, наприклад, у романі Новаліса «Генріх фон Офтердінген», чия позірنا «життеподібність» не має вводити нас в оману.

⁶ Йдеться про письменників просвітницького раціоналізму. Див.: [69, 266–295].

«Символізація» сюжету в романтиків означала пошуки і зближення з «паралельною» реальністю. Наприклад, у Гофмана тісно злютовані в єдиний образ земна іпостась архіваріуса Ліндгорста і його вища сутність як могутнього мага Проспера Альпануса; земне буття франкфуртського обивателя Перегріна Тісса та його ідеальне життя – як володаря казкового королівства Секакіса; звичайне різдвяне свято з традиційним даруванням простих іграшок і драматична боротьба сил добра і зла з перемогою ідеального кохання... Несподіваний поворот сюжету пов'язаний у романтиків не з логікою суто подієвої дії, як у літературі просвітників, а саме із виявленням прихованого – символічного! – змісту, який до часу ховався від героїв чи від читача (що швидше можна зблизити з бароковим сюжетом, наприклад у Кальдерона). Сюжет вважався вичерпаним, тільки-но автор реалізовував усі його потенційні символічні можливості. Так, «Блошиний король» завершується лише в тій точці, де остаточно прояснюються зв'язки всіх персонажів із «паралельною», символічною реальністю – казковим королівством Фамагустою, відносно якого «земне» завершення пригод Перегріна – одруження з гарненькою дочкою палітурника Розочкою – є тільки формальною «каденцією» його історії. У «Принці фон Гомбурзі» Клейста, де паралельно розвиваються історія покарання принца за невиконання військового наказу й історія його внутрішнього (в дусі кантіанського морального імперативу) самовизначення, справжній фінал пов'язаний саме з другою колізією, що дає змогу (знов-таки в дусі Кальдерона) сценічно перетворити «похорон» принца на його апофеоз.

Для «символізації» пасували також принципи казковості, взагалі фантастичного, навіть гротескного (зокрема перетворення грубуватої іграшки-лускунчика на казкового відважного принца, розумово відсталого переростка Перегріна Тісса – на казкового короля, інших персонажів «Блошиного короля» – на рослини і комах).

Потрібно врахувати, що такого сучасного поняття, як «художній образ», тоді ще не було, і пошуки цього значення романтики вели у напрямку міфології. З погляду раннього романтизму, символічна тотожність в образах Перегріна, Ліндгорста, Офтердінгена та інших є міфом, але міфом у розумінні Шеллінга. Філософ учив, що міф – це нерозривна єдність емпіричного (природи, необхідності, окремого) і духовного (культури, свободи, загального). Але символ у нього якраз і передбачав єдність емпіричного, що закорінене в самій реальності та у сфері несвідомого, з одного боку, й ідеального,

що витікає зі свідомого, – з іншого. Якщо погодитися, що Офтердінген, Перегрін, принц Гомбург, навіть Кіт-у-чоботях – символічні персонажі, то це одночасно робить їх і міфами, але вже у суто ментальній площині. Перед нами, відповідно до вчення Шеллінга, «вторинний» міф, створений не природою, що використовує свідомість людини як своє знаряддя («первинний» міф історичної архаїки), а творчою свідомістю людини, яка відірвалася від несвідомої природи.

З огляду на це створення всього нового в культурі є «міфотворчістю», в якій має бути відновлений напружений, аркоподібний зв'язок між емпіричним і духовним світом. Один світ, незалежно від людини, закорінений у реальності, а інший, за її волею, бере початок у свідомості. Живе, безпосереднє відчуття цього зв'язку є відчуттям мистецтва, тобто естетичним переживанням. Перед нами тотожний ряд понять «міф», «художній образ», «художній символ». ХХ століття всебічно апробуватиме ідеї символічності міфу і міфологічності символу.

Нарешті, слід вказати на справжню революцію в поезії художньої мови. Романтична «символізація» мови далека від середньовічних алегорій і перифраз, бо світ, представлений у романтиків, не розколотий на «справжнє» і «несправжнє» (як у «Божественній комедії» Данте), а монолітний. Ця мова далека також від ренесансних метафор і порівнянь, натхнених стихійним сенсуалізмом доби. Далека і від барокових консейтів, бо романтична царица мислення не відривалася від царини переживань і була нерозривною єдністю. Далека вона від просвітницьких силогізмів, бо ніколи не розривала зв'язку із позараціональним і становила з ним примхливий «симбіоз». Романтики відкрили й утвердили низку паралельних, супутніх конотацій, пов'язаних із самим словом (нові, релігійні відтінки у словах «ніч», «сон», «ранок» та ін. у Новаліса), зокрема із перехресцями власне емпіричних значень (вираз «хімічна доба» як характеристика культурно-історичної ситуації у Ф. Шлегеля).

Історично символ виник із відчуття таємниці людського буття. У цьому його онтологічне коріння. Ще задовго до Канта, в глибоку давнину, людина звітувала собі в тому, що не збігаються повністю свідомість і емпірична даність, ознаки реального світу та уявлення про цей світ. Узгодити ці два феномени між собою людина не могла, бо завжди залишався якийсь непрояснений, незрозумілий «залишок». Ця кореляція свідомості з емпіричною реальністю мала таємничий характер, вона залишала простір для пояснення у царині

ментального, зокрема й у світі *уяви*. Так виник символ, що означає раціонально не розкрити можливість розуміння зв'язку між емпіричною реальністю і свідомістю, яка її сприймає. Але таке «розуміння» переходить у сферу *уяви* і стає самотійною формою (кажучи словами Канта – формою *гри*, оскільки не має на меті розуміння для практичної діяльності), яку ми зараз називаємо *естетичним*. Те, що для вченого підлягає з'ясуванню і вираженню у строгих поняттях, для естетики символу є просто необхідною умовою живлення. *Непроясненість*, невичерпність символу – це і є та «шпаринка» між об'єктивним поняттям про емпіричний феномен та його образом, тобто відбитком у свідомості. За Кантом, ця «шпаринка» ніколи не зможе бути заповнена.

Прагнення романтичного мистецтва полягає у тому, щоб *плека-ти* таємницю. Зрозуміло, що вона й не може бути знищена. Проте сучасна наука переконана в існуванні певних механізмів виникнення цієї таємниці, які стосуються, наприклад, сфери індивідуального чи колективного *несвідомого*. Це і є те, перед чим спинилися німецькі романтики, оберігаючи джерело таємниці і таємничого, адже пояснення людської природи через несвідоме (тобто рудимент сліпої, знедуховленої природи) руйнує не лише таємницю, а й *символ* як *конвенцію про непізнаваність таємниці*. Це руйнує специфіку мистецтва і робить його позитивно натуралістичним.

Реалізм ХІХ ст. ширше і ґрунтовніше спирається на соціальний характер, ніж романтизм, проте він у великих реалістів символічний, бо переконує, що соціальний чинник поєднується з психологічним, у тому числі несвідомим, а відтак – таємничим.

Можна визнати, що постмодерні стратегії, зокрема «деконструктивізм», натуралістичні за своєю суттю, адже, минаючи символізм мистецтва, вони виявляють лише його *емпіричну* основу, не заторкуючи ментальної, духовно інтимної – тобто саме того, що є найважливішим для мистецтва. На нашу думку, *деконструктивізм не є мистецтвознавчим аналізом, бо ігнорує символ*. Якщо людина – раб «символізації» (оскільки справжній сенс для неї – таємниця за сімома замками), то він намагається звільнити її від цього «рабства» тим, що ущемлює її природне почуття естетичного.

МІФ

Якщо попередні літературні епохи обмежувалися використанням готових міфологічних сюжетів лише як матеріалом для поетичної творчості, то німецькі романтики активно намагалися проникнути в таємницю міфу, а також створити власну міфологію. Перебуваючи біля джерел модерної міфологічної теорії, вони розробили понятійно-термінологічний апарат, яким і досі користуються сучасні теоретики міфології.

Шеллінг уявляв ідеальний стан мистецтва взагалі як *міфотворчість*. На його думку, міф історично був проміжним ступенем між природою і цивілізацією, коли людина ще не відірвалася повністю від першої, але ще і не потрапила у фатальну залежність від другої. Мислення тоді ще не було розколоте на частини, як у сучасної людини – на природне відчуття себе у довкіллі і на сприйняття себе через власну рефлексію. За «міфологічного стану» вчинки людини були підпорядковані необхідності, яку вона сприймала як свободу, а практична думка, не скута індивідуальною сваволею, сприймалася як закон природи. Настановам природи людина підкорялася і в реальному суспільному існуванні, й у поетичній творчості.

Цей історично пережитий етап, як вважав Шеллінг, насправді був запрограмований усім ходом розвитку і для майбутнього людського суспільства, якщо воно діятиме відповідно до задумів природи. Так відкривалися реальні можливості для *створення* міфу як ідеального на новому етапі людської історії стану людського інтелекту і психіки, що їх розуміли як єдність волі та необхідності, розуму й уяви, почуттів і здорового глузду, об'єктивного і суб'єктивного. Останню єдність Шеллінг назвав «символом». Міф у романтичному розумінні був *символічним*, а не алегоричним, як у класицистів.

Ранні романтики відчували себе тою чи іншою мірою причетними до нової міфотворчості, тобто до «символізації» («романтизації»)

світу. Центром нового міфу була не ідеальна досконала форма і не однобічно ідеальна етика, як у класицистів, а людина, яку розуміли як втілення *повноти* фізичного та духовного буття. Міфологія романтиків долала християнський розкол людини на духовне (як справжнє) і фізичне (як облудне). Духовне в них не принижувало фізичне, те й інше існувало в тісній єдності, бо потребувало одне одного, як свобода і необхідність. Романтичний міфологізм сприяв відкриттю як типологічно спорідненого *східного* міфу й усього східного світу, де приваблював образ повноти буття й утопійного щастя в оточенні живої природи (Індія у Ф. Шлегеля, в подальшому – грецький і турецький Схід у В. Гюго й інших французьких романтиків, ірано-таджицький Схід у Гете тощо). Проте романтичний міф не відкидає зовсім християнство, а перетворює його також на міф, виводячи його в історичному розвитку з архаїчного міфу (Гельдерлін, Шеллінг, Гегель у «Житті Ісуса»).

У романтичній теорії міфу виявилася основна настанова на розуміння людини як *родової* істоти і культури як умови існування людського роду (відповідно до вчення Канта). Автор-міфотворець є не виразником власного, одиничного погляду, а говорить від імені *роду*, який він уявляє як залучений в усі ймовірні зв'язки навколо нього: у Космос, природу, релігійний світ, суспільство, історію тощо. Слід вважати, що екзистенціалізм, який принципово відмовляється розглядати людину з погляду її родової природи, по суті залишає поза полем свого розгляду міфологію як продукт і «орган» такої природи; а в галузі поезії він повертається до неї як до алегоричного сюжету, майже в дусі Просвітництва.

Архаїчний міф передбачав безумовну віру в події, що зображаються, тож новий міфотворець, на жаль, уже не може відродити міф саме в цьому аспекті; але він може відтворити умови, за яких виникає цілковита віра, адже міфологія своїм походженням завдячує ще нечіткій здатності розуму розрізняти між «фотографією» реальності та її апріорним образом в уяві. Оскільки провідна роль у такому розрізненні належить *рефлексії*, а в естетичній галузі – тим явищам, що ґрунтуються на ній, наприклад, комічному, то саме комічне слід вважати тим чинником, що здатен зруйнувати міф, бо активізує всі аналітичні сили нашого розуму. Міф відзначається певною *ірраціональністю*, тобто запереченням конструктивної ролі рефлексії. Головним чином через це романтизм заслужив на докори в ірраціоналізмі, а також в антиінтелектуалізмі, що докорінно неправильно.

Міф вирізняється також *серйозністю*, бо в ній полягають передумови для погляду на нібито логічний перехід архаїчного грецького міфу в міф християнського Бога у Шеллінга і Гельдерліна – до речі, найсерйознішого поета всього німецького романтизму. І навпаки, комічне зображення хтонічних істот у «Класичній Вальпуржиній ночі» у Гете є саме трансформацією міфу, що критично перелицьовується і втрачає свою історичну серйозність, а його ірраціональна таємничість розвінчується. Балансування у третій дії «Фауста» від грецької класики до Середніх віків відбувається спонтанно, неісторично. Шеллінг, аналізуючи комічні епізоди в Гомеровій міфології, вважав їх «відхиленнями» від головної функції образу; епічний поет може допускати естетичну гру з цими додатковими елементами, якщо тільки вони «нічого не відбирають від сутності» образу [74, 91].

Зауважимо далі, що рефлексія розрізняє Я і реальність, активізуючи наше почуття самоідентичності. У міфі ж, навпаки, відбувається повне злиття об'єкта і суб'єкта за верховенства об'єкта. Не випадково філософія Фіхте, утверджуючи повне домінування Я над своїми внутрішніми актами, не передбачає існування ні міфології, ні природи. Таким чином, міфу протипоказана естетика, що ґрунтується на рефлексії: дотепне, гротескне, парадоксальне, зрештою – все ігрове. Особливо показовим може бути зіставлення міфу і *казки*.

На відміну від *казки*, міф не відкриває реальність, не милується нею, не випробовує її; він не призначений для того, щоб уражати нашу уяву і тим самим відточувати наше почуття логіки. Він стоїть поза буденною логікою і переконує нас силою природної життєвої сили з огляду на певні загальнозрозумілі психологічні константи (зміна частин доби чи пір року, родинні відносини, народження чи старіння і смерть тощо). В його основі ми знаходимо закономірне і приховане (табу, містеріальні таємниці, елементи обряду тощо). Саме ці елементи виявляють себе у ніби випадкових, логічно розірваних і непередбачуваних формах, які вражають нашу уяву ряснотою, різноманітністю і позірною невпорядкованістю. Але це лише на перший погляд.

Якщо творення *казки* потребує знання реальності і поетичного покликання, то творення міфу – знання світу і покликання філософського. Міф і *казка* – це два протилежних, але взаємопов'язаних полюси романтичного мислення: високого і буденного, ідеального й емпіричного, космічного і соціального.

Якщо романтики і сприймали у грецьких міфах щось як казкове, то тільки відносно зовнішньої форми, адже міф також не може існувати без свого будівельного матеріалу – емпіричної реальності. Але ця остання необхідна тут для того, щоб втілити *абстрактне*; увага спрямована все ж не на безкінечні парадокси і сюрпризи реальності, а на її загальні закони. І якщо казка у романтиків тяжіє до реальності буденної, крізь яку просвічується загальне, то міф – до реальності як частини космічного буття, яке просвічується крізь окреме. У цьому плані міф не можна зіставити з грою індивідуальної думки – авторської або читацької, і він не будується на суб'єктивному зближенні віддаленого (тобто на дотепному). Міфотворець покликаний за позірно випадковою оболонкою, за одиничним емпіричним явищем розкрити «магічний», містеріальний, символічний зв'язок із цілим, єдиним і нескінченним у світі, а також забезпечити тягість історії. Так відбувається романтичне «конструювання» міфу.

Міф у ранніх романтиків спускається ще нижче від античного, у *прасвідомість*. У цьому полягає ще одна відмінність від класицизму.

Природа фізично створює людину, а далі надає їй можливість самотійно розвиватися духовно (будувати культуру). В цьому сенсі первісна людина – ще не зовсім досконала істота. Це й називається міфологічним станом. Міф – універсальна можливість, що передбачає багатоманітність варіантів подальшого розвитку.

Звичайно, сама історична людина здійснила свій розвиток на шляху, зафіксованому історією. Міфологічний стан змінився інтелектуальним і естетичним, яким ми його знаємо. Але, згідно з романтичними уявленнями, гіпотетично можливі й інші шляхи розвитку, які фантазія може відтворювати в художньо-утопійних формах, в образах фантазії. Міфологічну основу можна «одягнути» в різні шати, тобто сконструювати квазіреальність у розвиток міфу, при цьому надати їй оригінальні просторово-часові виміри і причинно-наслідкову основу. Власне, у цьому і полягає привабливість міфу для творчої фантазії, яка готова до дедалі нових захопливих трансформацій.

Відкривши по-новому міф, романтики впритул підійшли до розуміння світу не просто як становлення, а *розвитку*, коли важлива роль належить *випадковості*. Власне, кантіанство, не зупиняючись так докладно на випадковості, як пізніше Гегель, віддало належне цьому принципу, постулювавши вільну, творчу свідомість реального суб'єкта і пов'язавши її з нескінченністю.

Воістину, людина не лише наслідує природу, а й продовжує її творчу справу там, де природа не змогла чи не встигла щось зробити. Але ця творчість лежить уже у сфері не реальності, а вигадки, точніше – уяви. І в кожному разі свідомі міфотворчість уже не фіксує «міфологічний стан», а розвивається в напрямку *естетизації*, «окультурювання» людського буття. Цим шляхом ішли і Данте (зведення первісного і страшного до однієї стрункої системи та «прояснення» її в такий спосіб у «Божественній комедії»), і французькі класицисти (зведення архаїчного міфу до витонченого етичного канону, наприклад, у «Федрі» Расіна), і Гете (знайдення «людських» вимірів для інфернального у «Фаусті») тощо.

Для ранніх романтиків завдання полягало в тому, щоб спочатку виявити первісну міфологічну основу (матрицю) людського буття і углядіти в ній наміри природи, а потім «одягнути» праміф в естетичні шати, тобто ввести в життя як один із нездійснених самою історією варіантів. У з'ясуванні такої послідовності і варіативності полягав метод Я. і В. Гріммів під час вивчення історичної (реальної) міфології. Потім Ніцше, розкривши праглибинні основи грецької міфології у вченні про аполлонійство і діонісійство, надав цій матриці нової якості у своїй «філософії життя», у своїх ідеях про духовну та фізичну повноту людського буття, відкинувши при цьому реальні, історичні нашарування як облудні цінності, як результат людських помилок на історичному шляху. По суті, таке саме «очищення» первісної матриці від облудних нашарувань «псевдокультури» здійснювали і романтики щодо класицистичної практики міфотворчості у XVII–XVIII ст.

ДОТЕПНЕ

Дотепне – це альфа й омега романтичної естетики. В його основі – зближення віддалених явищ емпіричного життя або понять в одну естетично несуперечливу й ефектну цілісність. Воно руйнує певний звичний для нас порядок подій і спрямовує нашу думку на несподіваний, але захопливий маршрут.

Якщо просвітники вчили, що свідомість містить у собі все те, що є в реальності, то романтики наполягали на самостійності акту мислення. До цього їх схиляло вчення Канта про незалежність «ідей розуму» від чуттєвості та його вчення про час і простір як феномени нашої свідомості (а не реальності). Дотеп постає не лише як поетичний прийом або естетична позиція; це конструктивна особливість мислення, що виявляється у різних його галузях (зокрема і в науці). Не будучи власне естетичним явищем, дотепне робить емпіричну реальність цікавою там, де в ній немає краси або де вона не пробуджує в нас почуття піднесеного. Отже, можна вважати, що романтики доповнили кантівський ряд «краса – піднесене» поняттям «дотепне» (Ф. Шлегель).

Зразки художньої дотепності вони знайшли в англійців (Шекспір), іспанців («пікарескний роман», Сервантес, Кальдерон) і в італійців (Гоцці). Оскільки дотепність, згідно з таким розумінням, позбавлена субстанційної основи в емпіричній реальності і є лише феноменом нашого мислення, то воно зближується з *фантастичним* і відкриває перед ним нескінченні форми та сюжетні перспективи, з *гротеском* як із мистецтвом поєднувати несумісне, з *парадоксом* як мистецтвом сполучати дивне з переконливим, нарешті з *іронією* як апофеозом особистості, у творчій волі якої звершувати всі ці мисленнєві акти. Дотепність – основа для жанрових експериментів романтиків, наприклад, для поєднання трагічного й комічного, вигаданого і реального, прозової та віршової мови.

Поетика дотепного ґрунтується на *контрасті*. Ми можемо сформулювати природу дотепного у романтиків саме як спорідненість контрастного. Жан Поль характеризував дотепне як «не природно-органічний, а дивний зв'язок» [28, 30].

Оскільки дотепне «перестрибує» через близьке, суміжне, то буденна течія життя, опис побуту не захоплює романтиків, а побутова деталь у них наявна заради яскравого «світлового» ефекту («Наріжне вікно кузена» Гофмана). Чітко виражена сюжетика поєднується з такими самими яскравими описами в дусі іспанського концептизму, що не боїться карикатурності (Тік, Гофман). Зближуються далекі станові, професійні, вікові й гендерні якості і властивості, різні рівні культурності, контрасти природи та цивілізації, реальне, мало-ймовірне і неймовірне, смішне та серйозне, усе віддалене у часі й просторі, словом – усі контрастні сфери почуттів. Зовсім не випадково споріднюють твори романтичної літератури з музикою та живописом чергування і взаємопроникнення контрастних темпоритмів, подієво-оповідних об'ємів, зорово-слухових ефектів, емоційної забарвленості.

Дотепність – це апофеоз індивідуальності, неповторності нашої уяви, непередбачуваності її шляхів. Як і геній (за спостереженням Канта), дотепна людина не здатна пояснити, чому їй спадають на думку дотепні ідеї, вона не може передати свою обдарованість іншій людині. Дотепність (разом з описом краси і передачею піднесеного стану) надає художньому твору яскраво індивідуального змісту.

ГРОТЕСК

Будучи по суті альтернативою щодо класицистичної врівноваженості, самодостатності й гармонії форми, романтичний гротеск розробляє власну логіку зв'язку життєвих явищ. Він також спирається на принцип *предметно-тілесної пластики*, звертається до зору, слуху й інших видів чуттєвого сприйняття, але по-іншому. Характерно, що Ф. Шлегель знаходив початки гротеску ще в класичній античності, зокрема в Арістофана, де буквально бує стихія тілесності, і дійшов висновку про «змішану форму» як найдосконаліший жанр мистецтва майбутнього. Отже, не гармонізація, а *змішання* як принцип форми; романтичні форма, композиція, сюжет мають принципово гротескний характер.

Й.-В. Гете охоче відгукується на цю думку тим, що й собі пропонує сприймати античну трагедію як єдність не трьох, а чотирьох частин, останню з яких утворювала по-гротескному контрастна до попередніх «сатирівська драма». Зразок по суті романтичного гротеску знаходимо у Гете в другій дії «Фауста–2» – це зустріч Фауста вночі на березі Пеней з кентавром Хіроном, верхи на якому колись рятувалася від красеня Тесея легендарна красуня Єлена. Вчепившись у жорстку кошлату шерсть чудовиська, ледве утримуючи рівновагу на його спині, Фауст захоплений тим, що нині сам переживає знамениту міфологічну подію, відому йому до цього лише з учених фоліантів. Гротеск тут представлено і як *об'єкт* (кентавр), і як спосіб, або *прийом* зображення. При цьому створюється певна взаємозалежність елементів і композиційна замкненість цілого. Античну класицистичну гармонію руйнує тут надмірно прозаїчно-буденна, *тілесна* деталізація. Впадає у вічі контрастне поєднання елементів, кожний з яких належить до інших систем логічних зв'язків і тілесності (середньовічний учений опиняється в давньогрецькому світі, романтичний захват Фауста наражається на буденно-грубуваті пояснення Хірона, прозаїчна

правда про справжній вік Єлени – в ту ніч їй було лише десять років – мало не похитнула його піднесені уявлення про легендарну красуню...).

Гофман гротескно зображує малюка Цахеса на прізвисько Цинобра, наділеного рідкісною потворністю, оскільки той, за його словами, зовні «нагадує редиску». Проте потворність сама по собі не є достатнім елементом гротеску, бо мусить взаємодіяти з контрастними, протилежними якостями і значеннями. Так, потворність Цинобри поєднується з бурхливим схваленням філістерами його гаданих «талантів» і навіть із закоханістю в нього миловидаї Кандіди. Цей прийом пізніше набув поширення в усій романтичній літературі (Есмеральда – Клод Фролло – Квазімодо у «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюґо).

Естетично гротеск можна пояснити як різновид *дотепності*, тобто мистецтва поєднання двох далеких понять (явищ). Оскільки *контраст*, що лежить у його основі, примушує нас уважніше оцінити окремо якості кожного з контрастуючих елементів, то ми можемо представити гротеск і як різновид *очуднення* (одивлення). У такій якості він стримує і концентрує нашу увагу, є засобом її організації, що дає авторові змогу навантажувати оповідь заплутаними і просто невірогідними подіями та власними роздумами, не боячись ослаблення читацької уваги.

Заснований на таких принципах, романтичний гротеск стає вже не окремим прийомом, а *системоутворювальним принципом* у плані сюжету, композиції і загального змісту; створюючи напруження у творі, він надає йому емоційно-естетичної єдності («Маркіза д'О.» Клейста). Виникає відчуття порушення рівноваги, пропорцій, навіть здорового глузду (в цьому гротеск змикається з *нарадоксом*). Але, як і дисонанс у музиці, гротескний «дисонанс» має бути розв'язаним, дійти своєї каденції, коли напруження «знімається» в гармонійному примиренні. Романтики втілювали зразки «високої каденції», знайдені в трагедіях Шекспіра та в «Дон Жуані» Моцарта («Міхаель Кольгас», «Принц фон Гомбург» Клейста), проте шукали й інших підходів, зокрема іронічно- чи казково-примирливого («Золоте горня», «Малюк Цахес» Гофмана або в його ж «Блошиному королі» та в п'єсах Тіка і Клейста). Не завжди *умовність* такого примирення задовольняла їх в естетичному плані, і тоді вони зовсім відмовлялися від фінального «зняття» гротеску (так, «Кіт Мур» Гофмана буквально уривається).

Сам цей термін поширився після Вітрувія, який описав знахідки малюнків у римських катакомбах («гротах») у XV ст. Увага італійського гуманіста до цих зображень як до «гротесків» свідчить про зародження нової естетики, заснованої на інших уявленнях про гармонію, ніж середньовічна. Адже раніше розповіді про всілякі заморські чудовиська не сприймалися як «гротески» через належність до іншого, ніж у Відродження, онтологічного виміру, а поєднання «високих» і «низьких» зображень в архітектурі середньовічних соборів цілком відповідало тогочасним уявленням про ієрархію світів. «Гротескність» у них угледіли значно пізніше лише романтики, і це означало переосмислення старої, звичної форми з нового погляду, не без впливу класицистичного досвіду. Отже, щодо історичного походження, своєї естетичної природи і антикласицистичної спрямованості в організації форми гротеск є явищем суто романтичним.

Справді, щоб оцінити те, що *не* поєднується за своєю фізичною природою, потрібний власний фізичний досвід, чуття певної (історично визначеної) *норми* – фізичної, тілесної, предметної. Якщо норми класицистичного смаку відкидали таке поєднання як «дисонуюче», то романтичний смак спирався саме на естетику *дисонансу*, гостроти і різкості. Недаремно ранні романтики з багатьох композиторів надавали перевагу Моцарту, в музиці якого знаходили принципи гротеску, динамічного контрасту, емоційної збудженості й гостроти («Дон Жуан»). Ця «дисонантність» уже як широкий принцип логіки (не лише «тілесної») набуває самодостатніх рис у жанрі романтичного *анекдота* і побудованих на його основі «дивовижних» новел і п'єс Клейста.

Гротеск потребує певного *схематизму*. Надмірна психологічна деталізованість, нюансована портретність йому лише шкодять. Вираз «гротескний реалізм» має суто умовний характер, бо саме реалізму як міри вірогідного тут обмаль. Таку гротескну зовнішність, підпорядковану єдиній «схемі», романтики виявили в Дон Кіхоті, а також у Санчо Пансі; в поєднанні ж обох героїв в одну «пару» також побачили гротеск на основі контрасту протилежного чи несумісного; на тій самій основі Гете побудував взаємини між Фаустом і Мефістофелем у «Фаусті-1». Таку психологічну узагальненість під час акцентування не суміжних, а домінуючих рис образу ми і знаходимо в романтичних творах, побудованих за принципом гротеску (аж до Гоголя, який зрештою трагічно усвідо-

мив нерозв'язність протиріччя між гротескним світом своїх «Мертвих душ» і світом *іншої* естетики, котра відкрилася йому під час тривалого перебування в Римі, що завершилося спаленням останніх розділів роману).

Романтичний гротеск спирається також на принцип «герменевтичного парадоксу», коли відкриваються нові обрії пізнання світу всупереч тиранії осоружного для романтиків «тверезого глазду». В цьому плані гротеск близький не лише до парадоксального, а й до *фантастичного*.

ГРА

Наша свідомість постійно співвідносить між собою (завдяки чуттєвості) емпіричні сигнали про світ і його «апріорний» образ, який уже містить у собі наша психіка. Якщо «маршрут» по такому «герменевтичному колу» зумовлює поглиблення понять (тобто знань) про емпіричний світ і, відповідно, сприяє розвитку ідей про нього, то перед нами – процес пізнання. Якщо ж кінцевий результат такого порівняння – розвиток самої взаємодії, що дає споглядачеві інтелектуальне задоволення, то перед нами – *гра*. Людина ніби випробовує свої пізнавальні спроможності, їхню готовність узгоджувати емпіричні враження з апріорними уявленнями, при цьому вона не ставить перед собою власне пізнавальних завдань щодо предметів. Тож, хоча гра може бути розвагою, вона є фундаментальною особливістю здорової психіки і до самої розваги не зводиться. Це дає змогу розглядати її в плані естетики, в той час як розвагу – лише в плані соціології.

Схильність до гри має несвідомий характер. Гру характеризує те, що вона прагне постійно відновлювати свої спроби, в той час як у процесі виконання конкретних пізнавальних завдань таке повторювання мало б свідчити про невдало обрану стратегію думки. У грі дедалі нові спроби повторення дарують радість і втіху, а в науковій роботі – завдають прикrostі і спричиняють внутрішній неспокій. Утім, сучасне гуманітарне дослідження нерідко переходить у гру, а це означає, що сам «дослідник» може запропонувати кілька варіантів своїх висновків, не утруднюючи себе обов'язком зупинитися на чомусь одному і тим більше – нести за це відповідальність. Власне, так і було в античну добу панування риторики, яка, не виконуючи ніяких пізнавальних завдань, передувала виникненню «діалектики» (суперечці, обміну думками), котра, своєю чергою, перейшла пізніше до наукового доказу [14, 192–194]. Уява, спрямована на сферу розуму, пригнічує чуттєвість; уява, спрямована у бік здорового

глузду, гармонізує чуттєвість. Обмін між тим і тим – *гра* пізнавальних спроможностей.

Романтики взяли у Канта той елемент його вчення, що інтелектуальна діяльність не обов'язково зводиться до раціонального пізнання й у грі вона зовсім не втрачає свого високого статусу. Гра в такому розумінні звільняє від усіх підозр саму сферу чуттєвості, що у барокових філософів розглядалася як «примара розуму», оскільки заважала формувати чіткі уявлення про світ. Вона відкривала шляхи для *фантастики*, яку звільнила від необхідності бути переносним смислом, слугувати алегорією, що їй нав'язували митці бароко і класицизму. Нарешті, сама організація художнього тексту також перестала обслуговувати «здоровий глузд» і його невблаганну логіку, текст став не рабом смислу, а його рівноправним «партнером».

Окремо зазначимо, що вчення Канта не дає підстав стверджувати, що філософ вважав саме мистецтво грою. Нехай якоюсь мірою є припустимим сприймати *красу* як певну «незацікавлену» (в конкретному пізнавальному результаті) форму, але таку гру рішуче заперечує *піднесене*, яке у Канта є обов'язковою складовою естетичного переживання. Власне, гра, тільки-но вона уміщує елемент піднесеного, перестає бути лише грою і сприймається як щось серйозніше. Сама наявність елемента піднесеного спрямовує красу до певної мети, а саме – «готує дух до сприйняття ідей» в той час, як орієнтація тільки на насолоду красою та її формами «нічого не залишає для ідеї, притуплює дух і поступово робить предмет гидким, а душу – незадоволеною собою...» [34, т. 5, 344]. Пізніше Шеллінг і Гегель фактично додали до цих двох естетичних категорій Канта ще *героїчне* і *трагічне* (які важко помислити без почуття піднесеного), а також *комічне*. Ф. Шлегель розглядав останнє як у плані вільної гри і незацікавленої насолоди («чистий комізм»), так і в плані ідей піднесеного, коли пов'язував комічне у давніх греків з їхнім відчуттям внутрішньої та зовнішньої свободи, власне з їхньою демократією. У цілому він (спираючись на Шекспіра) правильно вловив амбівалентний взаємозв'язок між трагічним і комічним. Самі ранні романтики ніколи не вважали естетичну гру самоцінною метою і не відривали її від серйозного смислу.

КОМІЧНЕ

Переживання комічного взагалі можливе за умови здатності людини абстрагуватися від емпіричної реальності в царину «чистої» уяви, конкретніше – за умови незбігу між образом реальності в нашій уяві, з одного боку, й апріорною ідеєю про реальність у нашій свідомості, з другого. Можна припустити, що почуття комічного виникло ще у первісної людини одночасно з умінням виробляти знаряддя праці (як свідчення такого абстрагування). Цю подаровану самою природою здатність людина може ще більше розвинути в собі свідомими зусиллями, тож зрозуміло, чому романтики вважали здатність до комічного істотною рисою інтелекту. Оскільки розбіжність між «емпіричним» («фотографічним») і «апріорним» образом реальності лежить також в основі міфу, то стає зрозумілим, чому давня міфологія ігнорує поділ на серйозне та комічне.

Комічне через зону здорового глузду пов'язане з цариною краси; але не в тому сенсі, що здатне дублювати її, і не в тому, що все комічне є гарним, а в тому, що воно також виходить із самої реальності. Тільки краса, на відміну від комічного, з'являється перед нами як почуття узгодженості між розсудком і реальністю, як гармонія; вона відображає відповідність між реальністю і якимось гаданим задумом природи, якоюсь метою вищого розуму, який ми схоплюємо нашим земним розсудком. Коли ж ми обманюємося в предметі, думаючи, що він відповідає якійсь дальній меті, якомусь значному задуму, то це і зумовлює комічний афект. Кант пише, що смішне виникає «за раптового перетворення напруженого очікування в ніщо» [34, т. 5, 352]. Іншими словами, ми обманюємося щодо обсягу змісту предмета – чекаємо, що він значний, а він мізерний («ніщо»).

Далі, згідно з Кантом, комічне не може відриватися від реального. Умовою комічного є наявність у нашому полі зору емпіричної реальності, елементи якої воно використовує як свій будівельний матеріал. У цьому його відмінність від трагічного, що постає лише

перед нашим внутрішнім зором, тобто в царині трансцендентального, а не в зоні зримого і чуттєвого. Як пише Жан Поль, комічні герої живуть навколо нас, а трагічні – у нашій уяві [28, 129].

У зв'язку з цим комічному притаманна своя пластика, чуттєва повнота; воно апелює до наших органів чуття. Комічне, на відміну від трагічного, зручно передавати через пластику тіла – міміку, жести, рухи. Ось чому так легко зісковзнути на комічне, намагаючись передати трагічне через пластику (наприклад, через пафосні рухи рук). У «Пентесілеї» Клейста, де автор замислив з'єднати воедино трагічне, еротичне і предметно-тілесне, часом лише надто хистка грань відділяє трагічне від комічного. Гадаємо, що тілесна пластика все ж таки більше належить до царини комічного, ніж до трагічного. Р. Вагнер урахував досвід Клейста й у своїх музичних драмах надав емпіричному світові, усій предметно-тілесній пластиці надзвичайно узагальненого вигляду. Про те, що він чудово розумівся на законі співвіднесеності комічного і тілесно-пластичного, свідчить його героїко-комічна музична казка «Зігфрід».

За Кантом, комічне пробуджує в нас чуття життя, внутрішню бадьорість. У нього тісно корелюють між собою реальність, краса, комічне, бадьорість душі і тіла. Так само й романтики пов'язують комічне з усіма почуттями тілесної бадьорості, з радістю. Р. Шуман поєднує в одне ціле комічне, жваве та ентузіастичне і додає до характеристики комічного ще простодушне [80, 72]. Так він намічав зону комічного в музиці. Гете також пов'язував комічне з активним тілесно-предметним рухом («Учень чародія», «Фауст-2»).

Ф. Шлегель сполучав комічне з еротичним як із проявом тілесного життя, але, угадуючи наперед Шумана, вимагав для еротики простодушності. Він нарікає, що живе в епоху «розпусти» і що «фізично чутливий» комізм руйнує мистецтво, бо зводить його лише «до рівня збудника чуттєвості». За словами Шлегеля, в такому випадку «скоріше можна пробачити вульгарність» [77, 91–92].

Рух не тільки передає комічне, а й сам слугує *предметом* для комічного, і не лише в п'єсах. Так, на початку «Золотого горщика» Гофмана ми бачимо, як студент Ансельм біжить через ринкову площу і перекидає лоток з яблуками. Далі у творі ефект комічного створюється через нібито самотійні дії предметів (бутерброд падає маслом вниз; поли фрака починають рости). Згідно з Кантом, такий «рух» позбавлений «доцільності», а отже, є комічним.

Кант описує герменевтичний механізм жарту. «Жарт повинен містити в собі щось таке, що може на мить обманути. Тому, коли

ілюзія розчиняється у ніщо, душа знов озирається назад, щоб ще раз її пережити, і в такий спосіб через напруження і розслаблення, що швидко минають, поспішає то туди, то сюди, через що відбувається коливання...» [34, т. 5, 353]. По суті, феномен комічного описується тут як *гра*. У романтиків комічне – це і є самоцінна естетична гра. Гра як зона комічного щільно прилягає до гри як зони *фантастичного*, що нерідко постає комічно забарвленим (казкові повісті Гофмана, казкові комедії Тіка).

Комічне є способом осягнення, причому дуже ефективним. Кант пише далі про «раптовість» комічного осяяння. Це означає, що наша реакція на комічне не проходить через рефлексію, взагалі через поступовість осмислення, а сягає суттєвого одразу. Таким чином, комічне може слугувати взірцем чистого інтуїтивного мислення, що було філософською мрією романтизму.

Ранній романтизм надає перевагу комічному, бо знаходить у ньому не лише вираження свободи від осоружної раціоналістичної рефлексії, а й взагалі свободу мислення і переживань. Ф. Шлегель виявляє у давній Греції такий ідеальний стан, коли воєдино зливаються комічне, бадьорість духу, радість, природне почуття тіла і політична свобода. Тож він іде від свободи комічного «мислення» аж до політичної волі, яку нібито виражає комічне. Мислитель зближує комічне з іронічним, в якому також бачить вияв вільної волі. Майбутнє мистецтва і взагалі людського розуму він пов'язує з умінням «іронізувати».

ІРОНІЯ

Якщо *комічне* у романтиків виражало відхилення від стабільного смислового центру, санкціонованого емпіричним «тверезим глуздом», то іронія – це також спосіб зруйнувати «центрованість» думки і поняття, подати їх «зняття» в новому об'єкті. Романтична іронія є наочним вираженням кантіанської безконечності думки. Відкриття іронії романтиками відобразило їхнє прагнення до персональної волі, естетичної і моральної сваволі, до індивідуалізму.

Проте між комічним та іронією більше відмінностей, ніж подібностей. Зокрема, для іронії важливий не просто контраст між емпіричною видимістю і справжнім (прихованим) смыслом, а сам *іронізуючий суб'єкт*, який стає смисловим центром. Якщо увага того, хто сприймає жарт, спрямована на самий жарт, а сміх є спонтанною реакцією на його зміст, незалежно від особи жартівника і від власної самооцінки слухача, то у випадку з іронією слухач відчуває себе *жертвою*, але не жарту, а *жартівника*. Вибудовується інша диспозиція – між «іронізуючим суб'єктом» і об'єктом його іронії. На відміну від комічної ситуації, іронія виходить за межі чисто естетичної, «незацікавленої» (Кант) насолоди смішним, яку *однаково* переживають оповідач і слухач; в іронії утворюється ситуація *нерівноправності* між одним і другим, а сам іронічний смисл переходить з естетичної площини в особистісну, моральну. Оскільки в іронії відбувається переакцентування з естетичного на моральний зміст, це означає, що вона може користуватися не лише комічним елементом. Та й «жертва» іронії не схильна оцінювати дотепи «іронізуючого суб'єкта» з погляду комічності.

Власне кажучи, іронія є *формою* піднесення «іроніка» і приниження «жертви». Жартівник забуває про себе, «іронік», навпаки, егоїстично возвеличує себе (зрозуміло, «іронік» може бути конкретною особою або ж таким собі «трансцендентальним іроніком», тобто голосом певної громадської думки чи позиції). При цьому

«іронік» нерідко експлуатує таку рису «жертви», як її інтелектуальну довірливість. Власне, в цьому і полягала «сократівська іронія». Цей філософ вдавав нерозумну людину, яка хоче повчитися у співрозмовника. Сам термін «іронія» походить від *грецьк.* εἰρωνία – облуда, удаваність; εἰρων – удавальник, обманщик; εἰρωνικός – здатний прикидатися, удаваний, нещирий.

Але іронія, спрямована проти чистої простодушності і наївної щирості, просто ображає наше моральне почуття і сприймається як наруга над людськістю (саме такою нерідко постає «постмодерна» іронія). Тож ми зі сторони сприймаємо іронію як належну лише тоді, коли вона спрямована проти такої простодушності, яка межує або перетікає в розумову обмеженість, душевну тупість, дурість. Сенса просвітницької іронії (Вольтер) полягав у тому, щоб виявити цю тупість. Проти вульгарності німецького філістера спрямована іронія Гофмана, що нерідко руйнує сентиментально-щасливі фінали його оповідань, та іронія Гейне, яка забарвлює деякі його зворушливі ліричні вірші. Ранні романтики сприймали Моцартового Дон Жуана безперечно як іронічний образ, адже цей надактивний супергерой не стомлювався демонструвати власну зневагу до людських слабкостей і забобонів, від яких вважав себе цілком вільним! Отже, на відміну від жарту, що не має адресата і сенс якого полягає в ньому самому, іронія завжди спрямована проти чогось чи когось, і тільки з точки зору такої спрямованості її можна оцінювати, приймати чи відхиляти.

Існує «самоіронія», коли «іронік» сам себе таврує за якусь власну помилку чи обмеженість. Оскільки така іронія нікого не зачіпає, крім самого «іроніка», то вона є, власне кажучи, подвійним самохваленням. У цьому виявляється вільне ставлення «іроніка» до самого себе, що мало вважатися, очевидно, найвищою чеснотою. Коли Ф. Шлегель відверто розкрив свої інтимні стосунки з Доротеєю Фейт у романі «Люцінда», це і була його «самоіронія». Бути іронічним означало бути вільним від докорів сумління і від тиранії суспільної думки («комплекс Дон Жуана»). Саме на цьому акцентував Шлейермахер у своїх «відвертих листах» на захист твору Шлегеля.

Проте Ф. Шлегель пішов ще далі. Наслідуючи філософію Я Фіхте, він проголосив індивіда абсолютним центром вчинків і центром їх оцінки. Довкілля стало для нього лише полем діяльності (*Не-Я*, що його *моя Я* повинно подолати – Фіхте), не обмеженої ніякою мораллю ззовні. Сократівська іронія перетворилася на «самоіро-

нію». Індивід робиться «автором» власних вчинків, стає, за сповненими докору словами Гегеля, «паном і володарем усього», не минаючи «сфери моралі, людського права та божественного, мирського і святого». Унаслідок цього всі ці первні постають лише наче «якась гола мана, що існує тільки завдяки Я... А залишить воно чи зітре її – це вже залежить цілковито від бажання й капризу Я...» [16, 69].

Оскільки іронія заперечує міцну субстанційність, то «іронік» не дорожить нею і перетворює її на предмет *гри* для власної свідомості. Коли Шлегель пише, що «по-справжньому вільна й освічена людина повинна була б уміти за власним бажанням налаштовуватися то на філософський, то на філологічний лад, на критичний чи на поетичний, історичний чи риторичний, античний чи сучасний, і все це цілком вільно і невимушено, подібно до того, як настроюють інструменти у будь-який час на будь-який тон», то тут ідеться не про ренесансну розумову універсальність чи просвітницьку ерудованість; адже мовиться не про логічний перехід з одної тональності в іншу (модуляцію), а саме про довільне (за примхою «музиканта») перенастроювання «інструмента». Перед нами переосмислена в дусі романтичної іронії думка з Платонового «Бенкета» про те, що «одна й та сама людина повинна вміти писати і комедії, і трагедії... майстерний трагічний поет повинен також бути і комічним» (223d). Порівняння свідчить, що Шлегелева теорія поліжанровості (власне «змішання жанрів») також є вираженням «іронії», бо демонструє не так можливість матеріалу, як владу автора над ним. З ідеї іронії виводить Шлегель і своє вчення про фрагмент, а також про історію літератури, в якій він дорожить саме фактом строкатості, примхливими і не завжди вловимими переходами від одного жанру до іншого, то комізму, то трагізму, то народної творчості, то авторського первня, що залежить від «світового іроніка» – духу вічних змін та оновлення.

ПРОСТІР І ЧАС

Якщо Декарт по-бароковому розводив простір і час – перший як «тяглість» і властивість фізичного світу, а другий як характеристику нашої душі, то Кант, навпаки, усунув цей дуалізм тим, що поєднав простір і час як спільні властивості, котрі з самого початку притаманні нашій душі, оскільки в ній уже мусить міститися готова «форма», щоб надати визначеності хаотичним відчуттям іззовні. Нашу психіку характеризує властивість «оформлювати» у вигляді простору і часу те, що вона сприймає. Кант не заперечував існування самих речей поза нашою свідомістю; проте наші уявлення про простір не виводяться із зовнішнього досвіду, навпаки – сам зовнішній досвід стає можливим з огляду на наші природжені уявлення про простір. Такий підхід закладав підґрунтя для розуміння форми як *сутності* (а не просто зовнішньої «тяглості») речі.

Віднісши простір і час до законодавства чуттєвості, Кант тим самим реабілітував чуттєвість, що перебувала під підозрою у філософів аж із XVII ст. Тепер її уже не розглядали лише як джерело помилок розуму; навпаки, вона вносить порядок у той хаос відчуттів, який тільки й дається нашому спогляданню від зовнішнього світу. Звичайно, чуттєвість конструктивна не сама по собі, а лише тоді, коли вона функціонує в єдності з поняттями розсудку, за умови, що ті, своєю чергою, «підживлюються» ідеями розуму.

Кант відійшов від сучасного йому (англійського) емпіризму та скептицизму в тому сенсі, що тісно пов'язав простір і час із *суб'єктом*. Він постійно наголошував, що «форму споглядання (...) слід шукати не в предметі самому по собі, а в суб'єкті»; «час (...) поза суб'єктом є ніщо»; «час (це) спосіб представляти мене самого як об'єкт» [34, т. 3, 141; 139; 140].

Те саме стосується в нього і простору. Адже виявляється, що предмет як такий, узятий поза нашим суб'єктивним уявленням про нього, «ніде не трапляється, та й не може трапитися, оскільки саме

наші суб'єктивні властивості визначають його форму як явища» [34, т. 3, 146]. У такому розумінні світу, як ми вважаємо, проявився вплив на Канта літературного сентименталізму, зокрема вчення Руссо. Пройшовши через кантіанство, руссоїзм перейшов у романтизм, збагативши його новим філософським підґрунтям. Завдяки Канту романтизм запропонував оригінальне вчення про *форму* як примат художньої творчості.

Варто згадати, що попередник романтиків Й. Г. Гердер ще до Канта висловив міркування про суб'єктивно забарвлений простір і час, а також спробував надати «хронотопу» естетичного характеру. Прикметно, що вихідною точкою для нього була не гносеологія (як у Канта і Шеллінга), а художня творчість. «Поете, Боже драми! – писав він, подумки звертаючись до Шекспіра. – Не годинник на башті відбиває відміряний тобі час, ні, ти сам встановлюєш для себе межі часу і простору, і якщо ти здатний створити цілий світ, що існує у цьому часі і просторі, то в ньому ж ти знайдеш і мірило його. У цей світ веди зачарованих глядачів, давши їм міру...» [83, т. 2, 255].

«Гармонізувавши» суб'єкта й об'єкт, особу і природу, свободу й необхідність, Кант дав поштовх цілому напрямку ідеалістичного, романтичного *гуманізму*. Хоч яким суб'єктивним є, на перший погляд, його вчення про час і простір, він ніде не порушує питання про поєднання в рамках одного дискурсу кількох різних точок зору. Його суб'єкт оповіді (споглядання) – це завжди один, єдиний, спільний, *трансцендентальний* суб'єкт. У романтиків також представлений *єдиний* суб'єкт. Навіть у такому експериментальному тексті, як «Люцінда» Шлегеля, підводиться під «плюралістичність» наративних позицій, під поліжанровий дискурс філософська база «іронії», котра наперед визначала той факт, що весь цей «дискурсивний плюралізм» виходить усе-таки з одного суб'єкта, який іронізує! Навіть у жанрі свого філософсько-естетичного діалогу, що побудований, на перший погляд, за зразком грецького або ренесансного, Шлегель демонструє ту саму іронічну здатність автора «роздвоюватися», «умножуватися», в результаті показувати свою множинну тотожність, тобто єдність!

Фіхте продовжив експеримент із простором, запропонувавши вважати породженням мого Я (= уяви) кантівський простір «поза мною» та інші простори «поза і біля одне одного» [34, т. 3, 130]. Цим він ще більше узаконив права суб'єкта на простір узагалі, в собі і поза собою. Якщо з погляду орієнтації людини у реальному просторі такий підхід суперечив вченню Канта, то в естетиці художньої

творчості, тобто в особливому, символічному, безмежно духовному просторі, це відкривало нові можливості.

Адже і Кант писав про єдино можливе сприйняття простору лише відносно самого Я. Для людини важливо визначити, чим відрізняються її відчуття, що стосуються її, від тих, що стосуються простору, де її немає, а також у чому полягає відмінність того, що перебуває «поза і біля одне одного», тобто в різних місцях. Нехай людина не має органа для сприйняття власної душі, проте самовідчуття Я може бути визначене і виражене якраз через простір навколо Я, за термінологією Фіхте – через Не-Я (пізніше ці міркування вплинули на проблематику ідентичності в літературі).

Усе це робило акцент на індивідуальному сприйнятті форми і збагатило естетику тих жанрів, де наявний оповідач (у ліриці – споглядач), позаяк із цього погляду «простір» споглядача в ліричному творі такий самий різноманітний, що й в оповідних жанрах, а це дає змогу легко поєднати, начебто переливаючи одне в одне, подієву оповідь і ліричне споглядання. І подія (в оповіді), і споглядання (у ліриці) немислимі без охоплення простору, через яке власне і передається самовідчуття Я. Тільки так можна пояснити розмивання жанрових границь, зокрема виникнення «ліричної прози» у романтиків і «поезії в прозі» (Новаліс). При цьому драматичні форми менше вдавалися романтикам, тому що сцена вимагала більшою мірою зважати на реальний простір і співвідношення у ньому.

Кант визначив «виміри» простору. Це «субстанція, сила, ділимість (...), непроникність, твердість, колір...» [34, т. 3, 128]. Саме ці якості «класичного» простору романтики естетично переосмислили. Однією з перших була переможена поетичною фантазією субстанціональність. У віршах Гельдерліна за волею авторської уяви цілі світи розгортаються на наших очах, рядок за рядком, переноссячи нас із затишних долин до гірських вершин і назад, проносячи нас над річками та рівнинами, поєднуючи на наших очах гірські потоки і морську гладь, схід сонця і полуденний зеніт, минуле, сучасне і майбутнє, сон і яв, життя і потойбічний світ... Сам поет ставав нібито деміургом, ці світи на наших очах з'являються як породження його напруженої творчої думки.

«Сила» простору була пов'язана з ученням того ж таки Канта про піднесене. Там, де природа перевищувала спроможності людських сил, вона збуджувала дух людини, розбурхувала пристрасне бажання позмагатися із силою та безмежністю простору. А це зумовлювало прагнення поетично збільшити простір до безконеч-

ності. Новаліс застосовує образ «Ночі» як синонім нескінченності Космосу. У Гельдерліна розширюється до безконечності топографія маленької Греції. Важлива особливість: безмежний простір у «Гімнах до ночі» Новаліса й у зрілій ліриці Гельдерліна поєднувався нерідко з сентиментальними, найсокровеннішими переживаннями душі. У Гете в «Фаусті-2» таким самим безкраїм стає нічне узбережжя невеликої Пенейської затоки Егейського моря; тут немає й сліду від сентиментальності Новаліса і Гельдерліна, але панує іронія. Франц Штернбальд (у романі Тіка) вирушає у далеку Італію за естетичними враженнями, які мають докорінно змінити все його життя. Гете у «Фаусті-2» і Клейст у «Принці фон Гомбургі» сміливо поєднують ліричну тему з показом батальних сцен. Гофманський Серапіон «у добру погоду» спостерігає все, що відбувається на далекому протилежному березі Середземного моря в Александрії, спілкуючись при цьому з мудрецами і митцями минулого.

Романтики також всебічно охопили ділимість простору. Сам Кант дав їм привід для таких експериментів, обґрунтувавши можливість абстрагування від конкретних рис простору, коли в душі залишається тільки «чисте споглядання» простору. Це означає, що «уявити можна лише один-єдиний простір, і якщо кажуть про багато просторів, то під ними розуміють тільки частини одного-єдиного простору», а «всі частини безконечного простору існують одночасно» [34, т. 3, 131]. У романтиків ми і знаходимо цей величезний, *спільний* простір, між частинами якого існують безконечні й вельми несподівані зв'язки й у вигадуванні якого полягала майстерність романтичного сюжетотворення. Єдність романтичного хронотопу відповідала їхньому розумінню світу як *системної єдності*.

Досить згадати в романі Новаліса реальний і містичний, земний і підземний, оніричний і дійсний світи, географічно лінійні простори подорожі героя. Це фатально пов'язані одне з одним земний і підземний світи в «Руненберзі» Тіка і складна заплутаність буденного світу в його ж «Білявому Екберті». Це взаємно детерміновані реальний і казковий світи в «Блошиному королі» Гофмана, з іншого боку – навмисно роздроблений простір капельмейстера Крейслера, в який автор поміщує помешкання kota Мура.

«Ніколи не можна уявити відсутність простору, хоча неважко помітити відсутність предметів у ньому», – вчив Кант [34, т. 3, 130]. Хоч яким би умовним був простір, його мусять наповнювати предмети й особливо *рух*, взятий у реальності, інакше ми не зможемо уявити його. Ці зміни ґрунтуються на наших знаннях реального,

емпіричного світу, інакше ми не зможемо оцінити рух часу. Шеллінг писав, що простір сам по собі – це ще не світ, бо він позбавлений сутності, це «коло без центра» (тобто без сутності) [75, т. 2, 38].

При всій вигадливості наповнення простору вказаним способом, новаторство романтиків найяскравіше виявилось в «наповненні» одного спільного простору його власними різновидами з метою надати йому певної естетичної *системності* і завершеності. Романтичний герой не просто посідав якесь місце у просторі, а був його живим виразником. Так, зовнішній, «реальний» простір міста Франкфурт накладав свій облудний карб на поведінку Перегріна Тісса, який за своєю справжньою сутністю належав іншому – містичному простору («Блошиний король» Гофмана). Поведінка героїв, їхні зовнішні та внутрішні колізії відображали тяжіння і навіть конфлікти самих просторів.

Оскільки центр розгортання простору переноситься в суб'єктивну сферу, то розгортання як таке можливе лише у *часі*. Якщо ми можемо уявити простір без часу (тобто без суб'єкта, що споглядає), то час без простору – ні. Усі окремі простори входять до певного спільного простору (а отже, можуть у художній реальності розташовуватися в порядку, визначеному автором), проте сам по собі він мало хвилює споглядача. Та з часом все відбувається інакше. Ми не можемо абстрагуватися від думки, що представлені «окремо» різні відтинки часу належать *одній* лінії часу і, сказати б, зливаються з нею (як усі предмети зазвичай зливаються в одну тінь). Над психікою людини постійно тяжіє все ж не простір, а час із його часто прихованою в невизначеності точкою найвищого значення. Так, у комедії Шекспіра «Багато галасу з нічого» відбувається багато подій, що зіштовхуються в різних просторах; але тільки аспект часу породжує в нас естетичне напруження: чи встигнуть усі події щасливо дійти до skutku на момент вінчання Геро і Клаудіо?

Романтики слідом за Кантом розглядали час як сенс і умову існування простору. Всі події спрямовані до однієї кінцевої – часової – точки, яка і виражає мить найвищої напруги та значення. Цю точку ми знаходимо у віршах Гельдерліна – в його уявних внутрішніх мандрах, що охоплюють обширні ландшафтні простори...

Спрямованість до однієї часової точки може виражатися в різнотемповому русі (зокрема у гальмуваннях-ретардаціях, поверненнях-ретроспекціях тощо). Однак при цьому має зберігатися напруга найвищої точки, яка тримає у своїй владі всю увагу читача (глядача). Час сам мусить зімкнутися в одній точці. Кант пояснював

момент *піднесеного* переживання саме концентрованим впливом на нас найвищої часової точки споглядання. У музичному чи драматичному творі цією точкою є момент смислової та емоційної кульмінації. Таким чином, романтична концепція часу ґрунтується не тільки на поєднанні часових відтинків, а й на їхній спільній спрямованості вперед, що приводить через *розвиток* до кульмінації як моменту піднесеного. Усі романтичні експерименти, що намагаються позбавити час руху, драматичності і напруженості («Люцінда» Шлегеля та ін.), лише підтверджують правило.

ПРИРОДА

Природа – це субстанціональна основа усіх побудов романтичної думки. Для романтиків вона більше, ніж «досвід» чи «матерія», як було для емпіриків або сенсуалістів. Як і *міф*, природа сягає прасвідомості, тобто є «річчю самою по собі», незбагненою і несподіваною, в реальності представленою у «тисячах форм» (Гете). У цій якості вона уже не потребує для себе божественного образу, свого романтичного Пана, який би організовував її в ясних, чуттєво доступних формах. Міфологія природи у романтиків глибша від міфології Пана, бо породжує щедріші форми та багатші зв'язки з емпіричним. Не зводиться вона і до барокового пантеїзму з відблиском вічного розуму Тої сили, яку представляла у своїй системі мислення.

Романтики (як і їхній критик Гегель) скоріше схилялися до поглядів давніх греків, які уявляли Всесвіт як живий, люблячий, нескінченний, мислячий організм, що вічно творить із себе дедалі нові форми і сам перебуває в процесі вічного становлення. Природа проходила цей шлях, втілюючись у розмаїття форм – через гарне і потворне, привабливе і відразливе, гармонію і дисонанси, поступове і раптове («революційне»), зрозуміле і таємниче... Ці особливості не чергувалися, а існували начебто одночасно, що спонукало розглядати природу як чудо постійного оновлення та метаморфізму. Зроблене ще Й. Й. Вінкельманом відкриття залежності культури і мистецтва греків від неповторної природи їхнього краю було першим кроком до відкриття *міфу природи*, де все перебуває в безперервному русі, матерія постійно переходить у дух, дух виявляє себе у формах чуттєвої реальності, краса перетворюється на потворність, а потворне складається в несподівану гармонію. А скільки ще неповторних форм мистецтва й інших форм втілення духу слід чекати від природи! Щедрість і плодовитість природи романтики сприймали як приклад творчої продуктивності.

Чи мала природа якусь кінцеву мету, сказати б – фінальну форму втілення? Її становлення було спрямоване в нескінченність, і це визначало долю всього пов'язаного з нею: насамперед невичерпність людського роду і культури, безмежність думки, яка проникала в саму природу і черпала в ній силу натхнення, а отже, визначало безмежність прагнень людини до самовдосконалення. Але культура не розривала зв'язків із природою (як вважав Руссо), не відкидала її як пройдений етап, більше того, природа стала критерієм культури, духовності.

Природу романтики сприймали ширше, ніж просто фізичну матерію; для них вона була Космосом, а отже, *ідеєю*. Це означає, що вона виражала *родову*, а не видову сутність буття, тобто вміщувала не просто фізичні властивості, а всі риси буття, зокрема й ті, що притаманні живому, людському, духовному, божественному; і всі вони разом були закорінені в ній. У цьому вгадується прочитання природи не так за Аристотелем, як за Платоном, для якого дух із самого початку був закорінений у природі, а сама можливість втілення фізичної субстанції залежала від наявності її *ідеї*. Йшли романтики і за Лейбніцем, котрий, також слідом за Платоном, розглядав природу у вченні про «монади» як сукупне буття, в якому співіснують «монади, що сплять» (нежива природа), «монади, що дрімають» (жива природа) і «монади, що прокинулися» (дух, людина). Бог і людина були для нього, сказати б, рівноцінними «монадами».

Якщо класицисти і просвітницькі раціоналісти [69, 270] розглядали природу як царство всього випадкового, тобто суто емпіричного, окремого, одиничного, а закономірним вважали тільки витвори людського духу; якщо відповідно до цього вони створювали свій *автономний* моральний світ, до якого природа аж ніяк не була дотична, хіба що як приклад цілеспрямованості і сили, що долає всі мислимі перешкоди, або як гідний і могутній суперник людини в її прагненні до мети, – то романтичний герой не втрачав почуття внутрішнього зв'язку з природою як частка її прихованої духовності і черпав у ній підтримку своїй моральності. Такому розумінню природи відповідав і сам романтичний герой. Він представляв *родову* природу людини, яку романтики розуміли як єдність природи і культури, де перевага залишалася за *універсальною* природою, на відміну від просвітників, де перевагу мала принаймні *розумна* природа, але завжди – культура. Відоме критичне судження Канта про Робінзона Крузо, який, живучи на лоні природи, був повністю

позбавлений духовного життя! Просвітники вважали природу Вищим розумом, з яким людина мусила узгодити свій індивідуальний розум; у романтиків вона розмовляла з людиною не тільки мовою прихованої логіки, а й мовою краси, піднесеного, трагічного, зворушливого – фігурально кажучи, неявною мовою естетичних понять. Вона мала і свою таємну мову, яку вдавалося почути душам невинним і щирим.

Без розуміння природи як втіленої духовності не було б можливим почуття *піднесеного* – високого духовного переживання, яке в людині породжує зустріч із силами, що переважають, як зазначав Кант, її власні фізичні та духовні спроможності. А піднесене як суто естетичне переживання (наприклад, у музиці, як учив Шопенгауер) встановлювало безпосередній духовний зв'язок людини з Космосом, з безконечністю, поза поняттями розуму. Кантіанське уявлення про піднесене збагатило пафосно-ліричний зміст романтичної поезії. Ілюстрацією може бути фінальний епізод «Трістана та Ізольди» Вагнера, що зображує злиття Ізольди в момент смерті з вічно ворожою фатальною силою, яка постає тут у вигляді вічного Космосу, згідно з ученням Шеллінга.

Але через цю спрямованість природи у нескінченність романтик сприймав її також як якусь субстанціональну порожнечу, невизначеність, таїну; тоді почуття піднесеного тісно перепліталось, за словами Гегеля, із почуттям суму, «томління душі» (*Wehmut*) [16, 71]. Це – так званий високий смуток, яким були пройняті «Гімни до ночі» і «Духовні вірші» Новаліса, гекзаметри Гельдерліна; цей смуток марно намагався за допомогою «іронії» подолати у своїх ліричних віршах Г. Гейне. Високий смуток проймає «Лісові сцени» Р. Шумана, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта. Останні такти «Трістана та Ізольди» Вагнера свідчать про просвітлену тугу Ізольди за смертю як злиттям із вічним.

Така не лише субстанціональна, а й суто смислова безмежність природи давала романтикам змогу заповнити її безконечно строками і розмаїтими формами, тобто зобразити її як буденно-географічне середовище проживання людини й одночасно цілком безструктурно уявляти її як фантастичну, чарівну, казкову. І все це було захоплено якимось спільним потоком становлення, що ніс світ і людину, втягнену у цей вихор руху, до якоїсь *несподіваної* точки. А саме зближення високого та буденного життя, намірів і результатів людських вчинків, вихідної точки сюжету і фіналу здійснювалося за принципом дотепного, гротескного, парадоксального й інших

похідних форм (наприклад, комічного). Інтегрованість людини у світ природи як «справжнього» світу зумовлювала вибір сюжетів – казкових і фантастичних із далекої (середньовічної, ренесансної ⁷) історії, з патріархального, «мистецького» життя. Серед персонажів з'явилися діти, які відчують природу без слів і до яких природа особливо прихильна. Відчуття неосяжної природи є по суті високим релігійним переживанням (Шлейєрмахер) і становить власне *романтичне переживання*.

Романтики збагатили образ природи *містичним* виміром. Містика як спосіб осягнення зовнішнього світу має свій метод пізнання (він докорінно відрізняється від раціонального) і свій предмет, що відрізняється від наукового, але схиляється до естетичного та релігійного. Цей метод передбачає особливу чутливість уяви до явищ та знаків, невиразних і невловимих для здорового глузду і для банальної чуттєвості з її традиційними просторово-часовими орієнтирами. Обминаючи понятійно-вербальну сферу, ці знаки адресуються просто до сфери вищого мислення, що пов'язана з безкінечністю. Відповідно й предмет містичного споглядання не пов'язаний з емпіричним світом, а стосується, сказати б, сутнісних сторін світу, що споріднені з «ідеями розуму» в кантівському розумінні, серед яких – моральні поняття, переживання піднесеного, ідеальні смислоутворювальні поняття. Однак містичні «осяяння» існують у вигляді вищих інтуїцій, про які можна стверджувати лише те, що вони істинні, тобто містять у собі безпосереднє почуття вірогідності і повноти духовного переживання, що не потребує логічного обґрунтування. Шлях від осяяння до емпіричної мови непереборний, тому саме осяяння може бути виражене лише у вигляді символів і складної смислової гри. Але оскільки містик мимоволі мусить вести мову про своє неповторно індивідуальне переживання, то в таких «одкровеннях» завжди велика частка суб'єктивного. Містика неминуча для романтизму з його культом неповторної індивідуальності. Містичний дар проникнення в таємниці природи, дар містично довіраливого спілкування з природою можливий за умови глибокої довіри людини до природи і свідчить про чистоту душі, яка подолала в собі владу цивілізації з її штучною мовою та облудними цінностями. Містика завжди серйозна, бо веде людину до сакрального.

Романтичний містицизм є важливою складовою романтичного гуманізму. Оскільки містичне споглядання заторкує сфери уяви

⁷ Ренесанс і бароко входили тоді до широкого поняття Середньовіччя.

і чуттєвості, воно близьке до естетичного споглядання і релігійного переживання та користується спільним набором символів і поетичних засобів – таких, як метафори, порівняння, сугестивність мови, ритм, складні алегорії і т. п., що уникає прямого смислу і прямого називання. З огляду на те, що містичне переживання не має опори в реальності, критерії мови тут досить розмиті: містичні одкровення можуть збагачувати мову, а можуть її й заплутувати.

Романтики охоче зображали містичні контакти людини з прихованими сутностями, із потойбіччям: Тік у новелах про природу, Клейст у «Принці фон Гомбург», Новаліс в «Учнях у Саїсі» і в романі, Бонавентура у «Нічних вартах» тощо. Гофман у «Блошиному королі» імітує «містичні настрої» і намагається створити образ містичного «потойбіччя», успішно використовуючи для цього (як і Клейст) оніричні образи. Містика була для романтиків одним зі способів виразити «тугу за нескінченністю» (Гегель).

НАСЛІДУВАННЯ

На межі XVIII–XIX ст. не вживали сучасний термін «мімезис». Це грецьке слово перекладали як «наслідування природи».

У XVI–XVII ст. поширився інтерес до естетичного вчення Аристотеля – серед митців Відродження, бароко і тих, кого в наступні століття назвуть «класицистами» [71]. Останні, відповідно до картезіанства, розділяли природу на зовнішню (фізичний простір, що являв мистецтву зразок упорядкованості і співмірності) та внутрішню (душевне життя, що виражалося через боротьбу розумного начала з афектами). Перша диктувала форму, друга підказувала основну сюжетну колізію твору.

Аристотель до самого порубіжжя століть залишався тим каменем, на якому відточувалася теоретична думка романтиків. Цікаво, що критика на адресу «класицистів» звучала часом навіть із позицій аристотелізму. Так, ще Лессінг стверджував, що Шекспір зображував природу повніше і ширше, а отже, стоїть до Аристотеля ближче, аніж вони.

Систематичні розкопки Помпей і Геркуланума, що почалися в середині XVIII ст. і привернули до себе пильну увагу Вінкельмана, відкрили побутову сторону і повсякденний світ античності, а отже, спонукали німецьких естетиків інакше подивитися на античне мистецтво. Ідеальний бік античності поступово розвінчувався. Дедалі частіше лунала оцінка цієї доби як дитинства європейської культури. Шиллер, Гете і ранні романтики запропонували нове розуміння: греки втілювали плідну для цивілізації єдність природної і духовної засад; пізніше цю єдність було втрачено, і її вже ніколи не досягти в масштабах усієї культури. Цим було підписано вирок класицистичній естетиці «наслідування природи».

Проте суперечка про наслідування не припинилася, а перейшла в іншу площину. Адже романтики зовсім не заперечували субстан-

цію, вони лише прагнули відкрити в ній нові, внутрішні виміри, пов'язати фізичний світ із духовним, скінченне з нескінченним, тимчасове з вічним. Водночас надзвичайно ускладнилося саме питання про природу, яка виявилася (згідно із вченням Канта) в принципі непізнаваною. Класицистичне «наслідування» за таких умов втрачало в очах романтиків субстанціональну основу і поставало як вторинне наслідування готових уявлень про природу.

Таким чином, парадоксальність романтичного мислення полягала в тому, що романтики сприйняли життя греків не тільки як зразок досконалого мистецтва, а і як «регулятивний принцип» для всієї культури (1), основою мистецтва і мислення визнавали природу (2), проте саму природу (субстанцію) вважали непізнаваною (3). Два протилежні естетичні підходи, зафіксовані майже одночасно, на самому початку ХІХ ст., лише підтверджували цю особливість, але нічого в ній не змінювали. Згідно з першим, предмет мистецтва виводився («конструювався», дедукувався) із «загального» («Філософія мистецтва» та «Ідеї» Шеллінга); відповідно до другого, той же предмет полемічно виводився з «природи» («Естетична пропедевтика» Жана Поля). Жан Поль по суті мислив природу також як «цільність», а мистецтво розумів як наслідування «вільною душею вільного духу (природи. – Б. Ш.)» [28, 66]. Природу романтики розглядали як безмірну фізичну і духовну потенцію, що перебуває в процесі вічного становлення (розгортання) та дарує дедалі нові – гарні й химерні, високі й низькі, спокійні і моторошні образи і такі самі несподівані форми духовного життя. Саме ця потенція природи ставала основою і предметом для мистецтва, завдання якого полягало, словами Жана Поля, у вічному «олюдненні природи», в «переміні хліба у божественну плоть» [28, 70; 75]. Здавалося б, що й тут ішлося про «ідеалізацію» природи, але ж зовсім в іншому плані: «обмежену природу він (поет. – Б. Ш.) оточить нескінченністю ідеї, і перша, начебто піднісшися на небо, розчиниться в ній» [28, 75].

Наскільки кантіансько-шеллінгіанська парадигма природи була поширена в німецькій естетиці того часу, свідчать і роздуми Гете, який розрізняв просте «наслідування природи» як найнижчий (!) ступінь мистецтва; «манеру» – не стільки достовірність передачі емпіричного матеріалу, скільки вираження за його допомогою власних почуттів, суб'єктивного бачення світу; і, нарешті, «стиль», коли

митець підносився і над емпіричним матеріалом, і над власною суб'єктивністю та відтворював певну закономірну цільність предмета, його вписаність у світовий порядок, невичерпність його внутрішніх зв'язків у світі [19, 26–30]. Таким чином, відносно «стилю» (Гете), романтичного «символу» (Шеллінг), «переміни в божественну плоть» (Жан Поль) природа, реальність, фізичний, емпіричний світ тепер набули розширеного статусу, а саме природи *зовнішньої*, яка виконувала функцію, сказати б, будівельного матеріалу для нової, художньої реальності, і природи *внутрішньої*, що була предметом зображення. (Жан Поль: «Поезія наслідує одночасно двоїсту природу – внутрішню і зовнішню, причому кожна є дзеркалом для другої» [28, 75].)

Такою ж неоднозначною була природа художнього твору: внутрішню, духовну природу охоплювала думка генія, а зовнішня, фізична природа потребувала від автора ремісничої роботи, старанності і майстерності, знання певних правил. І в цьому розділенні містився остаточний розрахунок із «класицизмом», тому що творчість за готовими естетичними «правилами» могла свідчити хіба що про вміння їх застосовувати, про майстерність, але не про геніальність, яка не визнає жодних правил.

Етичний аспект наслідування природи стосувався утвердження її самої та її широких, універсально діючих законів. Для цього сама природа мусила бути насамперед представленою як дуже широко діючий принцип, щоб поет навіть у граничній своїй сваволі не вийшов за межі, дозволені цими законами. Романтичній етиці суперечило б приниження, спотворення, знищення природи. Адже її подальший розвиток довірений, так би мовити, людській волі. Проте все ж не так, як у просвітників! У романтиків виразніше представлене креативно-перетворювальне начало. Дух із учня, яким він був у просвітників, став майстром, із слуги – господарем і законним спадкоємцем (природи), що досяг свого повноліття.

Переосмислення аристотелівського естетичного терміна відбувалося по лінії оновлення не лише поняття «природи», а й «наслідування». Романтики прочитали це аристотелівське слово в дусі платонівської філософії – не як «наслідування», а як *відтворення*. Це означало, що митець прагнув у своєму мистецтві продовжити наміри природи, які вона не встигла чи не змогла втілити. Згідно з постулатом Аристотеля, «мистецтво частково завершує те, що

природа не в змозі зробити, а частково наслідує її». Якщо природа, тварина чи ремісник діють за звичкою і самі не знають чому, то митець, навпаки, «володіє поняттями і знає причини» («Метафізика» I, 1). Ось чому «через мистецтво виникають речі, форма яких міститься в душі (митця. – Б. Ш.)» («Метафізика», VII, 7). Це означає, що природа дає матеріал, який набуває остаточної форми відповідно до суб'єктивного бачення митця. За твердженням А. В. Шлегеля, суть мистецтва полягає «саме у перетворенні предмета наслідування відповідно до законів нашого духу, через дієву фантазію, що незалежна від зовнішнього зразка» [27, 46].

РОЗУМІННЯ

Зародження нової герменевтики пов'язують з ім'ям Шлейєрмахера, однак її витoki закорінені у вченні Канта. З «естетичною» герменевтикою тісно поєднана суто художня проблематика раннього німецького романтизму. Сам Шлейєрмахер входив до співдружності єнських романтиків.

Якщо увага Канта була спрямована на *умови* нашого мислення про об'єкт – царину необхідності (природи) і царину свободи (людину, дух, культуру), через що ми не можемо віднести його до герменевтики як такої, то Шлейєрмахер спрямовував свою увагу на сам об'єкт. Герменевтика Шлейєрмахера стосується осягнення світу людини і культури.

Якщо емпірики і сенсуалісти XVIII ст. ґрунтувалися на ідеї прозорості об'єкта, байдуже – природного чи культурного, що, на їхню думку, однаково доступні аналітичному розтину, то Кант і слідом за ним Шлейєрмахер виходили з ідеї незбагненності «речі-в-собі». Її представлення у нашій свідомості ускладнюється додатковими обставинами, серед яких основною є суб'єктивність рецептивної свідомості. «Кожна людина може зрозуміти будь-яку духовну діяльність лише постільки, поскільки вона може одночасно знайти і споглядати її в собі», – писав Шлейєрмахер [78, 70]. Справа ще більше ускладнюється, оскільки предметом стає культура, що створена людиною, а отже, містить у собі *безмежні* духовні інтенції, втілені в такий самий неосяжний духовний зміст. «Що таке все мистецтво і творчість, як не ваше власне буття у речах, яким *ви* надаєте міру, образ і порядок?» [78, 84]. Це, сказати б, – «річ-у-собі-культури», а метод її осягнення – «критика культурного розуму».

Розмірковуючи в романтичному ключі, Шлейєрмахер припустив, що буття цієї «речі» може бути осмислене (схоплене) лише у формі символу. Оскільки зміст символу невичерпний, то й осягнення його також невичерпне. Тлумачення символу можливе завдя-

ки умовам його оприявлення – зовнішнім «атрибутам». «...Образ визначається (...) ще чимось зовнішнім, тож (...) наше завдання полягає у тому, щоб добути його (тут: артефакту. – Б. Ш.) сутність, а не просто прямолінійно і повністю сприйняти його зовнішню форму за внутрішній зміст» [78, 77]. Іншими словами, «зовнішні» ознаки становлять те *позитивне* знання, що супроводжує існування будь-якого прихованого смислу. Зокрема це біографія автора, умови створення, обставини громадянської історії і, нарешті, мова, яка безпосередньо відображає внутрішню структуру художнього об'єкта.

Власне, підхід Шлейєрмахера продиктований уже завданням осмислення Біблії як тексту, що сягає безконечності. І тут філософ іде за Кантом, який відносить Бога до царини ідей розуму, тобто вважає пізнаванням не самого Бога, а лише наші ідеї про нього.

Шлейєрмахер утвердив, відповідно до вчення Канта, свій основний герменевтичний принцип як *евристичний*, пошуковий. Це означало, що кожний об'єкт потребує свого індивідуального підходу і методів досягнення. Шлейєрмахер сформулював суворі методи наукової евристики, на відміну від «інтуїтивної» евристики своїх однодумців – романтичних письменників.

Оскільки інтенційний акт, що його відбив у собі артефакт, є безконечним, то (історично) безконечний і сам процес досягнення естетичного об'єкта. Так підхід Шлейєрмахера іманентно містив у собі ідею безконечного «герменевтичного кола» (словами Гадамера). Суть цього «кола» (чи, скоріше, «спіралі») полягає у тому, що наближення до прихованого сенсу здійснюється поступово, як безперервний рух між поняттями *здорового глузду* та *ідеями розуму*.

Розсудок підводить основу під реальний предмет, підсумовуючи наші знання про нього у вигляді понять, а розум уточнює ці поняття з погляду загальних, сенсоутворювальних ідей, генерального смислу. Цей другий процес спонукає нас внести потрібні уточнення в емпіричний образ об'єкта і переглянути (в бік оптимізації) поняття, що його виражають. Своєю чергою, вже цей новий процес зумовлює нову оцінку та зваження фактів і понять з погляду генерального смислу. Поступово розсудок потребує залучення дедалі нових фактів, а розум знаходить для них чимраз нові ідеї для «оформлення» в поняттях. Цей процес є, по суті, історичним і може лише призупинятися, але він ніколи не спиниться, оскільки спря-

мований на осягнення людської думки, яку Кант і романтики вважали спрямованою в безконечність.

Герменевтика, якщо прийняти її в такому плані, відображає реальний процес мислення, який може протікати з різною швидкістю – від моментального схоплення аж до тривалих роздумів, може бути суто індивідуальним або колективним, а отже, тривати безкінечно (допоки існує культура) (1), відображає процес аналізу, що здійснюється евристично, тобто шляхом проб і помилок (2), і відбивається у поетичній творчості, коли предметом відображення стає сам процес розуміння зовнішнього світу, зокрема людських взаємин (3).

Ми можемо стверджувати, що принцип «герменевтичної спіралі» є *сюжетоутворювальним* у творах романтиків. У їх центрі – осягнення таємниці людської душі, що виражається через такі самі таємничі і не до кінця зрозумілі мотивацію, вчинки і, звичайно ж, мову, через таїну міжособистісних стосунків, що пов'язані з осягненням «іншого». Отже, таку знамениту рису поетики, як «таємничість», можемо пояснити через герменевтичний пафос усього раннього романтизму, і Шлейєрмахер лише виразив мовою наукових понять те, що було загальною інтелектуальною та естетичною аурою його часу.

На перший погляд, романтики повторюють концепцію «дво-свіття», «двох істин» у літературі Відродження і XVII ст. У «Дон Кіхоті», «Ромео та Джульєтті», «Отелло», у п'єсах Кальдерона, Мольєра та ін. персонажі розділені на дві групи, кожна з яких переконана лише у власному достовірному сприйнятті реальності. Однак в основі романтичної сюжетобудови лежить складніше розуміння співвідношення між «двома істинами». Реальність таїть за емпіричною видимістю власну *сутність*, шлях до якої звивистий, складний та оманливий. Романтичний твір закінчується встановленням справжньої істини. Коли читач виявив усі «ключові» обставини, котрі ховалися від його уваги, у нього з'являється потреба *перечитати* твір. При цьому остаточно замикається «герменевтичне коло» розуміння, і всі деталі сюжету логічно складаються у замкнуту систему.

У романтиків завжди йдеться про «гуманізовану» реальність, тобто реальність, пов'язану з присутністю людини та її впливом на перебіг явищ. Саме таку реальність, на відміну від байдужих явищ неживої природи, осягнути найскладніше, адже людська

присутність наділяє явища духовною широтою, ємким смислом і безмежними намірами; іншими словами, перетворює все неживе на *символи*.

Але іноді буває не так просто виявити також саму людську присутність у явищах природи. *Одухотворена* в такий спосіб природа може виражати цілий прихований психічний вимір людського існування, як, наприклад, квіткове царство Фамагуста у «Блошиному королі» Гофмана, де кожна чарівна квітка з'являється в урбаністичному просторі у вигляді людського персонажа з людським характером, але з дивовижною мотивацією поведінки. Справжні мотиви поведінки героїв приховані не лише від оточення (зокрема й від читача), а й нерідко і від самих героїв. Причинно-наслідкові зв'язки криються за зовнішніми виявами, що позірно нічого не значать. Психологія виявляє себе через спорадичні рішення й імпульси, сутність яких може таїтися у *несвідомому* героя («Пентесілея» Клейста).

Перед героями (і читачем) стоїть складне завдання – виявити системний зв'язок там, де явища представлені начебто випадково і хаотично, або ж дезавуювати позірну системність, що, здавалося б, забезпечується удавано переконливим зчепленням явищ. Твір щодо сюжету є загадкою, яка розв'язується через випадкові гіпотетичні поєднання та зв'язки, що виникають і зникають на наших очах, аж поки не виявить себе правильне зчеплення фактів. У розв'язанні цих завдань і полягає те, що ми називаємо *герменевтичним пафосом* романтичного сюжету.

У «Блошиному королі» Гофмана зовні незаперечні факти облудно складаються в руках поліцейського Кнаррпанті у неспростовну версію моторошного злочину, якого не було; а в «Коті у чоботях» Тіка, здавалося б, також безсумнівні факти приводять учених критиків до висновку, що їм щойно показали «революційну п'єсу». Якщо у творі Гофмана читач легко розгадає «герменевтичну загадку» (бо автор сам її розкриває), то в комедії Тіка вона справляє враження парадокса; але в обох випадках кричуща розбіжність «версії» і «сутності» створює комічний ефект.

У комедії «Розбитий глек», що побудована як розгляд судової справи, Клейст навмисно випинає факти, які розвіюють сумніви щодо справжнього призвідця злочину. Однак вони залишаються поза увагою самих постраждалих і навпаки – складаються в їхній свідомості просто-таки у неймовірну версію. Незбіг «матриці ува-

ги» потерпілих зі справжніми фактами події постає тут як основна пружина комічного. Проте існує ще одна обставина, що породжує наш сміх: головний винуватець – сам суддя Адам – перебуває в цьому самому залі, тримає всі нитки розгляду у своїх руках і докладає чималих зусиль, щоб протиставити єдино можливій версії події свою облудну гіпотезу.

Значно серйозніша справа в «Мадмуазель Скюдери» Гофмана, де послідовно факти складаються в неймовірну, але єдино вірогідну гіпотезу: злочинцем є сам «потерпілий». Художнє завдання автора полягає у тому, щоб не випинати всі факти разом, а подавати їх читачеві поступово – «інтригувати» його. Сам процес складання «герменевтичної гіпотези» зумовлює естетичну цікавість твору. Ця повість – яскравий зразок Гофманової *парадоксальності*.

У «Принці фон Гомбург» Клейста головний герой розв'язує для себе завдання: яким чином у його руках опинилася жіноча рукавичка; ця обставина дуже важлива для нього в особистому плані. Драматург міг би побудувати на такому мотиві цілий сюжет, але він завершує його фактично всередині твору, щоб звернутися до іншої загадки – уже морального плану. Герой мусить зрозуміти мотиви поведінки свого друга, курфюрста прусського, який засудив його до смертної кари. Виявляється, ці мотиви приховані в метафізичній площині, у філософії Канта.

Важливе значення для побудови «герменевтичної колізійності» (тобто взаємної суперечливості версій) має мова – автора чи персонажів. Вона може бути докладною і навіть заплутувати у своїх деталях, як на початку «Блошиного короля» Гофмана. Так, складається враження, що героєм казки є мала дитина; але сам автор поспішає «спростувати» себе. Нерідко через багатослівну мову своїх персонажів автор навмисно заплутує важливі смислові орієнтири сюжету. Протилежністю Гофману є Клейст, реплікам якого притаманні смисловий лаконізм і небагатослівність, що переходить часом у «ступор запитування». У Клейста мова персонажів, як правило, не сприяє взаєморозумінню, не поєднує людей, а постає між ними як непроникний мур. Така мова, скоріше, акцентує відмінності і роз'єднує акт комунікації (див. сцену військової наради у «Принці фон Гомбург»).

Романтики підійшли впритул до створення *детективу*. Адже герменевтичне осягнення також потребує формування «версії», гіпотези, що ретельно вивіряється шляхом зіставлення емпіричних

фактів із загальним сенсом. Взагалі, для зразкового детективу потрібна постать слідчого. Дослідник-герменевт – по суті слідчий, проте, на відміну від романтичного героя, його завдання не є екзистенційально особистим. До того ж слідчий застосовує до явища раціональні методи, а романтичний герой сприймає причину такою, яка вона є, і не піддає її критиці здорового глузду. В цьому плані «фантастичний детектив» навряд чи можливий, як неможлива «детективна казка», бо, з огляду на специфіку жанру, вона не витримує «спростування». Детектив же є жанром, де все дивовижне, химерне, неймовірне обов'язково зводиться до «знаменника раціональності», а реальність «десимволізується», що для художньої літератури неприпустимо. Ось чому детектив, який сформувався в загальних рисах у надрах романтичної літератури, мусив врешті-решт відділитися від неї і загалом від усієї художньої літератури.

Герменевтика нині залишається єдиним підходом, зорієнтованим на отримання достовірного знання про об'єкт, тобто, можливо, єдиною когнітивною стратегією.

ГЕНІЙ

Ідеалістична філософія висувала високі вимоги до людини і вбачала сенс її існування в постійному особистому самовдосконаленні та вдосконаленні культури в цілому. Людина, сказати б, мала переймати естафету від самої природи і свідомо вершити те, що до неї природа здійснювала несвідомо – справу загального розвитку. Романтичне вчення про генія якраз і відображало ці високі вимоги.

Узявши у просвітників поняття генія як надзвичайної обдарованості, Кант і романтики поглибили його зміст та пов'язали з моральним імперативом щодо природи і культури.

Геній – посередник між несвідомою природою і свідомістю, культурою, між необхідністю і свободою. Рушійною силою творчості (філософської чи художньої – байдуже) є «інтелектуальна інтуїція» (Шеллінг), «божественний інстинкт» (Жан Поль), що виявляються поза свідомістю. На що ж спрямований цей інстинкт, ця інтуїція? На схоплення єдиного і цілого, що ними є природа та всі її задуми. Тільки думка генія здатна охопити ціле, ремісник же і наслідувач схоплюють лише частини, окреме, одиничне [28, 89; 93; 95]. Геній примирює земний і високий світи у спокійній і величній гармонії [28, 95].

Таким чином, якщо буденна свідомість містить у собі наперед визначену гармонію простору і часу (за Кантом), то свідомість генія містить наперед визначену гармонію того ж світу як поетичного, зокрема наперед визначене розуміння у тому ж вищому плані причинно-наслідкових зв'язків [28, 90]. А це, власне кажучи, і дає генію змогу завжди виражати самого себе, а не реальність – байдуже, чи говорить він про неї, чи ні. «Таке високе світоспоглядання не знає змін, залишаючись вічним і надійним надбанням автора та людини» [93]. Цей наперед визначений внутрішній поетичний настрій душі поета завжди відбиває таку саму естетичну будову світу як одвічно цілого і єдиного. Виражаючи себе, геній відображає світ,

Космос, вічність. Він наче «олюднює» природу, «перетворює хліб на божественну плоть» [28, 70; 75]. У цьому високий містеріальний сенс земного покликання генія.

Цей і подібний йому приклади свідчать, що геніальність є не просто творчим актом, а особливим станом душі. Гегель зі своїх позицій висміяв романтичну геніальність, згадавши про «пляшку шампанського» як один із способів викликати натхнення [16, 29 і наст.].

Та чи є геній цілком вільним у вираженні себе і світу? На відміну від наслідувача, геній знає про існування протиріч між безмежним задумом і обмеженими можливостями втілення. Достатньо згадати в «Коті Мурі» Гофмана палкі докори Крейслера, що він їх адресує своїй гітарі, музичних можливостей якої не вистачає для втілення всіх глибин його задуму. Це перегукується з романтичною теорією фрагментарності, адже лише «профан», ремісник може прагнути повноти й досконалості; геній же свідомий того, що неможливо втиснути безмежне в рамки форми, тому він готовий залишити втілення на півшляху, обмежившись демонстрацією величі свого задуму. Але він не завжди впадає в розпач, як гофманський Крейслер, і зазвичай долає обмеження тим, що свідомо приймає його у вільному акті власної творчості і робить його для себе законом.

Романтичне розуміння геніальності свідчить про надзвичайно високу оцінку людської особистості і взагалі спроможностей людської природи. Така оцінка була можлива за умов, коли людську свідомість розглядали системно, як гармонійну єдність пізнавального, естетичного і морального, а все разом співвідносили із зовнішнім світом, який розуміли так само. З цього погляду вчення Фіхте про домінування Я, що самотійно породжує світ, не так далеко відійшло від учення про геніальність, бо розглядало індивідуальну свідомість як автономну, моральну і надзвичайно креативну. Так само романтичне вчення про генія випливає із дуже високої оцінки ролі автора у створенні художнього твору і ролі самої творчості у житті людини. Але в ньому ж містилися передумови для елітарної теорії мистецтва, що акцентувала на винятковості творця – його психіки, способу мислення і життя – і протиставляла його грубому ремісникові, юрбі обивателів, масі.

Геніальній свідомості романтики протиставляли свідомість наслідувача. Усе, що створює наслідувач, нагадує пародію тому, що він намагається зімітувати великий дух, якого сам не має, і при цьому

«спрямовує тепло свого серця на речі другорядні» [28, 93]. Наслідувальність означала тип творчості, яка орієнтувалася не на власний дух, а на зовнішні готові зразки, тож у конкретному історичному контексті була синонімом класицистів. Крім того, це – синонім обивателя, філістера, якому були недосяжні ні розуміння, ані творення справжнього мистецтва.

У своєму розумінні геніальності романтики спиралися на міркування Канта. Сторінки з «Критики сили судження» яскраво свідчать про те, що Кант свого часу пережив «комплекс штюрмерства», тож не випадково його вчення про генія об'єктивно спрямоване проти естетики класицизму. Геній не користується правилами; навпаки, геній «сам дає мистецтву правила» [34, т. 5, 322], його найхарактерніша риса – оригінальність. Однак, пише Кант, оскільки «оригінальною» може бути й нісенітниця, то твір генія мусить містити у собі високе мірило смаку й оцінки для інших [34, т. 5, 323]. Далі Кант зазначає: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він творить». Будучи автором твору, він не знає, як у нього «здійснюються ідеї для творіння», «і не в його силах довільно чи за планом придумувати їх і передавати іншим так, щоб інші були спроможні творити подібним чином» [34, т. 5, 323–324]. Геніальність не успадковується, вона вмирає разом із митцем. Не можна вважати геніальністю здатність, навіть блискучу, переймати готові правила, адже сфера «правил» – це всього-на-всього сфера здорового глузду. Сфера генія – ідеї розуму.

Може здаватися, що Кант містифікує геніальність, але після пильного перегляду виявляється, що він спирається на власне вчення про умови нашого мислення, які зокрема роблять геніальність можливою. Між інстанцією чуттєвості та ідеями розуму, а ще далі – цариною практичного розуму, моралі (що ґрунтується на цих ідеях) пролягає складний шлях, який звичайна свідомість долає у суворій послідовності «герменевтичної спіралі». Людині як такій властиво співвідносити свої думки і справи з вищими сенсоутворювальними ідеями, але тільки геній долає цей шлях наче в моментальному осяянні, минаючи проміжні етапи рефлексії. Загальне, єдине і ціле розкриваються перед його внутрішнім зором одразу, а не виводяться шляхом складної індуктивно-дедуктивної роботи свідомості. Новаліс писав: «Хто шукає, той сумніватиметься. Однак геній говорить (...) сміливо і впевнено (...). Геній – це здатність говорити про уявні предмети як про реальні, а про реальні – як про уявні» (фрагмент № 22) [88, 9].

Лише в одній сфері звичайна людина може наблизитися до генія. Це – царина сміху, точніше, наша реакція на смішне. Адже якщо жарт генія ґрунтується на дотепному та має на собі відбиток його геніальності (на відміну від «вульгарного» жарту), то реакція на жарт «урівнює» генія і звичайну людину, оскільки цілком однаково виражає «схоплення» нашою свідомістю комічної «невідповідності», минаючи всі обов'язкові етапи рефлексії.

Проте у спонтанності творчого акту полягає трагедія генія, бо він не може знайти повної відповідності між своїми прозріннями й емпіричним матеріалом, через який їх тільки й можна виразити. Таку трагедію геніальності розкрив Гельдерлін у «Смерті Емпедокла». Внутрішня драма капельмейстера Крейсlera у Гофмана також ґрунтується на тому самому. Очевидно, перед Новалісом як автором незакінченого роману про Генріха фон Офтердінгена постала та сама проблема, яку він не встиг реалізувати: як поєднати «небесне» покликання поета-генія з його земним життям?

Згодом романтики розроблять образ героя, відчуженого від дійсності і юрби (Шатобріан, Байрон, Гейне та ін.), однак у них ми уже не знайдемо того «субстрату» геніальності і трагічної іронії, що був притаманний ранньому німецькому романтизму. В основі такої «відчуженості» лежить уже інше розуміння людської особистості.

МІСТЕРІАЛЬНЕ

Романтики знали містерію як вид синкретичного художнього дійства у середньовічному місті. Її переосмислення відбувалося, швидше за все, несвідомо, у загальному руслі їхніх релігійно-містичних пошуків, у руслі спроб поєднати художній первень із самою органічною основою людського життя, яку вони розуміли як єдність фізичного і духовного. Так вони відкрили ідею містеріальної долі людини, містерії духу. Прообразом цього стала «Божественна комедія» Данте.

Містеріальність відповідала багатьом уявленням романтиків, насамперед уявленню про розвиток у природі, коли матерія проходить шлях від зародження через багатоманітні, суперечливі, прекрасні і потворні форми, щоб наприкінці постати у досконалому образі людської духовності (Шеллінг). Це також розвиток людини: її шлях від невинності і пільми розуму через земні випробування до мудрості і духовної повноти існування. Одне слово, це шлях від матерії до духу, від інстинктів до моралі, від необхідності до свободи.

Передумови містеріального мислення у філософії ми знаходимо, мабуть, ще у вченні Лейбніца про монаду, що спить (нежива природа), що дрімає (жива природа) і що прокинулася (людина). Це, безперечно, вчення про сходження до духу, але в ньому ще відсутній елемент випробування, ідея «шляху». Більш яскраво містеріальне мислення виражене у Канта, який вважав, що вигнання перших людей із Раю, де для них була уготована вічна невинність розуму та душі, відіграло позитивну роль, бо збагатило їх важким досвідом життя і допомогло побудувати культуру, тобто самотійно піднятися до висот духовності. Важливу роль відіграв для німецької філософії «Втрачений рай» Дж. Мільтона.

Залишаючи осторонь питання про те, хто призначив людям цей «шлях угору» (І. Франко) через подолання, необхідно визнати, що це був шлях внутрішнього піднесення, шлях в історію майбутнього,

шлях через перешкоди, які передбачали в себе страждання і при-
ниження особи, зневіру і занепад духу. Історія, що її романтики
розуміли як шлях вишколу духу, стала аналогом окремої людської
долі, яка проходить той самий шлях. Це було відкриття історизму
людської долі. Нарешті, це – рух до безкінечності, що відповідав
принципу «романтизації» у романтиків. Для них завжди зберігали
актуальність слова Гете: щоб людина перейшла у безконечність
у вигляді ентелехії, вона мусить прагнути стати нею уже тут, на
землі.

У філософії Гегеля ми також можемо побачити елементи саме
містеріального мислення – про сходження духу, який проходить
етапи розвитку від грубої матерії, низької природи, життєвої
буденності і завершує свій шлях у філософії. Непримиренний
критик романтиків, Гегель, утім, відобразив їхню головну настано-
ву на розкриття філософськи змістовного змісту у виявах буден-
ного – як у сенсі розвитку самої реальності, так і в літературному
змісті.

Містерія з самого початку відображала людське життя у симво-
лічному плані і могла правити за аналог мистецтва, взагалі духовно-
го життя, де матеріальне (форма) в результаті долається заради ду-
ховного, яке, однак, не може без нього обійтися. Дух, щоб піднести-
ся, мусить немовби спертися на низьку дійсність. Таким чином,
вихідна і кінцева точка містеріального руху не збігалися. Це був
процес якісного прирощення, і в цьому полягала відмінність місте-
рії від карнавалу.

Містерія стала для романтиків важливим сюжето- і жанроутво-
рювальним принципом. Було знайдено принцип динамічного роз-
витку – особистості, обставин, середовища. Хоча особистість у ро-
мантиків «вбудована» у середовище, однак закони її розвитку за-
лежали не від середовища, а від загального містеріального розвитку,
передбаченого логікою універсальної історії. Цим було остаточно
відкинуто успадкований від доби Відродження принцип випадко-
вості, непередбачуваного збігу обставин у долі людини, принцип
барвистості і строкатості подій та мозаїчності самої оповіді. Проте
жанрова строкатість не зникла зовсім, вона підпорядковувалася за-
гальному містеріальному рухові. Серед п'єс Шекспіра романтики
знайшли приклад такої містеріальності в «Королі Лірі», жанрова
природа якого поєднала в собі і високе, і низьке, і «домашнє», і «по-
літичне», і багате, й убоге [69, 198–201]. Містерія як шлях розвитку
людського духу могла вміщувати і трагічні випробування, і комічні

пригоди, одне слово, якщо говорити про художність, – виражати себе через певну поліжанровість і полістилістику [63, 100–114].

Містерія покликана вносити в жанр героїчне начало. Вона проходить крізь трагічне і комічне, сентиментальне і прекрасне, але завершується піднесенням (у кантівському сенсі) і героїчним. Ми можемо сказати, що у містеріальному фіналі безмежна потуга буття стає на рівних з безмежною силою духу, який буття піднесло до себе, а дух наситив буття своєю невичерпною духовністю. Очевидно, в такому плані можна зрозуміти містеріальний фінал «Фауста» Гете.

Водночас досягнення шуканої найвищої фази духу після всіх випробувань, що він їх зазнав, залишалося складним жанрово-сюжетним завданням для романтиків, навіть за наявності такого загальновизнаного зразка барокової містеріальності, як Кальдерон (повного Гетевого «Фауста» романтики ще не знали). Саме ця остання фаза залишилася невітленою у романі Новалиса в долі головного героя – Генріха фон Офтердінгена. Впадає у вічі містеріальність знаменитої казки Клінгсора з роману, яку можна розглядати як художньо-філософську модель романтичної містерії взагалі. При цьому казкова версія містерії не суперечить самій природі містерії як космічно серйозного сюжету. У містеріях казкове і фантастичне змикається з філософським.

Клейст побудував на принципі містеріальності свою драматичну казку «Кетхен із Гейльбронна»; її тріумфальний фінал нагадує містеріальні апофеози Кальдерона, однак без його релігійного пафосу. Апофеоз моралі у фіналі «Принца фон Гомбурга», яку герой відкрив сам, пройшовши крізь складні душевні випробування, також відповідає логіці містеріального сюжету. У названих творах герой підноситься над колишньою точкою свого внутрішнього буття і проходить шлях від необхідності до свободи, причому в «Кетхен» героїню веде провидіння, а в «Принці» герой проходить цей шлях свідомо.

«Змужніння» героя в обіймах жінки, яка кохає і розуміє, романтики також розглядали як містеріальний акт. У «Люцінді» Ф. Шлегеля «шляхом» до внутрішнього просвітлення героя Юлія є безкінечна любовна ініціація, що її письменник зображує радше як нескінчену любовну *гру*. Тому ми можемо вважати цей твір у певному сенсі пародією на романтичну «містерію кохання». Тут містерію індивідуальної душі уже по-романтичному зрозуміли як «фрагмент» якоїсь «всесвітньої» містерії, а тому вона не могла бути завершеною.

Містеріальність, виражену пародійно, ми знаходимо й у Гофмана. Трагікомічні випробування кохання й вірності у нього часом увінчуються ідилією шлюбу, в якому вищі сили (також пародійний образ) заклопотані саме *буденним* боком щастя, що, власне, інакше як «ідилією» і не назвеш. Але ідилія (з часів дослідження цього поняття у Шиллера) якраз виражає заперечення будь-якого душевного неспокою і внутрішнього руху. Містерія як перемога духу не може завершитися ідилією. Її апофеоз – це найвища точка внутрішнього напруження. Характерно, що, відчувши безперспективність долі капельмейстера Крейсера, приреченого обертатися в одному і тому самому колі (чи не карнавальності?), Гофман «урвав» свій роман про кота Мура на півслові.

Тільки-но література ХІХ ст. відходить від «трансцендентальних вимірів», містеріальний розвиток героя поступається місцем показу його соціальної *трансформації*, а зв'язок із космічною історією, де перемога над демонами зла віддана Вищою Волею духу добра, звільняє місце історії *соціальній*. Однак під час спроб відродити в літературі «трансцендентальну» тематику ми спостерігаємо одночасно і відродження містеріальної парадигми (символізм на межі ХІХ–ХХ ст., навіть «соцреалізм» у ХХ ст. та ін.).

ФАНТАСТИЧНЕ

У філософії Канта і його попередників фантастичне могло знайти собі місце тільки як «фантом», що заважає правильно мислити. Проте романтики виявили передумови для цього естетичного поняття саме у вченні Канта про час і простір як форми чуттєвості (тобто суб'єктивності). Якщо обидва ці поняття, зокрема у Декарта, були дуалістично розділені, оскільки простір у нього належав до «протяжності», що існувала об'єктивно, а час – до мислення, тобто до суб'єктивності, то у Канта вони утворювали єдність. І це більше відповідало уявленням романтиків про цілість внутрішнього світу і про місце суб'єкта в ньому як повного господаря своєї свідомості (Фіхте). Якщо в реальному мисленні такий відрив суб'єкта від «емпірії» таїв у собі значну небезпеку, про що не втомлювався попереджувати Кант, то в естетичній царині він відкривав нові обрії.

Як і гротеск та парадокс, фантастичне у романтиків – це засіб *нових* логічних зв'язків, не притаманних мистецтву класицизму. На відміну від парадоксального (яке стосується мислення взагалі), але подібно до гротескного, фантастичне можливе лише у сфері *естетичного*. У ньому зближуються поняття, що належать до віддалених логічних площин: до «здорового глузду» (*Verstand*, оскільки фантастичне не може обійтися без емпіричного як без свого будівельного матеріалу) та «ідей розуму» (*Vernunft*, оскільки йдеться про безкінечність уяви у разі використання цього матеріалу). Це зближення можна описати в термінах Канта як *гру*: наша свідомість постійно співвідносить між собою емпіричні сигнали про реальність (завдяки чуттєвості) та її апріорний образ (завдяки вищій пізнавальній інстанції – розуму), тож ми відчуваємо в собі «гру» цих сил як власну психологічну та моральну неповторність. Не додаючи нічого до нашого пізнання реальності (якщо ми не ставимо перед собою такої мети), гра пізнавальних спроможностей активізує в нас життєві сили, підтримує закоханість у життя. Гра у Канта стосується

логічної сфери, але вона неможлива без сфери «надчуттєвої», трансцендентальної. Так і фантастичне підсилює, експресивно виділяє логіку подій і характерів. Воно діє в парі з логікою і неявно репрезентує логіку там, де вона невловима, але відчувається. Це – одна з іпостасей логічного, логіка *поза поняттями*. У цьому сенсі ми можемо зіставити фантастичне з *міфічним*, яке також є різновидом логіки поза поняттями здорового глузду.

Фантастичне постає як гра також у дитячих «небилицях», а отже, його можна розглядати як різновид прийому «очуднення» («одивлення»). Воно і тут спирається на знайомі поняття, ефект «відсвіження» яких виражається через наш сміх. Це показує, що фантастичне межує з *комічним* через зближення віддалених понять і також виражається через миттєву реакцію, минаючи рефлексію й логічні роздуми. Зрозуміло, що фантастичне «очуднення» навряд чи може поглибити наші знання про щось; воно виступає як «гра». Прикладом є «Кіт у чоботях» Тіка, де поведінка Кота відтіняється невірогідними ситуаціями та репліками, що породжують сміх, коли вони звучать із вуст кота, а також коментарями високоосвіченої публіки, яка намагається трактувати поведінку звичайного кота з точки зору ідеалів античної пластики. Зрозуміло, це аж ніяк не поглиблює наші знання про природу котів взагалі, але створює атмосферу захопливої естетичної гри.

Тому фантастичне, як і суто комічне, не мириться з надмірною деталізацією, з цариною «здорового глузду». Навпаки, така буквалізація, що руйнує естетичну умовність, сама може бути об'єктом комічного і зумовлювати миттєву реакцію у вигляді сміху. У цій площині фантастичне межує з *іронією*.

Певні точки дотику з фантастичним має *метафора*. Ґрунтуючись на зближенні реальностей, які належать до різних логічних площин («сонце сідає»), метафора не потребує безумовної віри в те, що стверджує. Якби ми наївно приймали на віру її зміст, як це іноді роблять діти, наприклад те, що сонце справді може якось сісти, метафора не могла б існувати (що й відбувається з метафорами далеких від Європи культур). Водночас саме фантастична основа метафори породжує у романтиків бажання її буквалізувати і цим неявний ігровий аспект перетворити на відкриту смислову гру.

Ґраниці фантастичного в мистецтві дуже широкі: від натуралістично неправдоподібного і надприродного (три голови у чудовиська) до емпірично маловірогідного (історія Попелюшки). Тут усе залежить від причинно-наслідкових зв'язків: що вони природніші, то

більше фантастичне наближається до суміжних понять: неймовірного, маловірогідного, дивного, рідкісного і припустимого, де критерієм оцінки стає здоровий глузд. Справді, ми ніколи не кажемо: «це фантастично з погляду...», але часто кажемо: «це неймовірно з точки зору...».

Оскільки у фантастичному пропонується поєднання реальних елементів у несподіваному порядку, то обійтися зовсім без емпіричного матеріалу воно не може, тож мимоволі спирається на емпіричний досвід людини, на її психологічний досвід *нормального* (нормативного) та на уявлення про відхилення від нього, словом – на естетику *упізнавання*. А. В. Шлегель писав, що іншого джерела образів, ніж природа і наш реальний досвід, не існує: «Фантазія на своїх могутніх крилах може піднятися над природою, але ніколи не може вирватися за її межі. Усе, що породжує фантазія, навіть найнеймовірніше, повинно завжди черпатися з реальної дійсності» [27, 47]. Таким чином, для романтиків реальність і фантастичне пов'язані через *тотожність*, в основі якої лежить постулат Канта: об'єкти реальності завжди постають перед нами у вигляді, що відповідає властивостям нашої свідомості; наше мислення, наша мова, наш феноменологічний досвід зумовляють світ, а не навпаки.

Можна додати, що маленькі діти, чий досвід не тільки об'ємно, а й ціннісно відрізняється від досвіду дорослої людини, сприймають фантастичне як *реально-захопливе*. Дитячу свідомість романтики розглядали як один із закономірних елементів невичерпного багатства нашої свідомості *взагалі* й охоче розкривали її примхливий світ у своїх творах як елемент *психологічної і моральної дійсності* («Пісочна людина», «Лускунчик» та ін. Гофмана).

У плані поетики можна розрізнити фантастичні *істоти та їхні дії*, фантастичні *обставини та події* і, зрозуміло, їхню комбінацію. У першому випадку впадає у вічі поєднання знайомих, легко упізнаваних емпіричних елементів за принципом *гротеску*, як його розуміли романтики. Як правило, такі персонажі мають свою *тілесну* пластику або інші ознаки тілесного буття (голос тощо), які можна описати (наприклад, у розповідях про духів чи привидів). Так, аналізуючи хтонічну грецьку міфологію, Шеллінг словом «фантастичне» наголошує на протиприродному поєднанні (по суті, механічній контамінації) окремих реальних елементів в одній істоті (сфінкс, грифон, кентавр). Цей приклад показує, що фантастичне є *історичним* поняттям, а його сприйняття зумовлене широтою самого поняття реальності, яке, зокрема в далекій міфології, вміщувало

подібні поєднання і було осмислене як фантастичне (чи казкове) лише в пізніші часи. Тож фантастичне прагне до субстанційності, тобто смислової незаперечуваності, і знаходить її найчастіше у фольклорі (чи в його «окультурених» жанрах), що заздалегідь ви-суває свої умови гри, які охоче приймає читач будь-якої історичної доби.

Фантастичні обставини та події (хронотоп) містять у собі нерідко *таємниче, дивовижне, надприродне*, які протистоять логіці, оскільки засновані на естетиці часо-просторової «безкінечності», і роблять будь-яку пластику вельми умовним поняттям (чим ускладнюють роботу для книжкових ілюстраторів). Взагалі, аспект *пластики* є доволі непростою проблемою для фантастичного. Найповніше для романтиків ідею пластичної всеосяжності втілює *природа*, яка стає у них найулюбленішим місцем фантастичних подій і невичерпним джерелом персонажів. Своє місце тут займають також образи сновидінь (ідею оніричного хронотопу підказав романтикам шекспірівський «Сон літньої ночі»). Якщо Шиллер в «Івікових журавлях» апелює не так до нашого чуття таємничого, як до *уяви* з повним спектром наочної конкретності й пластичної чіткості (журавлі, що тужливо курличуть у небі), то пластично-зоровий бік гоголівського «носа», навпаки, важко уявити. У баладах Гете «Учень чародія» чи «Вільховий король», незважаючи на детальне «речове» аранжування, ми також більше довіряємо не чіткій зоровій пластиці, а несвідомому відчуттю таємничості й невизначеності (невипадково події розгортаються вночі). Малюнки самого Гофмана до «Кота Мура» і «Блошиного короля» свідчать про автора скоріше як про театрального художника і режисера, що мусив мислити конкретно і пластично; і все ж сучасний читач в основному не сприймає його надто «костюмних» зображень цих персонажів, бо уява стає і багатшою, і конкретнішою саме завдяки своїй *непевності*. А. Тік через репліки «освіченої публіки» у «Коті в чоботях» в'їдливо висміяв спробу перевести все фантастично-умовне на мову раціональних понять і пластичної наочності.

Таким чином, фантастичне у романтиків активізує уяву, яка має власну царину у свідомості, спирається на вроджене чуття «неви-мовно істинного» і не припускає повного переведення внутрішніх образів на мову виразної пластики та чітких понять. Це естетично зближує фантастичне з *музичним*, яке не просто слугує доповненням до чогось конкретного (до слів, танців чи процесій), а претендує на *власний, особливий світ*.

Проте зовсім не логіка поєднання звичного у незвичному порядку становить основне естетичне завдання фантастичного, не розгадування примхливої уяви автора; навпаки, повне наше сприйняття цієї умовності, правил «гри», є лише початком для розгортання подальшої логіки оповіді. Тож перше завдання для фантастичного – завоювати довіру читача. Механізм «завоювання довіри» ґрунтується на системі *домінування смислів*. Це означає, що читач мусить бути переконаний у серйозності змісту, щоб охоче примиритися з тою подекуди зовсім малоімовірною оболонкою, яка його оповиває. Провідний смисл має безумовно домінувати і стверджувати свою перевагу, інакше читач відчує себе ошуканим. У казках, наприклад, стверджується перемога правди, справедливості, гуманних почуттів. Отже, ми, довіряючи більше *абстрактному*, готові миритися з невірогідністю конкретного. Фантастичне зрештою означає поразку емпіричного перед ідеальним, перемогу абстрактного над реальним, а отже, *стимулює смислоутворювальні поняття в нашій свідомості*, які, за Кантом, є сенсом будь-якого мислення. Ми можемо стверджувати, що не лише стародавній міф стимулював розвиток мислення, але і його визнання фантастичним у наступні, неміфологічні епохи. Тож не можна ототожнювати повністю міфологічне і фантастичне, оскільки наївна віра (в міфі) належить, висловлюючись мовою Канта, до царини «здорового глузду», а фантастичне – до «ідей розуму».

КАЗКА

Естетика ранньої романтичної казки ґрунтується не просто на чудесному (бо воно є і в міфі), а на *дотепному*, тобто на сміливому зближенні віддалених явищ і понять. Вони беруться з різних сфер: із власне чудесної (фольклорної), з побутової, з внутрішньої (психологічної), з оніричної (світу сновидінь і марень) і т. п. Казка пов'язана зі здатністю нашої свідомості (уяви) до гри, з умінням внутрішньо «перебудовуватися» і мислити віддаленими одне від одного поняттями. У цьому змаганні з непіддатливою зовнішньою природою розум не визнає для себе ніяких обмежень. Тому казка покликана демонструвати «креативність» авторської свідомості й у відповідь – здатність читача до креативності власної уяви.

На відміну від давнього міфу і фольклорної казки, романтична казка вже дуже індивідуалізована. За подіями прочитується постать автора, який прагне вигадати цілком несподіваний розвиток подій, а не просто використати сюжетну канву, що має вгадуватися наперед, згідно із законами фольклорної чи міфологічної оповіді. Відкриті значно пізніше, ці закони посідають тут далеко не чільне місце. Не вони і не притаманна казці повчальність є основою ранньої романтичної казки. Створюючи казку, романтики орієнтувалися насамперед на Арістофана, Шекспіра, Гоцці та інших.

Власне кажучи, уже «Пригоди барона Мюнхгаузена» А. Г. Бюргера з їхньою майже авангардною естетикою зближень можуть ілюструвати підходи до романтичної казки, від якої їх відрізняє лише відсутність чарівних тварин і перетворень. Твір Гете про Лиса Рейнеке – це внесок класика також у розвиток цього жанру.

Зближуючи віддалені явища, романтик прагне загострити їхні характеристики до контрасту, аж до гротеску. В цьому плані романтичній казці необхідні реальні, побутові риси і подробиці, без яких

цей контраст неможливий. Але автор прагне не просто описувати побут як такий, а насамперед використовувати його елементи як будівельний матеріал для своїх завдань.

Романтики завжди звертаються до чуття тілесного наповнення світу. Ця тілесність, пластика речі навіть стає предметом обігрування (у повісті А. фон Шаміссо про Петера Шлеміля це зникнення тіні, в новелі Гофмана – дзеркального відображення; пізніше, у повісті М. Гоголя – «усамостійнення» носа). Вони не цураються навіть гротескного натуралізму (яскраві приклади – «Пригоди Мюнхгаузена» і «Ніс»). Усе чудесне повинно бути представлене пластично і наочно, і в цьому має полягати поетична майстерність, змагання автора з матеріалом. Не буває чудесного без наочного. Романтики намагаються передати навіть тілесність абстрактного через його опосередковані, ледь відчутні та вловимі ознаки (світ сновидінь у романі Новаліса й у «Блошиному королі» Гофмана, казкові новели Тіка – «Ельфи», «Руненберг»). І тут намірам романтиків якнайкраще відповідає природа. Вона втілює граничну предметність і чуттєву повноту, яку автори описують аж до найтонших деталей, але в них же приховано «надчуттєвий» зміст – головний об'єкт романтичного зображення.

У романтичній казці ми знаходимо часом надмірне нагромадження всього того, що зумовлює нашу якнайповнішу чуттєву реакцію: різноманітні рухи, зорові, слухові, тактильні і навіть нюхові відчуття (у «Блошиному королі» Гофмана – це запаморочливий запах ванілі); яскраві та навіть викличні кольори, спектр яких романтики надзвичайно збагатили; вигадлива і навіть гротескна анатомія у тваринному і людському світі, що базується не на реальних спостереженнях, а на нестримній фантазії автора (Цахес у Гофмана, Кунігунда в «Кетхен із Гейльбронна» Клейста); різні прояви метаморфізму; явища природи, зокрема пожежі, повені, землетруси («Фауст-2» Гете, Клейст). Часом цей контраст романтики доводять аж до *іронії* та *комічного*.

Дуже важливе нове трактування *простору*, який почали розуміти як символічний. По суті, це засноване на дотепному зближенні різноманітних вимірів усередині предметно-чуттєвого (реального) простору, а також його зближення з трансцендентальним образом, смисловим інобуттям («Блошиний король» Гофмана). Простір тлумачать як багатоярусний, що містить емпірично реальний (у Гофмана це описи Дрездена, Франкфурта, Венеції та інших міст, що

витримані майже в дусі «урбаністичної» естетики); чудесно реальний (у нього ж це «чарівні лебеді» на княжому пташиному дворі, «архіваріус» Ліндгорст й інші чарівники по черзі в чарівних чи цивільних костюмах); оніричний виміри. Новаліс, Клейст, Гофман залюбки нагромаджують простори, які «перетинаються» і взаємодіють одне з одним і якими персонажі свідомо чи несвідомо переміщуються (у «Блошиному королі» герої буквально і «в уяві», у спогадах чи уві сні мандрують між реальним містом Франкфуртом і чарівним царством квітів Фамагустою). Простір перетікає в час у трансцендентальній царині, якій може відповідати сон, видіння, хворобливе марення, сомнамбулічний стан («Фауст-2» Гете, Клейст). Цими часовими вимірами персонажі також переміщуються («Фауст-2» Гете, роман Новаліса), а то і просто блукають («Білявий Екберт» Тіка).

Казка у ранніх романтиків не знає жанрово-видових обмежень, у чому, власно, і полягав їхній намір створення «синтетичного» жанру. Принципу дотепності відповідає зближення прози і поезії, елементів сатиричного і ліричного, побутового і надчуттєвого, діалогічно-монологічного і пантомімічного. Казка у них легко просочується у тіло п'єси (Тік, Клейст), роману (Новаліс, Гофман), перетворюється на новелу («Руненберг», «Білявий Екберт» Тіка), повість («Золотий горщик», «Малюк Цахес» Гофмана).

Доцільно з огляду на стиль і зміст виділити (після «чарівної») *авангардну* казку, в якій романтики залюбки використовують пародію, пастиш, приховані цитати, гострі різнохарактерні алюзії тощо, не в останню чергу – щоб епатувати «благочинну» публіку. Такими є казкові комедії Тіка, засновані на популярних французьких і англійських казкових сюжетах; такі випадки проти «просвітництва» помічаємо в «Цахесі», проти «буршества» – в «Коті Мурі» Гофмана тощо. Причинно-наслідкові зв'язки тут демонстративно переносяться з емпіричної в умовну реальність з метою їх «знецінення» і сатиричного осміювання (кіт Гінце в комедії Тіка «Кіт у чоботях» робить своєму господарю кар'єру через догідництво гастрономічним уподобанням Короля; Гофман у «Блошиному королі» сатирично доводить до абсурду цілком «реальні» прийоми розслідування злочину).

Друга спеціальна група – це *символічна* казка, що має певну філософсько-релігійну зашифрованість (казки в романі Новаліса; окремі епізоди в «Фаусті-2», «Казка» Гете). У цих авторів сильно ви-

являються елементи оніричності і відповідної «пантомімічності». Опис обстановки і весь «побутовий» план нагадує своєю діловитою конкретністю й лаконізмом театральні ремарки. Персонажі позбавлені психологічних рис і повноти предметної деталізації; вони з їхніми розмовами, зовнішністю і поведінкою суворо замкнені на своїй єдиній функції, від якої не відхиляються, а це відповідає Шеллінговій типології *міфологічного* персонажа. Іншими словами, як міфологічні герої, вони «представляють весь людський рід», але з тою поправкою, що втілюють «конечне в безкінечному», а це надає їм рис уже не грецької, а *християнської* міфології [74, 120; 130]. Одиначному (випадковому) немає тут самотійного місця, окреме ніби прагне ототожнитися із загальним, а загальне – набутти образу окремого; усе можливе обмежується лише статусом необхідного, а необхідне обов'язково стає реальним. І все підкоряється одному руху – становленню. Це зокрема «містеріальний» (у християнському сенсі) розвиток сюжету від темряви до світла, від нерухомості до руху, від «нерозрізненості» (Шеллінг) до панування суто романтичних універсалій природи, любові, фантазії (мистецтва, поезії), розуму, молодості тощо. Ці риси в цілому відповідають структурі та логіці міфу.

Відмінність від класичного грецького міфу полягає також у тому, що в той час, як цей спирається на доступну людині праісторичну пам'ять (архетипи), основу «міфів» у Новаліса і Гете становлять «авторські» архетипи, до яких не можна застосувати вимоги такої універсальної психологічної пам'яті. Адже романтики не просто відтворювали історичні закони міфів, а конструювали власну міфологію, що особливо помітно саме в їхніх казках. Гранична символічна широта їхніх міфоутворень дає змогу «наповнювати» казки різними смислами, що нерідко переносить їх розгляд у площину алегоризму («Казка» Гете, можливо, містить алюзії на масонські ідеї; казка Клінгсора може бути витлумачена і як перемога «любові, поезії та фантазії» [6, 137–138], і як відродження католицької церкви).

Отже, у романтичних казках, і в символічних казках особливо, проблему розуміння може становити факт невідповідності авторського детермінування подій емпіричним причинам і наслідкам, принаймні детермінантам «народної» фольклорної оповіді. «Придумування» детермінованості (а не позичання її в емпіричній реальності) було спеціальним художнім завданням і мало виявити

глибинну сутність позірного світу, яка сягає загальних, універсальних законів Всесвіту.

Можна сказати, що для романтиків не побутова повість, а саме казка є осягненням *універсальності* світу в його безмежних проявах – у царині емпіричній і у царині свідомості. Через казку вони відкривали реальність, але іншу, ніж у просвітників, – уже збагачену духовними зв'язками, обтяжену символічною нескінченністю, естетизовану. Ця реальність сентиментально близька і водночас щоразу нова та несподівана, вона відкрита нашим почуттям й одночасно сповнена парадоксів і логічних сюрпризів; одне слово – романтична реальність.

ПАРАДОКСАЛЬНЕ

Парадокс – це істина, що спочатку («на перший погляд») породжує незгоду з точки зору емпіричного здорового глузду, але зрештою визнається такою з погляду загального смислу, «ідей розуму». Це акцентування на невідповідності загальноприйнятої точки зору істині, прихованій від поверхового споглядання. У цьому плані естетичний механізм парадокса споріднений із прийомом «очуднення» («одивлення»), через яке виявляється невідповідність між публічним «тверезим глуздом» і позицією простодушного, наївного спостерігача (просвітницькою *tabula rasa*).

У романтиків парадокс покликаний спростувати уявну зрозумілість і прозорість просвітницької картини світу, вказувати на складність, несподіваність, багатоаспектність мотивів людської поведінки і на неоднозначність причинно-наслідкових зв'язків, що діють у житті взагалі. Спрямований на захист усього нетрадиційного, неординарного як у мисленні, так і в поведінці, він визнає право на істину там, де філістерський здоровий глузд відмовляє їй з позицій традиційної логіки і поверхової життєвої мудрості. Романтичний парадокс пов'язаний із розвінчуванням безпомилковості філістерського, власне буржуазного мислення.

У плані поетики парадокс, як гротеск і комічне, можна розглядати як різновид *дотепного*, коли зближуються віддалені поняття. Але, на відміну від чистого дотепу, тут увага зосереджується на причинно-наслідкових зв'язках і їх зовнішньому виявленні (що для дотепу може бути несуттєвим). Якщо дотепне як таке зумовлює *одразу* реакцію згоди, яка виражається у негайному схваленні чи емоційному захваті; якщо комічне також породжує миттєву реакцію, що не потребує ані роздумів, ані рефлексії і виражається через спонтанний сміх, то парадокс переходить у спокійну згоду після певних зважених роздумів, а отже, має потребу в нашій інтелектуальній *активності*. Як і гротеск, він активізує наші *моральні*

почуття, оскільки означає поразку емпіричного «здорового глузду» на користь «ідей розуму», з якими, за Кантом, і пов'язана царина морального.

Парадокс може бути особливістю побудови сюжету, де розвиток подій, на перший погляд, суперечить «здоровому глузду», але має під собою складнішу логіку, що відкривається не одразу (наприклад, у «Мадмуазель Скюдері» Гофмана злочинцем виявляється сам потерпілий, у «Розбитому глеку» Клейста винуватцем є суддя), як психологічна неоднозначність характеру (Крейслер у «Коті Мурі» Гофмана) або двозначність моральної ситуації («Принц фон Гомбург» Клейста), а також як спосіб критики філістерської життєвої позиції.

МУЗИКА

Романтичні письменники розробили естетичний образ музики, художньо розкрили тему музики, створили образи персонажів-музикантів і відтворили музичний стиль у літературних творах. Пальма першості належить у літературі Гофману, який сам писав музику, а у філософії – Шопенгауеру. Музика Гофмана виявляє подібність із Моцартом, якого ранні романтики розглядали в руслі романтизму (Гофман: він вводить слухача «в глибини царства духів»⁸) – як автора «Дон Жуана», 39-ї симфонії, ре-мінорного фортепіанного концерту, квінтету для кларнета і струнних. У цей самий ряд вони ставили автора лірико-психологічних опер К. В. Глюка, якого плідно вивчав ще Р. Вагнер.

У своїх уявленнях романтичні письменники спиралися на вже існуючу музику; водночас вона була для них цариною чистого мислення. У цьому сенсі їхні роздуми про музику виходили за рамки критичних оцінок і малювали образ певної трансцендентальної краси та гармонії. Музика цікавила їх як царица, що лежала поза поняттями («санскрит природи») і разом з тим виражала суть, але не конкретного предмета або явища, а певну ідеальну сутність буття взагалі («передвічне, невисказане» – «Кавалер Глюк»), що проливається на земну емпірію.

Якщо філософські побудови Канта увінчувалися мораллю, в якій усі почуття зникали, то суть музики, в романтичному сенсі, не тільки лежала поза мораллю, а була вище від неї щодо безпосередньої сили емоційного впливу, а також гармонійної узгодженості з усім єством людини, яка добровільно приймала її владу над собою. Це і був «імператив», але без «категоричності». І якщо кантівський імператив вимагав добровільного вибору всупереч власним нахилам, не обіцяючи ніякої насолоди взамін, то «музичний імператив»

⁸ Тут і далі цитуємо твори Е. Т. А. Гофмана.

приваблював і підкоряв відповідно до власних нахилів і обіцяв нечувану насолоду. Але якщо моральний обов'язок у Канта відображав певну непізнавану і сувору волю, то музика також відображала певну незбагненну і вимогливу волю.

Очевидно, в останньому пункті зустрічаються кантівський суворий обов'язок і невмолима «воля» Шопенгауера; однак у цього філософа вона виражає себе через солодку гармонію. Ніцше як аналітик Вагнера відчув близькість солодких гармоній і невмолимості ірраціональної волі, що підкоряють собі свободу людини, відчув, що суворий самотійний вибір («імператив») Канта був замінений не менш суворим, натомість «солодким» вибором, слідом за Шопенгауером. У цьому полягала квінтесенція його критики Вагнера як деспотизму, що приймається добровільно, як насильства, що переживається з насолодою. Публіка, в його трактуванні, постала як натовп, який добровільно йде в рабство, за що й заслуговувала на всілякий осуд.

Гофман інстинктивно відчував ці таємничі витoki музичного і цю складну владу музики над людиною. У нього та інших романтиків музика означена епітетами «чарівна», «дивовижна», «магічна»... Її світ непередаваний у поняттях, тож вона – «царство мрій» («Кавалер Ілюк»), «таємнича мова царства духів», які «спонукають нашу душу до вищого й інтенсивнішого життя» («Поет і композитор»).

У момент звучання музики настає мить високої самототожності людини, бажаної внутрішньої *цільності* і *єдності* з собою: «Мені здається, що прослухана музика – це я сам!» («Ворог музики»); вона живе «у серці самої людини» (*"Ombra adorata"*).

У музиці романтики виявили ще один важливий вимір. Її місце «по той бік добра і зла», взагалі по той бік понять вказувало на те, що вона «має своїм предметом *нескінченне*» («Думки про високе призначення музики»). Слухаючи музику Моцарта, «дух слухняно летить за видіннями, в яких йому ввижається щось неземне, безмежне» («Старовинна і сучасна церковна музика»). Відчуття цього зв'язку з нескінченністю, який людина переживала інтуїтивно й емоційно і який наділяв її переживання невисловним, однак дуже сильним впливом духовного начала, Кант називав миттю «піднесеного». Коли звучить музика Моцарта, «нас охоплює страх, але без страждань, це скоріше передчуття нескінченного» («Інструментальна музика Бетховена»). На думку романтиків, саме цей

взаємозв'язок і є справжнім «романтичним», і музика була для них найромантичнішим з усіх мистецтв.

Гофман, а слідом за ним Шопенгауер відкрили у визначенні піднесеного новий, суто романтичний відтінок: «таємниче, безконе-
не *томління*» («Думки про високе призначення музики») – поняття, яке потім використає Гегель у своїй критиці романтизму [16, 71]. Томління – уже суто романтичний стан піднесеного ладу душі на відміну від кантівсько-шиллерівського поняття піднесеного як відчуття *здорової* і безконе-чно продуктивної сили природи. Тільки в музиці відчуття нескінченності пробуджує смуток і томління.

Проте ще Шлейєрмахер спробував розкрити *релігійне* переживання як найромантичніше і також відокремив його від морального імперативу та від усілякої конкретної змістовності, прагнучи на-близити це переживання до безпосередніх почуттів. Релігійне – те, в чому виражає себе нескінченність, а орган для сприйняття нескінченності – почуття. Ці міркування стали підґрунтям не лише для воскресіння до нового життя творів Й. С. Баха (зокрема його «Страстей за Матвієм» після тривалого забуття), а й для язичницьких божеств вагнерівського «Кільця» та його «Парцифала», а ще далі – для «Попереднього дійства» О. М. Скрибіна як перетворення музичної вистави на загальнонародне літургійне дійство.

Світ пройнятої музикою нескінченності був романтичним вираженням самої *природи*. Але таким самим складним виявився процес музичної творчості. В особі гофманського капельмейстера Крейсlera нерозв'язна колізія всередині самої природи заявляє про себе одночасно через дві таємничі речі: геніальність і музику. Обидва явища, в першопочатку належачи до надчуттєвої сфери, виявляють себе в емпіричній царині: одне – через земні звуки та їхні сполучення, а друге – через людську особистість також із земним характером. Але те й те є, сказати б, лише зовнішня оболонка. Звідси страждання генія-музиканта, коли він не може узгодити свої слухові «візії» трансцендентального з реальними звуками, і «страждання» музики, коли вона намагається всіма силами вирватися назовні зі своєї царини надчуттєвого, заявити про свою невмолиму владу над людиною, «матеріалізуватися» («Дон Жуан», «Кавалер Глюк»).

Композиторська практика Гофмана сукупно з його режисерською діяльністю допомогли йому збагатити художню прозу пое-

тичними прийомами, близькими до музичного стилю. У музичному театрі важливого значення набуває не просто послідовне розгортання сюжетної лінії, а її *динаміка*, що виражається в темпах стримування і прискорення, і *контрастне* чергування цих темпів; далі – *жанрова* забарвленість у серйозні та жартівливі тони, тобто чергування лірико-елегійного і буфонного елементів. Неабияке значення мають *ритмічні* повторення як на синтаксичному і лексичному, так і на мотивному рівнях (музичний ритм і контрасти Ф. Шлегель відкриває у Гетевому «Вільгельмі Мейстері» [77, т. 1, 319 і наст.]); у музиці їм відповідають теми в експозиції, їх розроблення і повторення в репризі. Гофман переосмислює монологи в плані високої патетики, широкого словесного жесту, а втім, й іронічного буркотіння, що, з музичного погляду, потребує певної багатослівності, взагалі такої характерної для цього романтика. Сама музично-театральна природа мислення у Гофмана підказала йому природу його персонажів, які мусять відрізнятися яскравими і різко окресленими характеристиками та контрастувати між собою. Карикатура й ексцентріада, зрозуміло, надзвичайно рідкісні явища у реальному житті, зате їх чудово можна виразити музичними засобами, і вони дарують читачеві/глядачеві/слухачеві естетичну радість.

Таким чином, усілякі *описові* елементи у Гофмана (що їх нерідко приймають за ознаки «реалізму») можна розуміти як створення музичного ефекту стримування у контрасті зі жвавим скерцо руху, біганини, переслідувань, сварок і всіляких словесних дуелей, кривлянь і ексцентричної поведінки, жартів і розіграшів та багато подібного, що Р. Шуман намагався передати фортепіанними засобами у своїй «Крейслеріані». «Реалістичність» замальовок *quasi* з натури в «Наріжному вікні кузена» можна сприймати як легке жанрово строкате чергування настроїв у дусі гумористичного, але стриманого музичного скерцо. Звідси – характерна гротескність і лірична «солодкуватість» багатьох гофманівських образів, бо така їхня характеристика більше відповідає мелодично-ритмічній чіткості та граничній жанровій загостреності *музичної* характеристики.

В інших романтиків (новели Тіка, поезія Новаліса) ми також знаходимо багатючі ознаки музичності, що виражається у створенні особливого настрою розчуленості, ліричної споглядальності, пафосу «томління», які передаються в тексті прийомами уповільнення, ритмічного повторення і словесного нагнітання – засобами, мож-

ливо, й певної «надлишковості» з погляду точного змісту, але необхідними з точки зору музичного часу, що охоплює нас.

Принцип музичності виявляє багато точок дотику з *гротеском*, із *фантастичним*. *Іронія* можлива в музичній прозі як пустота і ва сваволя автора у користуванні (а часом і зловживанні) контрастами, а також у надмірній жанровій строкатості. Словом, «музична» проза як вогню боїться того, що Ф. Шлегель назвав «монотонністю» [77, т. 2, 63], тобто постійним однаковим напруженням однієї струни⁹.

Вагнер зблизив музичне з *міфологічним*.

⁹ У трактуванні Ф. Шлегеля *грецьк.* τοῦος означає «натягнута струна».

ФРАГМЕНТ

Як окремий жанр, дотепне залишило свій слід в афоризмі, або «фрагменті». У романтиків ідеться не просто про стисле висловлювання, бо стислою і до того ж логічно вичерпною може бути, наприклад, математична теорема. У центрі романтичного афоризму (фрагмента) – не доказ, не силогізм, не аргумент розуму, а саме лише ефектне зближення віддалених понять, котре потребує нашого домислювання (Новалис: “*Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*”¹⁰). Оскільки дотепне апелює до нашої творчої спроможності і принципово не може бути пояснене логікою «здорового глузду», то в ньому з самого початку закладена *недомовка* і певна загадка для думки. Нерідко романтики навмисно не доводили свою думку до логічного кінця, а художній твір – до фіналу («Люцінда» Шлегеля, «Кіт Мур» Гофмана). Тому їхнє мислення справедливо називають «фрагментарним» [21].

Фрагмент, як і гротеск, також спрямований проти естетики завершеності й гармонійності у класицистів. Естетика повноти поступається місцем естетиці недомовки. Прецедентне значення має описаний Й. Й. Вінкельманом «Торс Геракла» [11, 179–186], де відсутність важливих частин скульптури не є перешкодою для її сприйняття, а, навпаки, створює необхідні умови для вільного домислювання, творчої *гри* уяви¹¹. Остання зумовлює справжнє активне сприйняття і внутрішню співтворчість. Естетика домислювання відобразилася, зокрема, в «Розбитому глеку» Клейста, у «Ферматі» Гофмана, де твір образотворчого мистецтва дає поштовх для захопливого літературного сюжету. Естетика фрагмента

¹⁰ «Ми шукаємо скрізь безумовне, але знаходимо завжди лише речі» (фрагмент № 1) [88, 5]. Думка мерехтить в ефектному зближенні *Unbedingte/Dinge* (дослівно: незалежне від предметності/предмети), шукаємо/знаходимо, скрізь/завжди.

¹¹ Цю грецьку скульптуру I ст. до н. е., що зображає знаменитий сюжет «Геракл на роздоріжжі», пізніше переосмислив О. Роден у вигляді відомого «Мислителя».

породила романтичний жанр літературного опису твору живопису – екфразис (Вакенродер).

На думку Ф. Шлегеля, наше сприйняття мистецтва має вимушено фрагментарний характер, і відновлювати в ньому зв'язувальні ланки належить нашій уяві. При цьому видно, що дослідник має справу все ж не з окремими уламками, а з *процесом*, спрямованим з вічності у безкінечність. Відтворення процесу – завдання для «історії літератури», що, згідно з таким поглядом, є ментальною конструкцією і вельми приблизно відповідає реальному перебігу речей. Кожний окремий твір – це фрагмент якогось неосяжного цілого, і кожний з них можна зрозуміти, лише враховуючи інші фрагменти, з одного боку, і ціле, з другого. Водночас, з огляду на загальну естетику фрагмента, фрагмент як самодостатнє судження не підпорядковується ніякому центру поза ним самим.

Як бачимо, німецькі романтики теоретично розробили ідею лінійної історії літератури та засади компаративістського літературознавства і підійшли впритул до ідей феноменології, інтертекстуальності й діалогу культур.

Нарешті, фрагмент можна охарактеризувати в низці умов, що роблять оповідь *художньою*. Адже він містить у собі певну *недостатність*, яка стимулює нашу уяву і створює певну нескінченну *надлишковість* смислів – «інтерпретаційний плюралізм» (що неприпустимо для науки). Протилежним явищем є *поліжанровість*, яка призводить до такого самого результату. Поряд варто поставити гротеск, що апелює до наших тілесних чуттів і відкриває взагалі невичерпну галузь переживань. Варто згадати лише про *одночасний* розквіт у романтичну добу вокальної та інструментальної мініатюри («експромт», «прелюдія», «музичний момент»...), оперно-ораторіальної музики та програмної музики (зокрема чарівно-міфологічної опери).

ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН

У романтичну добу змінюється саме ставлення до художньої спадщини минулого. Крім практики сюжетно-тематичних запозичень, притаманної європейському мистецтву в усі часи, принципово новим стало культивування інтересу до аутентичних артефактів минулого, які віднині почали співіснувати із сучасними артефактами. З цього часу європейський читач мав перед собою два «мейнстріми»: сучасний літературний потік і обрані відповідно до смаків своєї епохи художні тексти минулого. Поступово і неухильно відживала свій час практика «вічних» текстів, серед яких чільне місце посідали твори релігійно-повчального змісту, хроніки, травелоги й інша оповідна проза, що, починаючи з «Діянъ римлянъ», переходила від покоління до покоління, зі збірника у збірник, часом адаптуючись до смаків нового бюргерства, як, наприклад, у німецьких «народних книжках». Їх тепер відтіснили тексти, «відібрані» не самою добою, як раніше, а тими, хто відчув себе, слідом за Новалісом, «місіонерами», хто поділяв думку Шеллінга про те, що природа доручила людині продовження своєї творчої праці у вигляді культури. Без спеціального втручання ззовні годі було б чекати від історії на спонтанне відродження інтересу до таких, здавалося б, назавжди забутих артефактів минулого, як «Пісня про нібелунгів», пісні швабських міннезінгерів, народні казки та балади тощо. Поряд із ними посіли місце напівзабуті автори всього європейського ареалу, а недовзі – й зовсім не відома досі поезія Сходу.

Парадоксально, але нововведення романтиків лише закріплювало «дуалізм» культури, проти якого вони повставали. Адже широке використання тематичного матеріалу минулого та його творча адаптація в нових творах, що ми спостерігаємо фактично аж до кінця ери класицизму в Європі, свідчили про внутрішню естетичну єдність тих епох – про втрачену віднині єдність, що стала предметом заздрості і високого смутку романтиків. Тепер же поняття сучасної

літератури розширювалося не лише вперед, а й «назад» і містило твори досить віддаленого минулого. Співіснування двох «мейнстрімів» надавало новій європейській культурі певної «об'ємності» і санкціонувало незалежність від взірців, а отже, й свободу поетичного експерименту. Втрачену єдність, що живилася колись самою історією, компенсувала нова, *штучна* єдність – синтез минулого і сучасного на основі романтичної парадигми нескінченності.

Однак синтез мав значно складніший характер, ніж у минулі епохи. Тоді, наприклад, лицарські романи чи історичні хроніки повністю «розчинялися» у драмах Шекспіра, щоб віднайти в них для себе якісно нове життя; при цьому запозичений текст поступово відходив у небуття, вилучався з літературного обігу й остаточно зникав для літературного життя. У романтичну ж добу Шекспір, крім того, що він сам «розчинявся» у драмах Шиллера і комедіях Тіка, одночасно фігурував у вигляді доступних для широкої публіки перекладах К. М. Віланда, А. В. Шлегеля і того ж таки Тіка. А тексти самого Шиллера з усіма їхніми шекспірівськими алюзіями ставали предметом поетичної гри для Тіка, Клейста та ін. Клейст також виявляв схильність до формування сюжету слідом за Кальдероном, який сам спирався на прецеденти; в «Амфітріоні» він користується сюжетом Мольєра, що потрапив до того від Плавта. Гофман у багатьох випадках іде за фантазмами К. Гоцці, який сам багато чого взяв в італійській комедії масок. Із сучасників навіть Гете став об'єктом активної романтичної трансформації. Зокрема його «Літа науки Вільгельма Мейстера» стали прецедентом для «Мандрів Франца Штернбальда» Тіка, «Генріха фон Офтердінгена» Новаліса та ін.

Отже, в умовах, коли в полі зору літературного реципієнта опинявся весь ряд поетичних прецедентів, виникав ефект «стереоскопічності», ба навіть оптичної багатоцентровості літературного тексту, що наприкінці всієї доби Модерн звироднів до рівня алюзивної гри, «інтертекстуальності». А втім, у роки раннього романтизму ця «поліцентричність» твору, після ефектного авангардистського вибуху, швидко виснажилася. Уже в Гофмана часом досить важко простежити конкретні впливи, що перетворюються тут на загальну, сказати б, анонімну «скарбничку прийомів», якими користуються белетристи аж до кінця століття, тож пошуки першоджерела мало що прояснюють.

Зміну принципів текстуальних запозичень у романтиків визначає їхнє розуміння сутності художньої творчості, природи, краси, піднесеного, художнього простору тощо. Усіх авторів можна

розділити на тих, кого проголошують новими естетичними взірцями і прецедентним матеріалом для теоретичних узагальнень, і на тих, хто стає предметом вільних художніх обробок, пародіювання, алюзивної гри тощо. Так, свою філософію мистецтва Шеллінг будує на іменах Данте, Шекспіра, Кальдерона, Сервантеса, Гете та деяких інших. Спільне для всіх імен нового романтичного канону полягало у тому, що вони виражали «народний дух», коли «загальний художній інстинкт опанував ціле покоління», «багато людей надихалися одним і тим самим духом» [74, 114], і окремий майстер був виразником цього загального духу. Ф. Шлегель додає до того самого списку ще Арістофана, важливого для нього з погляду власної теорії комічного, яке він пов'язує (слідом за Вінкельманом) зі станом громадянських свобод.

Крім цього «парадигмального» кола авторів, існувало інше – як «скарбничка» технічних прийомів і взірець художньої сміливості. Його частково дублює перше коло. На думку Ф. Шлегеля, насамперед це Шекспір – «такий собі центр романтичного мистецтва» (фрагмент № 247) [77, 107]. Романтики цінували англійського поета саме за те, за що відкидали класицисти – за геніальність, яка сама творить правила, а не наслідує їх, за схиляння перед духом природи, за поетику контроверз і дотепність. Інший творець романтичного канону А. В. Шлегель у своїх історичних курсах лекцій відводить Шекспіру найпочесніше місце. Тік присвячує англійському автору кілька змістовних досліджень і навіть одну повість.

Сервантес подав романтикам зразок іронії [62]; Данте і Мільтон підказали ідею містеріальності, якою пронизаний, зокрема, роман Новаліса; Кальдерон полонив строкатістю своїх образів, піднесеним почуттям релігійного і складним пафосом цілого. Усі ці автори, а також Гете (насамперед як автор фрагмента «Фауст») були чутливі до природи, яку вони розглядали містично, тобто в плані романтичної нескінченності.

Бездонну скарбничку сміливих прийомів, що руйнували принципи просвітницького естетичного раціоналізму, романтики знайшли також у «сентименталістів» Річардсона, Стерна, Філдінга, Голдсмита, Руссо. Хоча Шиллер був для них прикладом емоційної пишномовності і фальшивого пафосу, всі вони, однак, засвоїли його ідеї естетичного оновлення світу, неприйняття задушливого раціоналізму сучасного їм буржуазного суспільства і новий погляд на Грецію як на царство поетичної свободи, як на історично реалізований проект повноти фізичного та духовного існування людини.

Не до кінця реалізованим проектом залишився «роман виховання» (*Bildungsroman*). Три зовсім різні його варіанти – артистичний, містичний і еротичний – ми бачимо у Тіка («Мандри Франца Штерн-бальда»), Новаліса («Генріх фон Офтердінген») і Ф. Шлегеля («Лю-цінда»). Гете, маючи намір продовжити у «Літах мандрів Вільгельма Мейстера» власний задум, що став основою романтичних наслідувань, сам зазнав впливу своїх наслідувачів. Проте значення цих романів полягає у пошуках нової сюжетної парадигми, нових «архетипів». Ми повинні погодитися, що архетипи «містеріального шляху», духовної «ініціації» героя рішуче відрізняються від Данте і Кальдерона з огляду на реальну онтологію самого життя, а з іншого боку – і від мотиву «дороги» у Філдінга («Історія знайди Тома Джонса») з огляду на духовну наповненість. Тільки-но була вичерпана ідея «романтичної безконечності» як його парадигмальної основи, проєкт *Bildungsroman* повністю переродився.

Далі в коло уваги романтиків потрапляє народна казка, з якою також пов'язане оновлення сюжетної парадигми (Новаліс, Тік, Клейст, Гофман, Брентано, а також Гете зі своєю «Казкою»).

Конструювання нових сюжетів у літературі має таке саме принципове значення, як у живописі нова постановка фігур або їх переміщення в нове оточення. Проте новий сюжет логічно зумовив нову стильову переорієнтацію.

У Шекспіра романтики навчилися, як можна поєднувати серйозне і комічне, оповідну прозу і ліричне самовираження, філософські роздуми і картини живого життя. У Стерна вони взяли вільну композицію як вираження внутрішнього, психологічного стану оповідача, у Сервантеса – іронію як авторську сваволю щодо власного твору, у Гоцці – фантастику, ліризм і гумор, у Філдінга – дух пригодництва, сентиментальність і гумор. У всіх – дотепність і гротеск як загальні естетичні принципи. Нарешті, це рішуче оновлення сюжетобудови з погляду театральності, музичності і живописності.

Усі зазначені вище риси стали основою наміченої А. В. Шлегелем естетики «живописності» літературного твору, яка прокламує синкретичність різнохарактерних елементів цілого, навмисну нечіткість міжжанрових меж, границь між самодостатнім змістом і авторським началом, одне слово, втілює безконечність у творенні та сприйнятті [27, 54–55]. На додачу до Шеллінга, який орієнтувався на філософсько-естетичний підхід щодо формування канону, А. В. Шлегель спирався на критерії поетики і поклав в основу канону принцип «живописності», «піторескності», «гармонійності» (що

відрізняло нове мистецтво від «скульптурності», «пластичності», «ритмічності» грецької класики) [27, 51–52].

Якщо ми порівняємо здобутки ранніх романтиків у галузях сюжетобудови, поетики і жанрології, то виявиться, що остання явно відставала від перших двох. Оповідний жанр (новела і роман, зокрема гібриди «казковості») перебував у них у стані бродіння, і його переваги визначалися такими знахідками в галузі поетики, як гротеск, парадокс, іронія, дотепне.

Проте у жанрі драми технічні досягнення романтиків були набагато скромніші. Слідом за «штюрмерами» вони надто абсолютизували принципи композиційної розкутості у Шекспіра і взагалі розглядали його поетику радше не як драматургічну, а як *універсальну*, загальнолітературну. По суті таким принципам, як фрагментарність, імпровізаційність, ліричність, що є закономірними в оповідних жанрах, не вдалося знайти свого застосування в драматургії без того, щоб не завдати їй серйозної шкоди з погляду її родової сутності. Ці прийоми не могли компенсувати брак нерідко незлагодженої композиції, якій, утім, мав бути притаманний романтичний характер. Принципи, які багато в чому виправдовували себе в музичному контексті улюбленого композитора романтиків Моцарта («Дон Жуан», «Чарівна флейта»), погано виявляли себе у немuzичній драматургії. Характерно, що досягнення такого знавця музичного театру, як Гофман, вражають більше все ж таки в галузі не музичної драматургії (опера «Ундіна», 1816), а його прози, яка побудована за принципами *музичності і театральності*.

Ми знаємо, якої драматургічної невдачі зазнав Гельдерлін у «Смерті Емпедокла». У Клейста-драматурга бачимо відчайдушні спроби зблизити вільне, розкуте романтичне світовідчуття і строгу форму, коли він роздвоюється між авангардистською пародією на Шиллера («Кетхен із Гейльбронна») і серйозною метафізичною концепцією в дусі Шиллера («Принц фон Гомбург»); балансує між знов-таки авангардистським викликом грецькій драмі долі («Розбитий глек»), викликом Вінкельману з його розумінням грецького мистецтва як урівноваженої і величної гармонії («Пентесілея») та – епічною трагедією про Роберта Піскара, яка своєю серйозністю вгадує наперед пафос вагнерівського «Кільця нібелунга» і навіть його епічну форму.

Авангардні казкові комедії Тіка будуються на повторенні майже одних і тих самих прийомів, які, в міру заглиблення у ці п'єси, нав'язливо примушують думати про його попередників – про Шек-

спіра («Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого»), Філдінга («Історичний календар за 1736 рік»), Бюргера («Барон Мюнхгаузен»), Гоцці...

У добу романтизму «вічні» сюжети після ретельного відбору частково поступилися місцем новим сюжетам, а частково, пройшовши шлях художньої трансформації відповідно до смаків нового часу, послідовно перетворилися на «традиційні» сюжети і мотиви. Якщо «вічний» сюжет просто зберігався як предмет постійного читання і обслуговував не одне покоління читачів протягом кількох століть, то «традиційний» сюжет мусив спочатку витримати навантаження радикального переосмислення, виявити перед новими сучасниками свою здатність до оновлення. Авангардистська пародія могла знищити «вічний» сюжет, а могла перетворити його на «традиційний», що, здається, вдалося Тіку з казками про Червону Шапочку, про Кота в Чоботях та ін. Для виникнення *традиційного* сюжету мусило з'явитися поняття «сучасності» і сама ця сучасність мусила припинити розглядати себе як повернення до естетичних (і суспільних) зразків минулого. Якщо «вічний» сюжет потрапляв у поле зору молодой романтичної герменевтики як предмет *тлумачення*, то «традиційний» – у поле уваги поетів для творчої *трансформації*. Традиційний сюжет мав пройти через горнило нової, романтичної естетики з її основним досягненням – відкриттям символічної сутності мистецтва слова, тобто через «символізацію». Відповідно до цієї естетики романтики (і паралельно з ними Гете в «Фаусті») відкрили таку умову трансформаційної придатності сюжету, як наявність певного незмінного смислового ядра, яке породжує в читача передбачувану естетичну реакцію, що сягає глибин його історичної психологічної пам'яті. Пізніше цей першообраз було названо «архетипом». Р. Вагнер у своїх музичних драмах, особливо в «Кільці нібелунга» й у «Трістані та Ізольді», систематизував ці смислові центри, зокрема й у своїх «лейтмотивах», і на них вперше звернули увагу символисти.

У новітні часи символічна глибина «архетипів» перестала бути умовою для використання сюжету в новій якості, а отже, історія власне «традиційних сюжетів» закінчилася.

ДОДАТОК

Іммануїл Кант: людина, філософ, педагог

Історичне значення Іммануїла Канта (1724–1804) визначають його центральним місцем в «епістемологічній розколині» між філософією античності й Середніх віків, з одного боку, та філософією, що завершує Новий час і відкриває Постмодерн, з другого. Основна проблема, яку досліджував Кант, полягає в умовах одержання *нового знання*. Філософ вважав недостатнім пояснення діяльності нашого розуму, що пасивно відображає реальність, і доводив, що лише за умови *попереднього* загального уявлення про неї ми можемо розуміти окремі явища в ній.

До Канта і після нього (починаючи з позитивістів) питання про якісне прирощення знання порушувалося в плані *епістемології*, тобто абстраговано від суб'єкта, який пізнає, від його саморефлексії. Досліджували аналітичні, операціональні, структурно-функціональні методи й прийоми одержання знання, механізми його об'єктивізації та реалізації в науково-теоретичній і практичній діяльності. Кант розробив *гносеологічну* схему процесу пізнання, що мала містити самого суб'єкта, який наділений свідомістю, чуттєвістю і волею. Знання почали досліджувати на основі суб'єкт-об'єктної схеми. Пізнання ставало для людини самопізнанням, а отже – духовним самобудівництвом. Якщо у класичній філософії епістемологія орієнтувалася на істинність знання (безвідносно до самого суб'єкта), то підхід Канта розкривав неминучу *відносність* наших знань. У вченні про етику, яке мало стати головним нервом усієї його філософії, Кант дійшов висновку, що сенс людської свободи полягає у *творчості*, тобто у створенні нових форм реальності на основі одержання нового знання. Джерелом удосконалення природи є уже не сліпа необхідність, що вічно панує в ній, а творча свобода людської свідомості, яку постійно здобуває суб'єкт і яка стає умовою самого його існування як розумної істоти. Цей факт засвідчує, як тісно пов'язані у Канта гносеологія, етика і естетика.

Внесення в нерозумну природу розумного начала і стало новим (для XIX і XX ст.) розумінням *гуманізму*. Ось чому філософська теорія Канта, за словами Р. Рорті, і в наші дні зберігає своє значення «найбільш базисної дисципліни – дисципліни засадничої».

Життя

Кант народився 22 квітня 1724 року. Усе його життя, від народження і до смерті, минуло майже безвиїзно у Кенігсберзі (зараз – російський анклав Калінінград), невеликому місті у Східній Пруссії на річці Прегель, там, де вона широким гирлом вливається в Балтійське море. Колись ці споконвічні слов'янські землі належали Польщі, але в середині XVII ст. бранденбурзький курфюрст Фрідріх Вільгельм приєднав їх до своїх володінь (1657). Батько Канта був сидельним майстром (шорником) і володів крамницею. Іммануїл мав трьох братів і сімох сестер; сам він був четвертою дитиною в сім'ї. В домі Кантів панував пієтистський умонастрій, про що мислитель пізніше скаже так: «Людям, які поділяли пієтизм, були притаманні спокій, життєрадісність, душевний мир. Їх не хвилювали ніякі пристрасті, вони не боялися ніяких зайднів, ніяких переслідувань. Ніякий виклик, жодні чіпання не бентежили їхнього внутрішнього світу і не настроювали їх на гнів чи ворожнечу». Хлопчик ріс хворобливим, і більшу частину часу мати проводила з ним на природі, простодушно пояснюючи її красу образами з біблійних псалмів. Матір обрала біблійне ім'я для сина. «Вона посіяла і виплекала у моєму серці першу зернину добра, – писав філософ. – Вона відкрила моєму серцю враження від природи, пробудила і розширила мої поняття». За словами Канта, він успадкував від матері риси обличчя і характер, який фактично описав у вищенаведених словах.

Мати розуміла, що її син покликаний до більш високого служіння, ніж просто заняття шкіряним ремеслом. За її бажанням Іммануїл вступив до навчального закладу «Колегіум Фрідріха», де провів сім років. Пізніше мати заповіла своєму братові, чоботарю Ріхтеру, матеріально підтримати сина під час навчання в університеті. В колегіумі слабе здоров'я, неуважність і боязкість заважали хлопчикові однаково успішно засвоювати всі предмети. В той час програма і методика викладання у школах й університетах майже не відрізнялися одна від одної. Важливу роль у житті колегіуму

відігравали вправи в молитвах і благоговінні, години настанов, проповідей і катехізацій (перевірка знань Святого Письма). Один із товаришів Канта за навчанням згадував пізніше про «педантично похмуре виховання фанатиків» у цьому навчальному закладі. Основним предметом були класичні мови, причому грецьку вивчали лише за Новим Завітом. Інші предмети, особливо математику і логіку, подавали поверхово. Викладання здійснювали латиною. Спеціальним указом короля у всіх школах Пруссії було заборонено розмовляти з учнями німецькою мовою. Пізніше, коли Кант уже прославився, один його колишній шкільний товариш шкодував, що той не пише свої твори латиною, адже це сприяло б їх популярності! Усі педагогічні ідеї Канта виникли із внутрішнього протесту проти тої системи освіти, з якою він зіткнувся в дитячі та юнацькі роки.

Колегіум дав Канту щодо знань лише «матеріал для запам'ятовування»; у стінах Кенігсберзького університету (1740–1745) він намагався надолужити те, що не встиг вивчити, насамперед фізико-математичні науки. Студент почав глибоко цікавитися філософією. В ті десятиліття німецька школа не ставила перед собою завдання підготовки всебічно освіченої людини. Відповідно до планів Фрідріха Вільгельма I, університет мав готувати майбутніх чиновників – сумлінних, достатньо обізнаних у своїй справі, лояльних до монархії та церкви. Звертали особливу увагу на вибір дисциплін для слухання. Кант своїм вибором лекцій заганняв наставників у глухий кут. У бесіді з викладачем філософії він сказав, що «хоче стати лікарем», а на запитання, чому відвідує лекції з філософії, серйозно відповів: «Із цікавості». Е. Кассирер пише, що в цій відповіді «уже містилося перше усвідомлення основної духовної спрямованості, яка не ставить перед собою якусь одиничну мету занять і нею не задовольняється <...> У ній виявилася вся протилежність між прагматичними цілями пересічної людини і тою „доцільністю без мети“, що характеризує життя <...> генія» [38, 23]. Із лекцій професора філософії Мартина Кунцена Кант почерпнув думку, що сума знань не становить ще сутності освіченості; її дає лише культура душі. Кассирер зауважує, що, зробивши це відкриття, мислитель усвідомив: тут, в університеті, він «міцно вступив у світ духу». Втім, від народження Кант генієм не був і в дитинстві та юності зовсім не вражав учителів винятковими здібностями (як Лейбніц, Паскаль, Шеллінг); він належав до мислителів, чий філософський розвиток відбувся досить пізно (подібно до Ньютона). Університетські друзі були певні того, що на Канта чекає успішна кар'єра сільського священика,

і не більше. Кант перший поставився до освіти як до справи формування власної особистості.

Іммануїл залишився без матері у тринадцятирічному віці, а батька втратив на другий рік після закінчення університету. Його матеріальне становище було скрутним. Протягом наступних дев'яти років хлопець працював домашнім учителем. Хоча цією посадою не нехтували у XVIII ст. навіть учені, становище домашнього вчителя було нерідко принизливим. Юнака виручали його доброзичливий характер і внутрішній стоїцизм, що сформувалися завдяки пієтистській атмосфері в сім'ї. До кола знайомих і навіть друзів юного Канта потрапляють впливові особи дворянського звання. Син шорника, він засвоює витончені манери. Іммануїлу відкриваються двері бібліотек найкращих домів Кенігсберга, його пізнання в галузі сучасної літератури розширюються. Кант жваво цікавиться педагогікою. Немає, мабуть, жодного значного твору цього мислителя, в якому він не згадав би про особливості пруської системи освіти, не поділився б цінними методичними спостереженнями.

У ці роки рідний дядько Канта, чоботар Ріхтер, позичає йому гроші для видання першої праці – «Думки про справжню оцінку сил у природі» (1746). Юний філософ уперше порушує тут одне з центральних питань свого майбутнього вчення – про можливість розуму в пізнанні світу. Зокрема він вважає, що тривимірність простору залежить «від особливого способу уявлення, властивого нашій душі». Емпірично даний нам тривимірний простір – це, очевидно, окремий випадок у системі просторових форм, які можуть бути різними щодо своєї структури та вимірів, а «численним формам простору може відповідати така сама кількість світів». Нове поняття про часопростір, яке Кант розробить пізніше у «Критиці чистого розуму», міцно увійде до естетичної теорії XX ст.

Роки домашнього вчителювання були часом накопичення знань і філософського змужніння. У 1755 р. Кант стає викладачем Кенігсберзького університету. Захистивши послідовно три дисертації («Про вогонь», «Про принципи метафізичного пізнання», «Про фізичну монадологію»), він одержує ступінь доктора філософії і посаду приват-доцента. У ці роки було опубліковано його роботу «Загальна природнича історія і теорія неба», яку філософ присвятив королю Фрідріху II. На думку Е. Кассирера, «небагато що з пізніших робіт Канта переважає „Загальну історію“ щодо широти кругозору, глибини і сміливості концепції, яскравості й сили мови» [38, 34]. Для читання лекцій Кант винаймав велике приміщення, яке завжди

було заповнене слухачами. За звичаєм того часу, безкоштовно читалися публічні лекції, за певну плату – приватні (для всіх охочих) і «найприватніші» (наприклад, персонально для герцога Гольштейна-Бекка). Тодішній університетський професор мав у буквальному сенсі «читати» лекції за надрукованою книжкою певного автора, схваленою королівською канцелярією. Право читання лекцій за власними записами надавалося лише окремим професорам, серед яких невдовзі опинився і Кант. Філософ одним із перших визнав примат істини, а не наукового авторитету. «Зараз можна сміливо не рахуватися з авторитетом Ньютона або Лейбніца, якщо він перешкоджає відкриттю істини, і не керуватися ніякими іншими міркуваннями, крім веління розуму», – писав він. Лекції Канта були не схожі на інші: своїм тихим голосом у напруженій тиші він розмірковував, коментував погляди вчених, критикував і так поступово вів слухачів до істини. Найпопулярнішими були його лекції з антропології та фізичної географії, найскладнішими – з метафізики. Читав він також логіку, природниче право, мораль, механіку, теоретичну і практичну математику та ін. Лектор докладно коментував твори свого улюбленого автора Ж.-Ж. Руссо «Еміль, або Про виховання» і «Жюлі, або Нова Елоїза», які саме вийшли друком.

Кант залишався приват-доцентом 15 років, що за мірками того часу було рівнозначним застою в кар'єрі. Філософ подав прохання про передачу йому вакантної кафедри і посади професора. У цей час почалася Семилітня війна. Російські війська зайняли Східну Пруссію, яка негайно увійшла до складу Російської імперії, і мешканці нової губернії присягнули на вірність Єлизаветі. В цих умовах Кант звернувся до імператриці (1758) з проханням про вакантну кафедру, але в результаті її віддали менш достойному претенденту¹². Російські війська перебували в Кенігсберзі п'ять років. У будинку філософа квартирували російські дворяни-офіцери, з якими він потоваришував і навіть читав їм лекції з фізики та географії. Кант виявив інтерес до воєнної стратегії, читав лекції з піротехніки та фортифікації. 1762 року Єлизавета раптово помирає і російським імператором під ім'ям Петра III стає голштинський (німецький) принц Карл Петер Ульрих, який мав дружні стосунки з пруським королем Фрідріхом II. Війна миттєво закінчується, Кенігсберг повертають Пруссії. Кант повторно порушує своє клопотання. У цей час Берлінська академія наук оголосила конкурс на кращий твір з філософії.

¹² Варто зауважити, що це питання вирішувала не особисто Єлизавета, а імператорський намісник краю, російський генерал (німецького походження) барон фон Корф.

Першу премію одержав Мозес Мендельсон, другу – Кант. Йому обіцяно перше ж вакантне місце професора. На розчарування Канта, звільнилася кафедра поетики, яка філософа не цікавила. У 1766 р. йому надали місце помічника бібліотекаря в Королівській палацовій бібліотеці із досить скромною платнею. Вчений уже планував переїзд до Єни чи Ерлангена. Нарешті, у 1770 р. Кант стає професором у Кенігсберзі. Він захищає дисертацію «Про форму і принципи чуттєвого та розумового світу». Поступово науковець звільняється від обов'язків бібліотекаря, репетитора та домашнього вчителя і повністю поринає в наукову роботу. Двічі його обирають ректором університету. Коли у 1786 р. до Кенігсберга прибуває для коронації новий король Фрідріх Вільгельм II, Кант як ректор зустрічає його вітальною промовою.

Студенти дуже любили свого вчителя. Й. Г. Гердер, який слухав лекції Канта на початку 1760-х рр., залишив про нього такий відгук: «У свої квітучі роки він був веселий, як юнак, і таким, очевидно, залишився до похилого віку. Його відкритий, створений для думки лоб виражав радість, його сповнена мудрості мова текла з вуст, жарт і дотепи не припинялися, його повчальні лекції мали характер дуже цікавої бесіди <...> Він підбадьорював і заохочував до самостійного мислення; деспотизм був чужий його натурі <...> Ніяка інтрига, ніяка секта, забобон чи честолюбство аніскільки не приваблювали його і не могли відхилити його від розширення і пояснення істини»¹³. Зауважимо, що внутрішня бадьорість Канта відобразилася і в його зовнішньому вигляді. За спогадами сучасників, навіть у похилому віці його лице прикрашав слабкий рум'янець, а сіро-блакитні очі постійно світилися внутрішнім життям.

Серед інших знаменитих слухачів Канта слід згадати «штюрмера» Я. М. Р. Ленца й особливо Е. Т. А. Гофмана, який навчався у філософа, коли здоров'я того уже значно похитнулося. За свідченнями самого письменника, він часто пропускав лекції. Проте гострий розум генія схопив багато чого з учення філософа. Не залишилася поза увагою письменника полеміка мислителя з «духовидцем» Сведенборгом, що відображена в блискучій сатирі Канта «Сновидіння духовидця, пояснені сновидіннями метафізики» (1766). Іммануїл Сведенборг у сприйнятті Канта став, на нашу думку, прообразом

¹³ Ця риса особистості філософа передалася всім послідовникам школи Канта. Пор. у Й. Г. Фіхте: «Моє серце закрите як для роздратувань і особистих образ, так і для самозвеличення, оскільки вся моя особистість уже давно зникла для мене і розчинилася у спогляданні вищої мети» [58, 209].

Серапіона в циклі повістей «Серапіонові брати» і низки інших «містичних» персонажів Гофмана. Саму зовнішність Канта Гофман, очевидно, також увічнив у своєрідний спосіб. Згідно з портретом, що його залишив учень і біограф Канта Р. Б. Яхман, філософ мав дуже маленький зріст – «менше п'яти фунтів» (1,5 м), надзвичайно впалі груди, праве плече його було складене неправильно – лопатка надто вигиналася назад. Кант був настільки хирлявий, що кравці з великими труднощами шили йому плаття. Сам же він жартував, що природа помилово позбавила його литок. Ці риси зовнішності, що стали воістину гротескними в останні роки життя філософа, контрастували з акуратною перукою, що прикрашала його голову, і благодушним виразом обличчя. Усе це, треба гадати, навіяло Гофману окремі портретні риси Цахеса («Малюк Цахес»).

Кант був утіленням німецької дисциплінованості й акуратності. У будь-яку пору року вчений прокидався о п'ятій ранку і лягав спати о десятій вечора. До першої години дня він працював у кабінеті і переривав свої заняття заради лекції в аудиторії, яку винаймав неподалік від будинку. Важливим був для Канта обід – його єдиний прийом їжі (не враховуючи ранкової чашки німецького чаю). За обіднім столом філософ залишався цілком байдужим до ласощів, проте провадив довгочасні бесіди з гостями, кількість яких мусила бути «не меншою числа муз»; тому нерідко трапеза тривала кілька годин ¹⁴. Сучасниця так описувала ці бесіди: «Він був надзвичайно ласкавий і приємний співрозмовник <...> Часто він розмовляв так приємно, що важко було навіть запідозрити в ньому глибокого абстрактного мислителя <...> Він захоплював своїми дотепами, і його бесіда була приправлена легкою іронією, причому, коли він вдавався до жартів, то зберігав незворушний вигляд і повну невимушеність». Сам Кант вважав, що письменники-сатирики дали світу більше користі, ніж усі схоластики і метафізики разом. Він казав, що одна сторінка Еразма Роттердамського варта багатьох філософських трактатів ¹⁵. Після обіду починався час прогулянки, коли вчений наодинці обмірковував свої ідеї. Кант так і не одружився, проте дуже любив дітей. Навіть у найсерйозніших його трактатах ми завжди знайдемо чимало теплих рядків, присвячених дітям, їхньому вихованню і навчанню. Поблажливий до людських слабкостей,

¹⁴ Булгаковський Воланд («Майстер і Маргарита»), очевидно, не «снідав», а все-таки обідав з І. Кантом, оскільки, за свідченням біографів, за сніданком філософ обходився тільки німецьким чаєм без товариства сторонніх людей.

¹⁵ Див. у зв'язку з цим статтю А. В. Гулиги «Об иронии у Канта» [24].

Кант був вимогливий до себе і старався насамперед створити собі оптимальні умови для роботи. Понад усе він цінував тишу, через це йому довелося кілька разів міняти квартиру. Ставши професором, він зміг, нарешті, купити собі невеликий будиночок. Єдиною прикрасою його кабінету був великий портрет Ж.-Ж. Руссо.

Наприкінці 1770-х рр., коли Кант почав хворіти, він написав, що віднині вважає своє здоров'я досить відносною нормою, яку дехто вважав би хворобою. Така стоїчна настанова допомогла йому в наступні десятиліття створити три знаменитих трактати: «Критику чистого розуму» (1781), «Критику практичного розуму» (1788) і «Критику сили судження» (1790).

Закінчення роботи над «критичною» трилогією затьмарив наступ церковної реакції. 1788 року спеціальним едиктом королівська канцелярія зажадала від усіх учителів і викладачів дотримуватися щодо питання ідей і віри офіційного катехізису. Порушників нещадно карали. Тоді ж скасували свободу друку, іноземні книжки зазнавали суворой цензури. Два роки потому (коли у Франції почалася революція) було створено комітет із трьох вищих чиновників, які вели нагляд за друком, церквою і школою. Усі кандидати на викладацькі чи церковні посади проходили спеціальний іспит на благонадійність щодо питань віри. Проглядалися всі шкільні підручники. «Тріумвірат» навідувався в провінції у пошуках винних і неслухняних. Під цензуру потрапили і праці Канта. Фрідріху Вільгельму запропонували заборонити Канту друкуватися. Спантилений король послав до Кенігсберга свого радника, щоб той на місці ознайомився з працями ученого і прийняв правильне рішення. Важко сказати, наскільки глибоко проник радник у вчення філософа, але він повернувся до Берліна в захваті від Канта як людини. Проте невдовзі цензура заборонила друкувати статтю майже сімдесятилітнього професора «Про зле начало в людській натурі» (1792), яка нібито руйнувала засади теології. Кант хотів опублікувати ще кілька статей як продовження цієї теми. Він вирішив обминути цензуру, пославшись на споконвічне право університетів друкувати за власним рішенням. Теологічний факультет Кенігсберзького університету схвалив рукопис, який вийшов, нарешті, під загальною назвою «Релігія в межах чистого розуму» (1793). Прусска канцелярія відреагувала миттєво. У розпорядженні від імені короля було заявлено, що у випадку повторення таких публікацій філософ матиме «найнеприємніші наслідки». Кант довго обмірковував ситуацію. У його паперах біографи знайшли запис: «Усе, що говоритья,

мусить бути істиною. Але не можна вважати обов'язком говорити кожна істину публічно» (філософ мав звичку придумувати для себе правила поведінки, «максими», і неухильно виконував їх). Кант приховав від друзів принизливу догану з Берліна, а самому королю пообіцяв «надалі повністю утримуватися від усіх публічних висловлювань про релігію». Тільки-но престол посів новий король, більш ліберальний Фрідріх Вільгельм III, Кант докладно описав історію з цензурою своєї книжки у роботі «Суперечка факультетів» (1798).

Сварка з прусською канцелярією підірвала здоров'я сімдесятип'ятилітнього філософа. Ще у 1797 р. він припинив читання лекцій, з наступного року йому було уже важко спілкуватися з людьми поза власним домом, з 1799 р. професор не виходив на прогулянки. У ці роки поступового згасання він зміг ще написати «Систему чистої філософії у всій її сукупності». Канта почали знесилювати хвороби: внутрішньочерепний тиск, глаукома обох очей, втрата пам'яті, він ледве пересувався по кімнаті... Після сильного гіпертонічного кризу філософ уже не міг одужати і через рік – 12 лютого 1804 року – тихо помер.

Пізнання

В історії тогочасної німецької філософії Канта можна зіставити лише з таким його великим попередником, як Г. В. Лейбніц. Проте філософія Канта переборювала період барокової філософії і відкривала новий етап. Вона найповніше відобразила пошуки нового, небарокового, мислення та уявлення про красу і вільну волю людини. У добу бароко найбільшої гостроти досягло відчуття світу як самодостатнього цілого – непередбачуваного і непізнаванного, незмірного і багатомірного, явленого в чудесах та випадковостях, у несподіваній благодаті та фатальних колізіях. Іспанський філософ Естебан де Артега писав (1789) про «жахливий морок», яким «природа огорнула все, що стосується фізичних витоків наших відчуттів, походження наших ідей, спонукальної причини наших свідомих рухів». Барокова філософія й естетика прагнули визначити статус цієї зовні суперечливої і нестійкої реальності. Сама ідея «теодицеї» – захисту «доцільності» світу – найяскравіше характеризує спрямування барокового мислення. Інший бароковий мислитель – Б. Спіноза – весь світ разом із його чудесами, випадковостями, контрастами зла і добра оголосив єдиною божественною субстанцією,

одним неподільним цілим, і цим самим «зняв» питання про його внутрішні суперечності і трагізм. П. Гассенді, спираючись на раціоналізм Р. Декарта, вимагав досягти світ «таким, яким він є насправді». Але комедії прихильника Гассенді Ж.-Б. Мольєра показували, як важко людині зорієнтуватися в химерному переплетінні істинного й уявного.

Повний розрив із бароковим світовідчуттям відбувся лише у Канта. Філософ запитував, чи не свідчить наше намагання представити світ як хаос насамперед про хаотичний характер самого нашого мислення? Він розділив питання про світ і про мислення й поставив одне в залежність від іншого. Світ, «який він є насправді» (Гассенді) і який, впливаючи на наші почуття, постає у вигляді якогось «первісно-хаотичного розмаїття» (П. П. Гайденко), невпорядковано-щедрого барокового хаосу, «матерії відчужень», – цей світ поставав перед Кантом як непізнана «річ сама по собі» (*Ding an und für sich*). Проте свідомість вносить певний порядок у чуттєве споглядання. Тоді людина залишається наодинці не зі світом «як таким», а з ментальним *образом* світу. Якщо бароко переймалося питанням про те, яким чином можна мислено наблизитися до зовнішнього, чужого і хаотичного світу, то Кант встановлював гармонію світу й індивіда (гомеостазис) тим постулатом, що свідомість сама конструює світ і робить його близьким, робить немовби своєю власністю, *своїм* феноменом.

Отже, за Кантом, чільне місце у пізнанні реальності посідає не так сама реальність, як суб'єкт, що пізнає. Філософ наголосив на активній ролі суб'єкта, на *творчому* характері акту пізнання. Суб'єкт стає творцем реальності й самого себе. Сам Кант назвав такий підхід «коперніканським переворотом». «До цього часу вважали, – писав він, – що всі наші знання повинні залежати від предмета. При цьому, однак, закінчувалися невдало всі спроби з'ясувати про предмети те <...>, що розширювало б наші знання про них <...> Чи не розв'яжемо ми завдання успішніше, якщо будемо виходити з припущення, що предмети мусять залежати від нашого пізнання» (а саме від необхідності) «встановити щось про предмети раніше, ніж вони нам дані». «Тут повторюється те саме, що з думкою Коперніка: коли виявилось, що гіпотеза про обертання зірок навколо спостерігача недостатньо добре пояснює рух небесних тіл, він спробував встановити, чи не досягне він більшого успіху, якщо припустить, що рухається спостерігач, а зірки перебувають у стані спокою» [34, т. 3, 23].

Своїм підходом Кант підніс конструктивну силу свідомості. Однак згадаймо, що не меншою конструктивністю вирізнялися у XVIII ст. англійський емпіризм і французький сенсуалізм, згідно з якими свідомість, нехай пасивно, але адекватно відображає (сказати б, фотографує) реальність і створює цілком вірогідний образ світу. При цьому англійські та французькі просвітники виходили з припущення про розумність і гармонійність самого світу, чого Кант ніколи не стверджував. Його думка була набагато тоншою: поки ми сприймаємо світ «яким він є», він залишається для нас принципово непізнаваним; але ми можемо пізнати світ, якщо *мислено* припустимо в ньому існування певної мети, а отже, й порядку. Це припущення дасть нам змогу ментально сконструювати образ світу як упорядкованого і гармонійного. Філософ назвав таке припущення вищої мети принципом *телеологізму* [34, т. 5, 95–97; 383–385]. Цей принцип дозволяв осягати світ як єдиний *організм*, на відміну від поширеного у XVIII ст. розуміння світу як «механічного агрегату» причин і наслідків.

Принцип кантівського телеологізму мав велике значення для всієї нової естетики, адже художній твір далеко не завжди відтворює світ у причинно-наслідкових зв'язках самої реальності. Поет може запропонувати логіку явищ, часом далеку від реальності й навіть фантастичну. Однак читач сприйме цю логіку як переконливу і реальну за умови внутрішньої несуперечливості цілого. Згадаймо слова П. Пікассо: «Я зображую світ таким, яким його бачу». Таке «бачення» ґрунтується у цього митця на чіткій конструктивній єдності й цілісності всього задуму (епістемологічної «повноти», «несуперечливості»). Без цієї якості в інших авторів світ постає як нагромадження випадкового й невмотивованого, що має свідчити лише про безпомічність їхнього мислення і повну залежність від емпіричного плину життя, від «хаосу відчуттів» (Кант). Задовго до XX ст. цей самий принцип сформулював Й. Г. Гердер у знаменитих словах про В. Шекспіра як творця автономного художнього часопростору [83, т. 2, 255]. Принцип телеологізму Гердер поширював ще до Канта на історичний процес, в якому спостерігачеві «всі зовнішні світові події здаються примарними чи жахливо потворними. Відворотне враження справляє вигляд уламків, що залишилися після катаклізмів, вічних починань без кінця та незрозумілих поворотів долі». Але тільки упорядковувальний погляд мислителя, який прагне представити світ у вигляді процесу, «створює з цих уламків закінчену цілісність» [83, т. 4, 242].

У літературній галузі принцип телеологізму Канта спричинився, на нашу думку, до виникнення жанру романтичного детективу (Г. фон Клейст, Е. Т. А. Гофман, Е. Аллан По та ін.). Обставини злочину постають перед слідчим у вигляді «хаосу»; щоб з'ясувати причину скоєного, він мусить *мислено* згрупувати наявні свідчення у вигляді стрункої *системи* – гіпотези. Якщо ця мислена конструкція допоможе йому пояснити всі наявні факти, то він зрозуміє суть скоєного; якщо ж ні – то змушений буде зробити нове припущення.

У своєму трактаті «Критика чистого розуму» (1781) Кант запропонував нове розуміння самого процесу мислення. Спочатку предмет зовнішнього світу («річ сама по собі») впливає на наші органи чуттів (чуттєвість, *Sinnlichkeit*). Апріорними формами чуттєвості є *простір* і *час*. Це означає, що реальність як така спочатку постає перед свідомістю всього лише як «хаос», але наші почуття надають їй просторової й часової форми і тим самим «впорядковують» її. За Кантом, простір – це форма нашого «зовнішнього досвіду», а час – форма «внутрішнього досвіду». Уже тут видно, яким важливим значенням наділяє Кант силу уявлення, творчого сприйняття світу. У ХХ ст. ідеї Гердера і Канта було розвинуто в естетично-художню теорію «хронотопу».

Наступною інстанцією у Канта є «здоровий глузд», розсудок (*Verstand*). Його призначення – розрізняти, осмислювати окремі сприйняття, співвідносячи їх із певними *поняттями*, тобто підводити окреме під загальне. Це здійснюється за допомогою таких спеціальних категорій, як кількість і якість, модальність, причинно-наслідкові зв'язки. Як чуттєвість, так і здоровий глузд тісно пов'язані зі сприйняттям реального світу і багато в чому залежать від нього. Англійський емпіризм і французький сенсуалізм зупинилися на цій інстанції, тому постали перед складною проблемою. Якщо розум підводить наші сприйняття зовнішнього світу під конкретні поняття, то що у *реальному* світі відповідає таким загальним (ідеальним) поняттям, як безкінечність, вічність, Бог, совість, честь, патріотизм, любов, краса тощо? Д. Г'юм дійшов висновку, що теоретично неможливо здійснити перехід від конкретного поняття до загального.

Кант знайшов вихід у тому, що, на відміну від французів і англійців, відмовився від тлумачення розуму як єдиної та нероздільної інстанції (*ratio, esprit, raison, understanding*). Він представив його у вигляді «здорового глузду» (див. вище) й «чистого розуму». Розум

(*Vernunft*) і став третьою інстанцією. Його завдання – підводити окреме під загальне, іншими словами – встановлювати у світі емпіричних явищ загальні, глибинні, сутнісні зв'язки. Наприклад, якщо здоровий глузд визначає поняття якоїсь географічної території, яку можна точно виміряти, то розум встановлює щодо цієї самої території поняття «батьківщини», яке не підлягає вимірам і не збігається з нею по суті. Здоровий глузд оперує *поняттями* про кінечний світ, розум – *ідеями* про світ безкінечний (звідси назва системи Канта – трансцендентальний ідеалізм). Ідеї розуму надають пізнавальній діяльності мотиви, інтереси, вищі орієнтири. Вони зумовлюють *цілісне* сприйняття світу, хоча досвід і не дає нам підстав для такого синтезу.

Між здоровим глуздом і розумом Кант встановлює тісний зв'язок, один без одного вони не можуть існувати; проте примат належить розуму. Це означало, що людина, не звільняючись повністю від впливу зовнішніх обставин, припиняла разом з тим бути їхнім рабом, бо могла керуватися у своїх рішеннях внутрішніми факторами: уявленнями, переконаннями, міркуваннями, словом – *ідеями* своєї душі. Це положення мало революційне значення для всього наступного мислення і для романтизму зокрема. Примат розуму наділяв людину внутрішньою непохитністю, духовною силою. Згадаймо терзання Коновалова (з однойменного оповідання Максима Горького): «Живу, нудьгую... Навіщо? Невідомо. Внутрішнього шляху у мене немає, – розумієш? Як би це сказати? – такої іскринки в душі нема... сили, чи як її?». «Коновалов долю не винуватив, – пише далі автор. – У всій невлаштованості власного життя був винний тільки він сам, і чим більше я намагався переконати його, що він „жертва середовища і умов“, тим настійливіше він переконував мене у власній винуватості перед самим собою за свою сумну долю» <...> «Стривай, – кричав я, – як може людина встояти на ногах, коли на неї з усіх боків різна темна сила суне?» – «Упрись міцніше!» – вигукував мій опонент, у запалі виблискуючи очима. – «Але куди впертися?» – «Знайди свою точку і упрись!».

За Кантом, ця «точка» міститься не в реальності, а в душі людини. Вона і стала провідною темою роздумів письменників-романтиків на початку ХІХ ст., які розкривали страждання героя, котрий втратив її (Чайльд Гарольд, Євгеній Онегін), або натхненно оспівували героїчний індивідуалізм духовно незламного героя (Прометей у «Звільненому Прометеї» П. Б. Шеллі, Жільят у «Трудівниках моря» В. Гюго тощо).

Культура

Ідея «нескінченності розуму» мала ще один потенціал – культурологічний. Кант стверджував, що, хоча кожна окрема людина смертна, *людський рід* у сукупності безсмертний. Своїє земне покликання – розвиток усіх духовних сил і здібностей – людина може реалізувати лише як частина всього роду людського. Проте чи можна колись досягнути цієї точки духовної повноти людського існування? Кант відповідає, що ні. У чому ж тоді полягає сенс людського існування? Що тоді є щастям? Мислитель докладно розглядає це питання і доходить висновку, що людина не належить до улюблених творінь природи. У фізичному плані вона явно поступається багатьом представникам тваринного світу. Крім того, уявлення про щастя різняться у різних народів, у різні епохи, та й у людей одного й того самого суспільства. Нарешті, людина сама нерідко руйнує своє щастя війнами і злочинами. Тому виходить, що замість досягнення щастя вона «працює над руйнуванням свого роду» [34, т. 5, 463]. Ні, природа створила людину не для «щастя», вважає Кант, і не «повне задоволення (людиною) всіх своїх потреб і нахилів» становить сенс життя [36, т. 1, 116]. Адже нерідко виявляється, що ті люди, які вважають себе щасливими, всього лише задовольнили свої емпіричні бажання, що їх, правда, тварини навчилися задовольняти скоріше, повніше і з меншими втратами.

Але дещо все-таки вирізняє людину з тваринного світу. Це здатність дивитися вперед у часі, планувати своє життя на майбутнє і ставити перед собою не лише найближчі, а й *віддалені* (ідеальні) цілі. А це означає прагнення до вищого буття, про яке тварина не здатна навіть думати. Щастя, в системі поглядів Канта, належить, безперечно, до «ідей розуму», а не до понять «здорового глузду», бо в реальності не існує предмета, який би відповідав «щастю». І хоча саме щастя недосяжне, прагнення його може освітити все людське життя яскравим світлом і надати йому високого сенсу.

Здатність людини ставити перед собою високі цілі Кант назвав *культурою*. «Тільки культура може бути останньою метою, яку ми маємо право приписати природі щодо людського роду, а не його щастя на землі» [34, т. 5, 464]. Тварина не здатна до культури, бо живе лише поточним моментом. Зате вона задоволена своїм існуванням, бо діє відповідно до законів природи; керівною силою для неї є інстинкт. Людина ж наділена розумом. Як розумна істота, вона «хоче мати закон», «але корислива тваринна схильність спонукає її,

там, де їй треба, робити винятки для себе». Тому «людина – це тварина, що <...> потребує господаря», який встановив би такий порядок, за якого «кожний міг би користуватися волею» [36, т. 2, 24–25] без шкоди для іншого.

Кант далекий від просвітницької думки про «гармонійність» світу. Він висунув ідею про *антагонізм* як рушійну силу суспільства. Це «засіб, яким користується природа, щоб досягти розвитку всіх задатків людини». «Дерева в лісі <...> саме завдяки тому, що кожне з них намагається відібрати в іншого повітря і сонце, примушують одне одного шукати цих благ дедалі вище й вище і завдяки цьому ростуть високими й прямими; тоді як дерева, що зростають на волі, окремо одне від одного, простягають свої гілки куди їм заманеться і тому ростуть потворними, вузлуватими і кривими». «Тому благословенна будь, природо, за непоступливість, за заздрісне суперництво марнослав'я, за нестримне прагнення володіти і панувати!» «І зовсім тут ні до чого злий дух, котрий неначебто втручається в чудову споруду, створену Творцем, чи наче із заздрощів псує її» [36, т. 2, 23]. «Культура та мистецтво загалом – це окраса людства, найкращий громадський порядок – усе це плоди тієї непоступливості, яка завдяки власній природі сама себе дисциплінує і в такий спосіб, за допомогою вимушеного мистецтва, повністю розвиває природні задатки» [36, т. 2, 24].

Естетика

Пізнаючи предмет, наш розум, за Кантом, долає хаотичне нагромадження «матерії відчужань» і поступово «конструює» його у свідомості таким чином, що той постає у вигляді мислено повного (психічного) *образу* предмета. Отже, предмет є не початковим, а, сказати б, кінцевим пунктом. Але, за Кантом, так само і свідомість митця конструює художній образ. Митець відтворює (точніше, конструює) реальність не як безпосередньо дану, емпіричну, «таку, яка вона є насправді» (Гассенді), а як уявлену, як феномен власної свідомості.

Оскільки свідомість прагне упорядкувати «хаос відчужань» і надати йому певної формальної завершеності (за умови чого лише й можна осягнути предмет), то – як у пізнавальній, так і в естетичній діяльності – примат належить *формі*. За Кантом, саме форма надає «матерії відчужань» змісту. У розумінні Канта, форма – це

зміст, змістова наповненість (психічного чи художнього) образу предмета.

Таке розуміння форми не було несподіваним у німецькій естетиці. Ще Й. Й. Вінкельман розглядав змістовність античної скульптури як вияв її формальної досконалості, як раціональне оволодіння «хаосом» інертного матеріалу, подолання його безформності. Набувши наданої рукою майстра форми, брила мертвого мармуру ставала змістовною й оживала.

Проте було б неправильно, з пізнішої точки зору, вважати естетику Канта «формалістичною». Важливо згадати, що свідомість, за Кантом, не зупиняється на пізнанні реальності; вона йде ще далі – спонукає людину до прийняття правильного рішення і до вільного вчинку («практичний розум»). Отже, вищими будуть моральні ідеї, а не поняття здорового глузду (зі сферою яких корелює форма). Ось чому, пише Кант, «краса є символом морально доброго, тому вона й подобається» [34, т. 5, 375], і найвища змістовність мистецтва полягає в тому, щоб «прихилити дух» до моральних ідей, ідей «практичного розуму», «які одні можуть викликати самотійне задоволення (у творі мистецтва. – Б. Ш.)». Без них «твори красних мистецтв» слугують лише «для розваги, потреба якої зростає тим більше, чим більше її вживають, аби полегшити душу від незадоволення собою, для того, щоб зробитися зрештою все більш непотрібним і все більш невдоволеним собою» [34, т. 5, 344]. Як бачимо, Кант виступає проти «безідейного» мистецтва, проти формальних експериментів, проти мистецтва для розваги, оскільки останнє лише роз'ятрює в людині почуття внутрішнього невдоволення. Такий підхід потребує і від дослідника мистецького твору дотримуватися принципу нерозривної єдності форми і змісту, точніше – принципу формозмісту. А спеціальним аспектом аналізу, за Кантовою методологією, стає аналіз «ідей». Ми досягаємо твір, коли розглядаємо його як вищу духовну єдність, коли від царини здорового глузду (що власне й дає можливість встановити його формозміст) підносимося до царини ідей розуму, де знаходимо спонукальні імпульси для вільного («морального») вчинку.

Центральним предметом відтворення в мистецтві Кант вважав людину. Єство людини двоїсте: як фізичне тіло вона належить природі (царині необхідності), якій підкоряється, але як духовна істота – культурі (царині свободи), котру вона сама творить. Митець може закарбувати красу людини як фізичного тіла, проте цього буде недостатньо. На відміну від прекрасного предмета в природі, краса

людини невід'ємна від того, чого природне тіло позбавлене, – духовної, моральної краси. І дослідник мистецтва нічого посутнього не скаже про художній образ людини, якщо відірве його розгляд від моралі – сфери вільного рішення і вільного (творчого) вчинку. Відповідно, тільки людина може бути ідеалом краси – фізичної, інтелектуальної, духовної, моральної [34, т. 5, 237]. На уявлення Канта про мистецтво істотно вплинув той факт, що, за словами Г. Зіммеля, саме «моральність він вважав єдиною справжньою цінністю, яку посідає людина і порівняно з якою всі інші цінності – щастя, краса, інтелект – вторинні» [31, 99–100].

Кант продемонстрував власне розуміння художнього відтворення людини на прикладі образу Робінзона Крузо з роману Д. Дефо. На його думку, Робінзон поставив собі завдання повністю підпорядкувати своє життя закону природи, тобто царству необхідності (просвітницький гомеостазис), але тим самим тільки уярмив свій дух. Він досяг свого щастя в тому, що повністю розчинився в емпіричному, буденному. Результати праці героя на острові, звісно, вражають, але це лише сфера фізичного; його ж самотійний духовний розвиток залишився на початковому рівні. Питання духовного життя героя, вважає філософ, не цікавило автора. Тому Робінзон вийшов у Дефо позбавленим «добродетельності» чи «благородних рис», і роман може захопити хіба що людину, «переповнену корисливих бажань» [36, т. 1, 30]. У такому судженні Канта ми вбачаємо полемічний випад проти філософії англійського емпіризму, зокрема Дж. Локка, ідеями якого пройнятий твір Дефо [69, 271].

Критикує Кант і М. Сервантеса за те, що той у своєму «Дон Кіхоті» «виставив фантастичні й романтичні почуття у смішному вигляді» замість того, щоб «скерувати їх в інший бік» [36, т. 1, 65]. Письменник нібито постійно знижує до чуттєвого гротеску шляхетні поривання героя замість того, щоб недвозначно піднести їх.

Можна побачити, яке велике значення в естетиці Канта належить вищим ідеям розуму. Така настанова яскраво відобразилася у вченні філософа про красу і піднесене, розгорнутому в трактаті «Критика сили судження» (1790). Зауважимо, що Кант формулює свої постулати не як мистецтвознавець, аналізуючи твори мистецтва, а відповідно до суворих вимог власної абстрактної системи. Утвердивши дві основні інстанції мислення – здоровий глузд і чистий розум, він опинився перед необхідністю знайти їм відповідники у сфері естетичного; такими стали в нього *краса і піднесене*. Саму естетичну силу суджень Кант розглядає на прикладах не мистецтва,

а природи¹⁶. Філософ аналізує не мистецтво, а умови мислення, за яких людина спроможна сприймати красу і переживати піднесені почуття. З цього погляду «Критика сили суджень» не є традиційним естетичним трактатом.

Власне розуміння краси і піднесеного Кант виводить зі своєї центральної абстрактної ідеї про доцільність (телеологізм). Виявляється, що саме доцільність є тим спільним, що пов'язує царину чистого розуму – природу, необхідність (доцільність уявну), практичного розуму – культуру, свободу (доцільність реальну) та естетичну царину – смак (доцільність суб'єктивну). Кант використовує це поняття як логічний важіль і дає визначення краси та піднесеного.

Прекрасним (das Schöne) мислитель називає те, що формує враження найвищої доцільності й досконалості, але при цьому ми не можемо сказати, якій конкретній меті слугує ця досконалість. Такою є краса квітки, орнаменту [34, т. 5, 233]. У захопленні красою ми не думаємо, що практично корисного може нам дати ця краса, наше задоволення нею має «чистий», «незацікавлений» характер. Тільки-но ми починаємо думати про якийсь зиск від квітки (наприклад, від її продажу), вона перетворюється для нас на звичайний товар нарівні з іншими предметами, і почуття краси зникає. Не думка про користь, а саме замилювання наповнює нашу душу специфічним почуттям розчуленості, зворушеності, глибокого лагідного задоволення. Воно, за Кантом, «заохочує відчуття здоров'я», навіть «незалежно від присуду розуму». Завдяки задоволенню від споглядання краси «підвищується вся життєдіяльність у тілі, доказом чого слугує породжена ним бадьорість душі» [34, т. 5, 349–351]. Це і є краса як «форма доцільності <...> без уявлення про ціль» [34, т. 5, 240].

Краса об'єктивно притаманна природі. Ми сприймаємо її на основі щасливої здатності наших почуттів наділяти матерію формами часопростору. Красу неможливо уявити поза цими формами чуттєвості. Отже, Кант пов'язує красу з інстанцією здорового глузду. З вищою інстанцією – розумом – він пов'язує *піднесене (das*

¹⁶ Ось чому Кант залишає без розгляду інші важливі категорії естетики – трагічне, героїчне, комічне, адже вони потребують розкриття через поняття не природи (необхідності), а культури (свободи, моралі). Уже сама наявність цих категорій примушує дослідника перенести розгляд твору мистецтва в царину вищих моральних ідей; а отже, помилка деяких сучасних учених полягає у тому, що вони обмежують аналіз твору категоріями форми, тобто «природи», проти чого активно виступав Кант. Серед найсерйозніших дослідників піднесеного до Канта виокремимо англійського філософа Едмунда Берка – автора трактату «Філософське дослідження щодо виникнення наших понять про красу і піднесене» (1756).

Erhabene). У природі не існує нічого, що конкретно відповідало б піднесеному, але є певні явища, які можуть пробуджувати в нас стан піднесеності. Якщо можна навчити людину сприймати красу (бо її можна виразити у формах часопростору), то виховання здатності сприймати піднесене – значно складніше завдання. За Кантом, людина здатна висловлювати судження про піднесене, якщо у неї розвинуті моральні поняття.

Якщо краса в системі Канта тяжіє до естетичних вимірів, то піднесене – до сфери етичної (моральної). Обидва явища утворюють цілісність, духовну повноту людської душі (відповідно до цілісності понять про кінечне та інтуїції безкінечного). Але що таке піднесене, за Кантом? Почуття піднесеного зумовлюють ті явища природи, які перевищують своїми масштабами наші фізичні спроможності або своїм смислом наші можливості безпосереднього судження. Піднесені переживання зумовлюються тільки явищами вільної природи, а не результатами людської діяльності чи явищами повсякденного життя, вважав Кант. Будь-що безформне і велике породжує почуття піднесеного, бо, хоча наші почуття сприймають цей хаос, розум наш припускає в ньому якусь вищу мету, яку ми неспроможні досягнути. «Природа піднесена у тих своїх проявах, споглядання яких вносить ідею її безкінечності» [34, т. 5, 262], – писав Кант. Такі єгипетські піраміди (бо ми не здатні збагнути, як людина могла це зробити і з якою метою), видовище безмежного зоряного неба, розбурханої морської хлані, нагромадження гірських бескидів. Це ще й війни, масштабні злочини, людське горе, смерть і все подібне, що здоровий глузд відмовляється досягнути безпосередньо...

З точки зору основного принципу Канта – телеологізму – виникає запитання: якщо краса або піднесене, що лежать в основі мистецтва, не мають «мети», то що можна сказати про мистецтво як таке? Деякі вчені, як ми зауважили, переносять міркування Канта про «безцілісність» краси на мистецтво. Проте думка Канта щодо цього недвозначно ясна. Мистецтво, як усе, що створено людиною, має мету (є «доцільним»). Але це не утилітарна доцільність, як у предмета ремесла; вона полягає в тому, що твір мистецтва робить душу сприйнятливою до вищих ідей розуму (вічність, Бог, істина, честь, любов, патріотизм тощо), які освітають життя людини вищим смислом. Саме вони й дають їй як підпору й орієнтири те, що перебуває за межами її буденної практики. Саме ці орієнтири роблять людину духовною істотою. Звідси логічно випливає думка Канта,

що основним предметом мистецтва має бути людина як моральна (тобто така, що діє вільно) істота.

Трактат Канта сприяв справжній революції в поезії. «Веймарські класики» Й. В. Гете і Ф. Шиллер, європейські романтики (Ф. Гельдерлін, С. Колридж, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, Р. Шатобріан, В. Гюго, Г. Мелвіл, Г. Лонгфелло) повернули до нового життя барокову тему величного змагання людини зі смертю, світовим злом. Вони відкрили світ «піднесених» краєвидів, які витіснили умовні пейзажі рококо чи раціоналістичні географічні описи письменників-просвітників (таких як Свіфт, Дефо). Романтики почали активно вводити у свої твори образи потворного (образ Квазімодо у Гюго). Проте де естетична межа між піднесеним і потворним? За Кантом, потворне явище стає естетичним, якщо воно відкриває перед нами глибший сенс у повсякденному і звеличує, а не принижує й не гнітить нашу душу. Тут, безперечно, далось взнаки осягнення німцями давньогрецької трагедії, адже в ній споглядання «трагічної вини», видовище злочину і загибелі героя наповнювали глядача невимовним страхом і пробуджували в нього гаряче співчуття; і в цей момент відкривався грекові вищий сенс існування, який полягав у тому, що у світі панує божественний лад і віковичний порядок, до якого має неминуче повернутися душа людини (Аристотелів «катарсис»).

Порівняймо категорії прекрасного і піднесеного у Канта.

Красу людина осягає через *чуттєві* спроможності; піднесене – через *надчуттєві* спроможності.

Краса пов'язана з *формою* предмета; піднесене – з *безформним* у предметі чи явищі.

Підґрунтя краси міститься у *природі*; підґрунтя піднесеного – в *нас самих*, тобто у тому особливому «способі мислення», що «вносить піднесене в уявлення про природу» [34, т. 5, 252].

Краса вказує на доцільність у *природі* (хоча й не веде до її пізнання); піднесене – на доцільність (тобто внутрішню узгодженість) у *самій людині* (хоча й не веде до її пізнання).

Краса розкриває у природі сферу *скінченного* як окремого; піднесене вносить у природу ідею *нескінченного* як цілого.

Наше почуття краси збуджується конкретним *предметом*, наше переживання піднесеного може бути породжене й *ідеєю* предмета (спогадом, уявою, образом).

Краса стимулює життєдіяльність людини як природної, *чуттєвої* істоти; піднесене придушує чуттєву життєдіяльність людини на користь *духовних сил* і уяви.

Краса пробуджує в душі *спокій* («Садок вишневий коло хати...»); піднесене – *схвилюваність* («Рече та стогне Дніпр широкий...»).

Споглядання краси *розтягнуто* в часі або не залежить від нього; час і простір відокремлені одне від одного. Сприйняття піднесеного *концентрується* в часі (у вигляді точки, вершини, миті тощо). Час і простір постають як нерозривний синтез.

Краса розкривається в плані *якості*; піднесене – в плані *кількості* (тобто через величину і силу).

Спільність між красою і піднесеним полягає у тому, що вони визначаються через судження *рефлексії*, а не на основі чуттєвого задоволення чи логічного судження; задоволення від споглядання краси чи від переживання піднесеного не пов'язане з почуттям приємного чи з певним поняттям.

Пояснення піднесеного у Канта через приклади з природи має важливий методологічний сенс. Філософ хоче сказати, що ідеї піднесеного можна сприйняти лише через їх безпосереднє, *емоційне* переживання, а не через їх абстрактне, умоглядне формулювання. Нехай вихователь показує дитині прекрасний предмет і пояснює, які саме риси зумовляють його красу, але до ідеї піднесеного людина приходить сама через *повнокровне життєве враження*, через духовне потрясіння. У цьому величезна роль належить, зокрема, мистецтву. В його найкращих творах конструється такий образ світу, що пробуджує в людині прагнення досягнути його символічний (нескінченний, моральний) сенс і тим самим розвинути в собі здатності трансцендентального (надчуттєвого) пізнання. Ні поет, маляр, композитор, ні філософ, мораліст, віровчитель не можуть надихатися лише буквою ремесла, готовими приписами вчення; найпалкіші з них черпали натхнення в самій безпосередній реальності й закарбовували свої піднесені істини в яскравій образній формі. Ось чому повноцінне сприйняття мистецтва передбачає вихід на ідеї піднесеного як шлях безкінечного духовного розвитку *самої особистості*.

Із розглянутими вище двома основними естетичними категоріями пов'язане Кантове поняття *духу*. Наявність духу відрізняє справжній художній твір від ремісничої підробки або від простого явища природи, що споглядається. Дух – це «оживлявальний принцип у душі», те, «що надає руху душевним силам», зумовлює «гру» душевних сил, яка «сама себе підтримує і навіть збільшує сили для цього» [34, т. 5, 330]. За роз'ясненням Гете, «присутність духу» необхідна, щоб «форма, зміст і матеріал припасувалися одне до одного,

поєдналися одне з одним, пронизали одне одного» [20, 215]. «Дух» твору передається читачеві (глядачеві, слухачеві) й підносить його душу. Проте дух не можна змішувати із задоволенням, що його людина відчуває від пізнавальної діяльності як такої. Тому Кант відрізняв від останньої «естетичну ідею», тобто таку діяльність *уяви*, яку не можна звести до «жодної конкретної думки, жодного поняття» [34, т. 5, 334–335].

Існує категорія людей, які надзвичайно чутливі до естетичних ідей, до царини духу. Це – генії¹⁷. Проте якщо для звичайної людини приплив високого почуття залишиться всього лише таємничо хвилюючим, то геній здатний через таке почуття досягнути миттєво, *в єдності чуттєвого й ідеального*, приховану сутність явища і виразити її в мисленій конструкції (художньому образі).

По суті, Кант у вченні про генія формулює найвищий *герменевтичний* принцип: здатність схопити предмет у його абсолютній цілісності та єдності (чуттєвого й абстрактного, творчого і «ремісничого»). Якщо звичайний споглядач крокує до досягнення предмета поетапно, від понять здорового глузду до ідей розуму і назад, як це передбачає рух по «герменевтичному колу», то геній проходить цей шлях миттєво, ніби в осяянні.

Етика

Досліджуючи світ і красу в ньому, Кант не випускав з поля зору проблему *вчинку*. Розуміння світу як таке мало що важить, якщо воно не реалізується у вільному вчинку. Кантіанець Й. Г. Фіхте уже сам акт досягнення світу вважав цілком достойним вчинком. Кант ширше обґрунтував проблему змісту вчинку. Цьому питанню присвячено його трактат про мораль – «Критика практичного розуму» (1788). Мораль – вчення про вільну волю людини. Який вчинок можна вважати вільним? Той, що не спрямований на руйнування Універсуму, а відповідає тенденції його становлення, розвитку. Наступник Канта Ф. В. фон Шеллінг показав, що людина нерозривно пов'язана з космічним процесом становлення як окреме з цілим. Власна історія людства почалася ще в момент зародження зоряного неба (цю думку він узяв у готовому вигляді у Гердера), а безпосеред-

¹⁷ Німецьке слово «геній» (*das Genie*, калька франц. *genie* від лат. *genius*) дослівно перекладається як «дух». Кант називає генієм не людину, а властивість душі, те, що нині називають геніальністю.

ня поява людини зумовлена складною еволюцією природи. Природа створила людину, щоб доручити їй найважливішу місію – за допомогою розуму самотійно спрямовувати подальший розвиток природи на новому – духовному рівні. Тому людина повинна діяти у повній відповідності з вищими інтенціями самої природи. Такі дії є моральними [68].

Кант погоджувався, що життю первісної людини були притаманні певна цілісність і внутрішня згода з собою та оточенням. Ці якості подарувала природа, і людина мусила платити за них своїм диким станом, в якому ще не існувало справжньої свободи. На тій стадії всі вчинки людини виражали закони природи і спрямовувалися інстинктом. Царство моралі ще не настало. Так само поза мораллю, за пізнішим роз'ясненням Фіхте, перебуває дерево. Воно росте не вільно, а виражає необхідність, що панує в природі [58, 81]. Але людина вчинила гріхопадіння і була вигнана з раю. Це означає, що вона, ціною втрати внутрішньої цільності й внутрішньої згоди, зробила крок до волі. Кант вважає, що вигнання з раю стало благом для людини, адже в раю всі її найвищі задатки вічно дрімали б і залишилися незатребуваними. (Цю думку німецькі філософи, від Лессінга і Гердера до Канта і Фіхте, могли почерпнути з «Утраченого раю» Дж. Мільтона.) Віднині людина мусить самотійно пройти шлях своєї історії, але спрямовувати її буде уже її власний розум. *Настав час моралі.* Вчинки людини відтепер мають бути спрямовані на досягнення вищої повноти власного існування. Але спрямовувати вона мусить себе сама. Для цього вона повинна зрозуміти план, закладений в основі світобудови, і зробити його основою своїх вчинків. Нехай людина не зможе ніколи повністю осмислити і тим більше відтворити цей план, але він слугуватиме для неї «регулятивним принципом» [34, т. 5, 433]. Так людина позбувається фаталістичної залежності від зовнішніх обставин [36, т. 2, 35–52]¹⁸.

Передумови внутрішньої свободи містяться уже в кантівській теорії «часопростору», адже в людському розумі «немає ніякої часової послідовності», він перебуває поза часом. Людина формує культуру тим, що наділяє все в реальності поняттями часу і простору, осмислює минуле, планує майбутнє. Так через культуру діє природа, що підносить себе на вищий рівень. Але таке сходження завершується уже не несвідомо, не через необхідність, а через свободу.

¹⁸ Подібний шлях людини, на нашу думку, накреслив юний Г. Ф. В. Гегель у праці «Життя Ісуса» (1795) [18, т. 1].

Ця свобода дається людині не як дарунок, а мусить бути завойована в результаті діянь. Таким є зміст історії, яка має закінчитися лише тоді, коли людина знайде найвищу повноту власного існування у повній відповідності із задумом природи, тобто *ніколи*.

Основна умова моральності, за Кантом, полягає у тому, щоб кожна людина ставилася до себе (і до кожної іншої людини) як до представника людськості. Моральний імператив Канта такий: «Чини так, щоб ти завжди ставився до людськості в своїй особі і в особі кожного іншого як до мети і ніколи як до засобу».

Зрозуміло, що для Канта *буденні* мотиви для морального вчинку не мають ніякої цінності. До таких він відносить «добрі справи» з надією на відплату у вигляді вічного блаженства у потойбічному світі. Не можна вважати моральними і вчинки зі страху вічного покарання у потойбічному світі. Попередник Канта і один з улюблених його філософів Шефтсбері вважав, що прагнення людини до морального вчинку взагалі має вроджений характер. Кант писав, що до морального вчинку повинні спонукати «зоряне небо наді мною і моральний закон в мені», тобто найвище чуття Універсуму. На цьому ґрунтується культура. Безперечно, такі форми *офіційного* закону, як примус або заборона (табу), існували ще в кам'яний вік, у докультурну добу. І хоча виконання людиною офіційного закону необхідне в суспільстві, *культурною* людину робить лише дотримання *внутрішнього* закону, моралі, яка з'являється у значно пізніші історичні періоди. Тому твердження Ф. Шиллера про моральну силу мистецтва як основу культури цілком відповідає духові Канта: «Тисячі вад, що залишилися безкарними для офіційного правосуддя, таврує театр; тисячі добродійностей, які залишаються несуттєвими для офіційного судочинства, прославляє театр» [76, 77].

Значення морального вчення Канта полягає у тому, що воно утверджувало найвищу санкцію за незалежним *внутрішнім* моральним рішенням, а не за офіційним правом, яке наприкінці XVIII ст. перетворилося на знаряддя політичного волюнтаризму. Кант відобразив загальну тенденцію свого часу до автономізації й водночас до універсалізації моралі, тенденцію, що в літературі на порубіжжі XVIII–XIX ст., зокрема у романтиків, зумовила жвавий інтерес до шекспірівського пафосу прийняття рішення і до проблематики *совісті* ¹⁹.

¹⁹ Пор. в О. С. Пушкіна: «О, совесть лютая, как тяжело ты караешь!» («Борис Годунов»).

Педагогіка

Найповніше філософ висловив свої думки про виховання у трактаті «Про педагогіку». Він спирався на принципи і думки Дж. Локка, Ж.-Ж. Руссо, Г. Філдінга, А. Стерна, Б. Франкліна та ін., але переосмислив їх у плані своєї гносеології та онтології і власного педагогічного досвіду. Більшість педагогічних ідей Канта виникли як внутрішній протест проти тієї системи освіти, яка існувала в його дитячі та юнацькі роки. Взагалі немає, мабуть, жодного значного твору Канта, в якому він не поділився б цінними методичними спостереженнями і не згадав би про особливості пруської освітньої системи.

Відповідно до свого розуміння людини як істоти двоїстої – пасивної, що належить природі (необхідності), і водночас активної, що створює культуру (царину свободи), – Кант розрізняє педагогіку фізичну і практичну. Мета останньої – таке виховання людини, «щоб вона могла жити як вільно діюча істота» [36, т. 1, 194]²⁰.

Спочатку педагог виховує в учня знання й уміння застосовувати їх. Час моралі настає пізніше, оскільки її ідеями учень «мусить про-йнятися самостійно», прийняти їх вільно (194; 213; 217).

Кант вважає, що виховання не повинно позбавляти дитину повноцінного дитинства. Визначальні риси дитинства – безпосередність переживань, здатність сприймати яскраві враження, відкритість і доброзичливість до людей. «Треба, щоб діти були довірливі, а їхні обличчя сяяли такою самою радістю, як сонце» (222), – писав він. У дитини ще немає схильності до прагматизму; це пояснюється, очевидно, її невмінням ставити перед собою далекі життєві плани, що свідчить про її тяжіння в ранньому віці скоріше до природи, ніж до культури. Тому «немає нічого смішнішого, ніж по-старечому розсудлива моральність або пихатість дитини, яка демонструє свій розум» (207). Неправильно постійно звертатися до розуму дитини, а сама вона не повинна «розумувати з усього» (214). Кант співчутливо цитує Руссо, котрий вважав, що «ніколи не вдасться виховати порядну людину з хлопчика, який ніколи не був шибеником», і додає: «Хороша людина може вийти скоріше із жвавого хлопчиська, ніж із пай-хлопчика, який постійно розумує та обмірковує свої вчинки» (207). Виховання холодного прагматизму руйнує дитинство і спотворює особистість дорослої людини²¹.

²⁰ Далі вказуємо курсивом у круглих дужках лише сторінки цього видання.

²¹ Тут, на нашу думку, проявився вплив «Історії знайди Тома Джонса» Г. Філдінга (пор. образ Блайфіла).

Але Кант був проти того, щоб перетворювати навчання на суцільну гру: «шкільне навчання повинно бути для дитини роботою» (208), адже «під час роботи приємне не заняття саме по собі <...> а мета. Під час гри, навпаки, приємне саме заняття без будь-якої іншої сторонньої мети» (208–209). «Людина – це єдина тварина, яка мусить працювати». Якби Адам і Єва залишилися в раю, «їх би замучила нудьга» (209). Призначення школи – сформувати з людини культурну істоту, а це можна зробити через певний примус: «школа є примусова культура». Філософ застерігає: «Хоча виховання має бути примусовим, воно не повинно бути рабським» (209).

Кант вирізняє нижчі та вищі здібності людини. Нижчі здібності можна виховати дисципліною і примусом, при цьому учень є пасивним. До нижчих філософ відносить правила поведінки у суспільстві, знання самі по собі, окремі здібності здорового глузду (наприклад, здатність окоміру), взагалі всі механічні навички, навіть вміння жартувати без душевності, пам'ять (оскільки вона є і у тварин) та ін. (213) «Людина, яка має пам'ять, але не вміє думати, – це просто ходячий лексикон». Звичайно, «і такі в'ючні осли бувають Парнасу необхідні» (210).

Вищі здібності – *моральні*; педагог «усе зіпсує», якщо захоче «виховати їх на повчаннях, погрозах, покараннях і т. п.» (213). Тут потрібна внутрішня активність самого учня. «Душевні (вищі. – Б. Ш.) здібності виховують найкраще тоді, коли людина сама робить те, що повинна зробити» (215). Кант згадує про Сократа, який нікому не нав'язував готових знань, але допомагав, сказати б, народитися їм самотійно. Тому треба стежити за тим, «щоб розумні знання (тобто знання про вищі ідеї розуму. – Б. Ш.) не давалися дітям ззовні, а зароджувалися в них самих» (215). Зокрема, під час вивчення законів моралі слід спочатку ознайомити дитину з тим законом, «який живе в ній самій». Людина, котра скоїла зло, гідна зневаги «у своїх очах» і мусить відчувати не страх перед педагогом, а розкаяння і сором перед собою (231).

Не можна порушувати послідовність виховання нижчих і вищих здібностей. «Дітей слід навчати лише того, що відповідає їхньому віку. Часто батьки радіють, якщо їхні діти з раннього віку вміють говорити як дорослі. Але з таких дітей зазвичай нічого не виходить. Дитина мусить бути розумною не більше, ніж їй належить <...> Вона мусить мати розум дитини», інакше «з дитини ніколи не вийде людини розсудливої, зі світлим розумом» (222).

Кант стверджує: «У дітях треба виховувати не характер громадянина, а характер дитини» (218). Філософ пояснює це тим, що «дитина знає свої обов'язки, але їй важко зрозуміти, що у неї існують обов'язки загальнолюдські» (219). Відповідно до цього варто підбирати їй коло читання.

Робота педагога завершується вихованням моральних ідей (принципів), тобто здібностей людини самотійно приймати рішення і чинити вільно, а отже, й удосконалювати себе надалі. Помилка педагогів нерідко полягає у тому, що замість моральності вони виховують слухняність і «співчутливість». «Багато хто (з дітей. – Б. Ш.) став жорстокою людиною тому, що раніше був співчутливим і часто бачив себе обманутим». Тому «дитяче серце слід робити не так м'яким, щоб його зворушувала доля іншої людини, як, навпаки, бадьорим» (227). У цій максимі відобразилося Кантове розуміння реальності як «антагоністичної» (див. вище).

За Кантом, «моральність – це щось настільки святе і піднесене, що її не можна принижувати, ставлячи на одну дошку з дисципліною». Дисциплінована людина не обов'язково має характер. Характер – це спосіб чинити вільно і свідомо до вищих ідей (принципів). «Спочатку це принципи школи, а потім – принципи людяності». Спочатку дитина підкоряється законам ззовні, а потім – вищим принципам, які «є такі самі закони, тільки виходять із самого серця» (218).

Досить важливим вважає Кант релігійне виховання. Нерідко дітей починають настановлювати в поняттях релігії ще до того, як вони достатньо ознайомилися з реальним світом: «Що може бути безглуздішим від того, коли дітям, які ледве вступили в цей світ, починають говорити про інший світ?» (230) Так можна виховати лише або відразу до високого, або потворне буквоїдство. «Чи в змозі діти, ще не знаючи, що таке обов'язок взагалі, зрозуміти безпосередній обов'язок перед Богом?» Треба «спочатку ознайомити їх із тим, що є призначенням людини і що відповідає її сутності, пояснити їм *порядок і красу творів природи* ²², дати, крім того, докладніші відомості про світобудову – і лише після цього розкрити перед ними поняття про Вищу Істоту, Законодавця» (230). «Спочатку слід усе пояснити через природу, а потім і її саму – через Бога: зокрема, як усе спочатку ґрунтувалося на збереженні видів і на їхній рівновазі, але разом з тим уже заздалегідь малася на увазі і людина, мета якої – самій побудувати своє щастя» (231).

²² Курсив Канта.

Утім, не можна й запізнюватися з релігійним вихованням, бо пізніше у дитини може виникнути «страх перед Його силою», і «страх цей лише укоріниться у фантазії» (230). «Гімни, молитви, відвідування церкви <...> – це тільки приготування до благих справ, а не вони самі». Людина «не може бути угодною Найвищій Істоті», якщо не прагне «ставати кращою». «Моральність містить у собі релігію» (231). «Моральність мусить передувати, а богослов'я наслідувати її. Це й буде релігія» (232).

Кант вважав, що найвище покликання людини – у земному житті, тому «юнацтву треба прищеплювати любов до інших людей, а потім – і всесвітньо громадянський спосіб мислення». «Діти повинні радіти загальному благу, хоча б воно <...> і не приносило зиску їм особисто». «Потрібно вказувати юнакові, що насолода не дає того, чого обіцяє» (235).

«Нарешті слід звернути увагу на необхідність щоденно звітувати перед собою, щоб наприкінці днів своїх можна було правильно визначити цінність свого життя» (235).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ І ЦИТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1980.
2. Бент М. И. Гете и романтизм : Проблема личности в «Фаусте» и в драматургии Г. Клейста : учеб. пособ. по спецкурсу / М. И. Бент. – Челябинск : Изд-во Челябинского ун-та, 1986.
3. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла : генезис, эволюция, типология / М. И. Бент. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987.
4. Бент М. И. Новеллистическое творчество Гофмана / М. И. Бент. – Челябинск : Изд-во Челябин. ун-та, 1990.
5. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Худ. лит., 1973.
6. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм : диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – М. : Аспект Пресс, 2005.
7. Брандес Г. Литература XIX века в ее главных течениях : Немецкая литература / Г. Брандес. – Т. 1 : Романтическая школа. – СПб. : Изд. Ф. Павленкова, 1900.
8. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – (История эстетики в памятниках и документах).
9. Вайнштейн О. Язык романтической мысли : о философичном стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / О. Вайнштейн // Чтения по истории и теории культуры. – 1994. – Вып. 6.
10. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / В.-Г. Вакенродер ; вступ. ст. А. С. Дмитриева ; коммент. Ал. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1977. – (История эстетики в памятниках и документах).
11. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман ; ст. и ред. Б. Пшибишевского. – М. ; Л. : Academia, 1935.
12. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма : Ф. Шлегель. Новалис / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978.

13. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма : Гельдерлин. Шлейермахер / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1989.
14. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер ; общ. ред. В. С. Малахова, В. В. Бибихина. – М. : Искусство, 1991. – (История эстетики в памятниках и документах).
15. Гайм Р. Романтическая школа : Вклад в историю немецкого ума / Р. Гайм. – СПб. : Наука, 2006.
16. Гегель Г. Ф. Сочинения / Г. Ф. Гегель. – Т. XII : Лекции по эстетике. – Кн. 1. – М. : Соцэкгиз, 1938.
17. Гегель Г. Ф. Сочинения / Г. Ф. Гегель. – Т. XIV : Лекции по эстетике. – Кн. 3. – М. : Соцэклит, 1958.
18. Гегель Г. Ф. Жизнь Иисуса / Г. Ф. Гегель // Философия религии : в 2 т. / Г. Ф. Гегель. – Т. 1. – М. : Мысль, 1976. – (Философское наследие).
19. Гете И. В. Об искусстве и литературе / И. В. Гете // Собрание сочинений : в 10 т. / И. В. Гете. – Т. 10. – М. : ХЛ, 1980.
20. Гете И. В. Западно-восточный диван / И. В. Гете ; общ. ред. А. В. Михайлова. – М. : Наука, 1988. – (Литературные памятники).
21. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм : Фрагментарный стиль мышления / В. И. Грешных. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1997.
22. Грешных В. И. Мистерия духа : Художественная проза немецких романтиков / В. И. Грешных. – Калининград : Изд-во Калинингр. ун-та, 2001.
23. Гримм Я. Немецкая мифология / Я. Гримм // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX в. / Сост., отв. ред. и вступ. ст. Г. И. Косикова. – М. : МГУ, 1987.
24. Гулыга А. В. Путиами Фауста : Этюды германиста / А. В. Гулыга. – М. : Совет. писатель, 1987.
25. Гуляев Н. А. Жанр комедии в эстетике немецких романтиков / Н. А. Гуляев // Романтические открытия и традиции : межвуз. темат. сб. научн. трудов / Под ред. И. В. Картавцевой. – Калинин : Изд-во Калининского гос. ун-та, 1988.
26. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / В. Фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1985.
27. Дмитриев А. С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля / А. С. Дмитриев. – М. : Изд-во МГУ, 1974.

28. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль ; сост., пер., вступ. пам. и коммент. А. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1981. – (История эстетики в памятниках и документах).
29. Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма : Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков / В. М. Жирмунский. – М., 1919.
30. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский ; [предисл., коммент. А. Г. Аствацатурова]. – СПб. : Аксиома ; Новатор, 1996.
31. Зиммель Г. Избранное / Г. Зиммель. – Т. 1 : Философия культуры. – М. : Юристъ, 1996. – (Лики культуры).
32. Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин : Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.-В.-Ф. Зольгер ; вступ. пам. В. П. Шестакова ; коммент. Ал. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1978. – (История эстетики в памятниках и документах).
33. История всемирной литературы : в 9 т. / Отв. ред. Тома И. А. Тертерян. – Т. 6. – М. : Наука, 1989.
34. Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – М. : Мысль, 1961–1966. – (Философское наследие).
35. Кант И. Трактаты и письма / И. Кант. – М. : Наука, 1980. – (Памятники философской мысли).
36. Кант И. Избранное : в 3 т. / И. Кант ; под ред. Л. А. Калининкова (председ.) и др. – Калининград : Книжное изд-во, 1995–1998.
37. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М. : Медиум, 1992.
38. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта / Э. Кассирер. – СПб. : Университетская книга, 1997. – (Книга света).
39. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М. : Гардарика, 1998. – (Лики культуры).
40. Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма / Е. Н. Корнилова. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.
41. Лекции по истории эстетики / под ред. проф. М. С. Кагана. – Кн. 2. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1974.
42. Литературная теория немецкого романтизма / под ред., вступ. ст., коммент. Н. Я. Берковского. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.

43. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. – М. : Изд-во МГУ, 1980.
44. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976.
45. Лосев А. Ф. Конспект лекций по эстетике Нового времени : Романтизм / А. Ф. Лосев ; [публик. А. А. Тахо-Годи] // Литературная учеба. – 1990. – № 6.
46. Лукач Д. Трагедия Генриха фон Клейста / Д. Лукач // Литературный критик. – 1937. – № 4.
47. Мислителі німецького романтизму : [зб. текстів] / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003.
48. Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / Ал. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века : антология : в 2 т. / сост. Ал. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1981–1982.
49. Михайлов Ал. В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX вв. / Ал. В. Михайлов // Античность в культуре и искусстве последующих веков : материалы научн. конф. / Под общ. ред. д-ра искусствоведения И. Е. Даниловой. – М. : Совет. художник, 1984.
50. Морозов А. А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка / А. А. Морозов // Немецкие волшебнo-сатирические сказки / изд. подгот. А. А. Морозов. – Л. : Наука, 1972. – (Литературные памятники).
51. Новейший философский словарь / сост., гл. ред. А. А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Мн. : Книжный дом, 2003. – (Мир энциклопедий).
52. Сапрыкина Е. Ю. Темница и свобода в художественном мире романтизма / Е. Ю. Сапрыкина. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – (Культура романтизма, вып. 1).
53. Сапрыкина Е. Ю. Романтизм. Вечное странствие / Е. Ю. Сапрыкина. – М. : Наука, 2005. – (Культура романтизма, вып. 3).
54. Соколов Е. Г. Артистический миф Рихарда Вагнера / Е. Г. Соколов // Смыслы мифа : Мифология в истории и культуре / Ответ. ред. вып. Шахнович М. М. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. филос. общ-ва, 2001. – (Мыслитель, вып. 8).
55. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму : Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX вв. / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1983.

56. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988.
57. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика / Ф. П. Федоров. – М. : МИК, 2004.
58. Фихте И. Несколько лекций о назначении ученого. Назначение человека. Основные черты современной эпохи : сб. / И. Фихте. – Мн. : Попурри, 1998.
59. Ханмурзаев К. Г. Немецкий романтический роман : Генезис. Поэтика. Эволюция жанра / К. Г. Ханмурзаев. – Махачкала : Дагестанское книжное изд-во, 1998.
60. Ховтаси Г. Г. Романтизм и Гете / Г. Г. Ховтаси // Труды Тбилисского университета. – 1965. – № 115. – Вып. 5.
61. Шалагинов Б. Б. Традиции романтической литературы в «Тангейзере» Рихарда Вагнера / Б. Б. Шалагинов // Ученые записки. – Т. 137 : Роль традиции в развитии литературы и фольклора. – Пермь : Пермский гос. пед. ин-т, 1974.
62. Шалагинов Б. Б. Немецкий «Дон Кихот». Опыт эвристической реконструкции / Б. Б. Шалагинов // Вікно в світ : Іспанія. – 2001. – № 3.
63. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете : Містерія. Міф. Утопія : До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII–XIX ст. / Б. Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2003.
64. Шалагинов Б. Б. О тайне имени Лоэнгринга / Б. Б. Шалагинов // Вікно в світ. – 2003. – № 3.
65. Шалагинов Б. Б. «Смерть Эмпедокла» Ф. Гельдерлина и проблема «немецкой утопии» / Б. Б. Шалагинов // Біблія і культура : зб. наук. ст. / за ред. А. Є. Нямцу. – Вип. 7. – Чернівці : Рута, 2005.
66. Шалагінов Б. Б. «Магічний ідеалізм» Новалиса / Б. Б. Шалагінов // Вікно в світ. Зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2005. – № 1.
67. Шалагінов Б. Б. Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму / Б. Б. Шалагінов // Вісник Житомирського держуніверситету ім. Івана Франка. – Вип. 26. – Житомир, 2006.
68. Шалагінов Б. Б. Ф. В. фон Шеллінг : міфотворець на перепуттях модерну / Б. Б. Шалагінов ; Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.» // Наукові записки. – Т. 72 : Філологічні науки. – К. : Києво-Могилян. акад., 2007.

69. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя : Історико-естетичний нарис / Б. Б. Шалагінов. – 2-ге вид., випр. і доповн. – К. : Києво-Могилян. акад., 2007.
70. Шалагінов Б. Б. «Людвіґа» Ф. Шлегеля як роман-концепт / Б. Б. Шалагінов // Вікно в світ. – 2007. – № 1.
71. Шалагінов Б. Б. «Веймарський класицизм» или «веймарская классика» : У истоков современного мифотворчества / Б. Б. Шалагінов // Біблія і культура : зб. наук. ст. / за ред. А. Є. Нямцу. – Вип. 10. – Чернівці : Рута, 2009.
72. Шалагінов Б. Б. Про Людвіґа Тіка та його «Кота в чоботях» / Б. Б. Шалагінов // Кіт у чоботях / А. Тік ; пер. з нім., ст., прим. Б. Шалагінова // Всесвіт. – 2009. – № 7–8.
73. Шахов А. Очерки литературного движения в первую половину XIX века : Лекции по истории французской литературы / А. Шахов. – СПб., 1894.
74. Шеллинг Ф. В. Й. фон. Философия искусства / Ф. В. Й. фон Шеллинг ; общ. ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Мысль, 1966. – (Философское наследие).
75. Шеллинг Ф. В. Й. фон. Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й. фон Шеллинг ; сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1987. – (Философское наследие).
76. Шиллер Ф. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер ; авт. ст. Г. Лукач. – М. ; Л. : Academia, 1935.
77. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель ; сост., пер., ст. и прим. Ю. Н. Попова ; прим. Ал. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1983. – (История эстетики в памятниках и документах).
78. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер ; пер., ст. С. Франка. – М. ; К. : REFL-book-ИСА, 1994.
79. Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление. Критика кантовской философии [Т. I] ; О воле в природе. Мир как воля и представление [Т. II] / А. Шопенгауэр ; сост., прим., предисл. Б. В. Мееровского и И. С. Нарского. – М. : Наука, 1993. – (Памятники философской мысли).
80. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. : в 2 т. / Р. Шуман ; сост. Д. В. Житомирский. – Т. 1. – М. : Музыка, 1975.
81. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1986. – (История эстетики в памятниках и документах).

82. Bach R. Deutsche Romantik / R. Bach. – Hamburg : Ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Dobbek, 1948.
83. Herders Werke : in 5 Bänden. – Weimar : Volksverlag, 1963. – (Bibliothek deutscher Klassiker).
84. Hoffmeister G. Deutsche und europäische Romantik / G. Hoffmeister. – Stuttgart : Metzler, 1978.
85. Huch R. Die Romantik / R. Huch. – Leipzig : Haessel, 1924.
86. Korff H. A. Geist der Goethezeit : in 4 Bde / H. A. Korff ; unveränderter Nachdruck der 2., durchges. Auflage. – Leipzig : Koehler & Amelang, 1954–1958.
87. Nadler G. Die Berliner Romantik. 1800–1814 / G. Nadler. – Berlin : Erich Reitf, 1921.
88. Novalis (Friedrich von Hardenberg). Fragmente und Studien. Die Christenheit und Europa / herausgegeben von Carl Paschek. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2006.
89. Safranski R. Romantik : Eine deutsche Affäre / R. Safranski. – Carl Hanser Verlag, München, 2007.
90. Schlegel F. Lucinde. Schleiermacher F. Vertraute Briefe über Schlegels "Lucinde" / F. Schlegel ; herausgegeben, mit Dokumenten-Anhang und Nachwort von Erike Middell. – Philipp Reclam jun. Leipzig, 1970.
91. Schlegel F. "Athenäums"-Fragmente und andere Schriften / F. Schlegel ; Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2007.
92. Strich F. S. Deutsche Klassik und Romantik / F. S. Strich. – München : Meyer und Yessen, 1922.
93. Walzel O. Deutsche Romantik / O. Walzel. – Bd. 1–2. – Leipzig ; Berlin, 1923–1926.
94. Wellek R. A. A History of Modern Criticism. 1750–1950. The Romantik Age / R. A. Wellek. – Vol. I–II. – New Haven : Yale University, 1955.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аристотель 57, 59
Аристофан 16, 34, 80, 96
Артега Естебан де 108
Байрон Джордж Гордон 70, 119
Бах Йоган Себастьян 89
Бахтін Михайло Михайлович 16
Берк Едмунд 117
Беховен Людвіг ван 88
Боровський Людвіг Ернст 10
Брентано Клеменс 97
Булгаков Михайло Панасович 106
Бюргер Готфрід Август 80, 99
Вагнер Ріхард 7, 9, 20, 41, 54, 87, 88, 99
Вакенродер Вільгельм 16
Віланд Кристоф Мартин 95
Вінкельман Йоганн Йоахим 52, 96, 115
Вольтер 44
Г'юм Девід 111
Гадамер Ганс Георг 62
Гайдеггер Мартин 7
Гайденок Піама Павлівна 109
Гассенді П'єр 109, 114
Гауптман Гергарт 22
Гегель Георг Вільгельм Фрідріх 12, 28, 52, 56, 68, 72, 122
Гейне Генріх 44, 54, 70
Гельдерлін Фрідріх 9, 28, 29, 49, 70, 98, 119
Гердер Йоганн Готфрід 47, 105, 110, 111, 121, 122
Геррес Йозеф 18
Гете Йоганн Вольфганг 16, 21, 22, 29, 31, 34, 36, 41, 49, 52, 72, 73, 78, 80–83, 96, 97
Глюк Кристоф Вільгельм 87
Гоголь Микола Васильович 36, 81
Гольдсміт Олівер 96
Гольштейн-Бекк 104
Горький Максим (Олексій Максимович Пашков) 112
Гофман Ернест Теодор Амадей 82, 86, 87, 89, 90, 95, 97, 98, 105, 106, 111
Гоцці Карло 80, 95, 97, 99
Гуліга Арсеній Володимирович 106
Гюго Віктор 28, 35, 112, 119
Данте Аліг'єрі 16, 25, 31, 71, 96, 97
Декарт Рене 46, 75, 109
Дефо Данієл 116, 119
Достоевський Федір Михайлович 10
Епікур 14
Єлизавета 104
Жан Поль (Йоганн-Пауль Ріхтер) 33, 41, 58, 59, 67
Зіммель Георг 116
Кальдерон де ла Барка Педро 22, 24
Кальдерон Педро (Кальдерон де ла Барка, Педро) 63, 73, 95, 96, 97
Кант Іммануїл 8–12, 17, 21, 25, 26, 32, 39, 40–43, 46–49, 53, 58, 61, 62, 67, 69, 75, 79, 86–88, 101–127
Кассирер Ернст 103

- Клейст Генріх фон 9, 12, 35, 36, 49, 56, 64, 81, 82, 86, 92, 97, 98, 111
 Колридж Семюел 6, 119
 Коперник Микола 109
 Кунцен Мартин 102
 Лейбніц Готфрід Вільгельм 22, 71, 102, 104, 108
 Ленц Якоб Міхаель Рейн Гольд 105
 Лессінг Готтгольд Ефраїм 57, 122
 Ліотар Жан-Франсуа 10
 Локк Джон 116, 124
 Лонгфелло Генрі 119
 Мелвіл Генрі 119
 Мендельсон Мозес 105
 Мільтон Джон 71, 96, 122
 Мольєр Жан-Батіст 63, 95, 109
 Моцарт Вольфганг Амадей 35, 36, 44, 87, 88, 98
 Ніцше Фрідріх 7, 15, 31
 Новаліс Фрідріх фон Гартенберг 9, 16, 18–22, 25, 48, 49, 54, 56, 69, 70, 73, 81, 82, 90, 95, 96, 97
 Ньютон Ісаак 102, 104
 Паскаль Блез 102
 Петро III (Карл Петер Ульрих) 104
 Пікассо Пабло 110
 Платон 45
 По Едгар Аллан 111
 Прохасько Юрій 19
 Пушкін Олександр Сергійович 123
 Расін Жан 31,
 Річардсон Семюел 96
 Рорті Ричард 101
 Роттердамський Еразм 106
 Руссо Жан-Жак 6, 96, 104, 107, 124
 Свіфт Джонатан 119
 Сервантес Сааведра Мігель де 96, 97, 116
 Скотт Вальтер 6
 Скрыбін Олександр Миколайович 89
 Сократ 7, 125
 Спіноза Барух 108
 Сталь Жермена де 6
 Стерн Лоренс 96, 97, 124
 Тік Людвіг 16, 33, 35, 42, 49, 76, 78, 82, 90, 95, 97, 98
 Фешовець Олег 20
 Філдінг Генрі 96, 97, 99, 124
 Фіхте Йоганн Готтліб 9, 18, 20, 22, 47, 48, 75, 105, 121, 122
 фон Корф 104
 Франклін Бенжамен 124
 Франко Іван Якович 71
 Фрід В. III 108
 Фрідріх Вільгельм II 101–104, 107
 Шаміссо Адальберт фон 81
 Шатобріон Рене де 119
 Шекспір Вільям 15, 22, 36, 57, 72, 80, 95, 96, 98, 110
 Шеллі Персі Біші 112, 119
 Шеллінг Фрідріх Вільгельм Йозеф фон 8, 9, 21, 22, 24, 27–29, 36, 54, 58, 59, 67, 71, 77, 83, 96, 102, 121
 Шефтсбері Ентоні Ешлі Купер лорд 123
 Шиллер Фрідріх 4, 18, 74, 78, 95, 96, 98, 123
 Шлегель Август Вільгельм 10, 15, 60, 77, 95, 97
 Шлегель Фрідріх 9, 10, 12, 14–16, 21, 25, 28, 32, 34, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 73, 90, 91, 92, 93, 96, 97
 Шлейєрмахер Фрідріх Ернст Даніель 9, 10, 12, 14, 15, 16, 21, 25, 28, 32, 34, 39, 41, 42, 44
 Шопенгауер Артур 9, 87–89
 Шуберт Франц 54
 Шуман Роберт 41, 54, 90
 Яхман Райнгольд Бернард 106

Шалагінов Б.

Ш 18 Романтичний словник : До історії понять і термінів раннього німецького романтизму / Борис Шалагінов. – К. : Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА. – 2010. – 136 с.

ISBN 978-966-2411-2

Сучасна термінологія, що бере початок із XVIII ст., виявляє свої недоліки в тих дослідженнях історичного характеру, де відбувається її модернізація, знеособлення чи повне стирання конотацій. Відтак у «Романтичному словникові» розглянуто естетичну і понятійну системи німецького романтизму як відправного пункту естетичної й теоретичної системи. Теоретичні поняття, що за багато років зазнали чимало змін, модифікацій і плутанини, пояснені не механічною аплікацією старого терміна, а переробленням й осмисленням самого живого художнього досвіду.

Видання адресоване студентам, аспірантам, науковцям гуманітарної сфери, вчителям і всім зацікавленим.

ББК 87.8я2

