

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СМІРНОВ АРТЕМІЙ ОЛЕГОВИЧ

УДК 1(430)"17/20"(091)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**«РЕЦЕПЦІЇ РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ
У ПРЕДСТАВНИКІВ НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ:
ФРІДРІХ НІЦШЕ, МАРТИН ГАЙДЕГЕР, ФРАНКФУРТСЬКА ШКОЛА»**

Спеціальність 033 «Філософія»

Галузь знань 03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Артемій СМІРНОВ

Науковий керівник: ЛЮТИЙ Тарас Володимирович,
доктор філософських наук, професор

КИЇВ – 2026

АНОТАЦІЯ

Смірнов А. О. Рецепції раннього німецького романтизму у представників німецької філософії: Фрідріх Ніцше, Мартин Гайдеггер, Франкфуртська школа. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 033 «Філософія» (03 «Гуманітарні науки»). — Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ, 2026.

Вибір теми дослідження зумовлений наявністю прогалин у вивченні філософії раннього німецького романтизму (Frühromantik) та його рецепцій у подальшій німецькій філософській традиції, а також браком ґрунтовних систематичних досліджень цієї тематики в українському академічному просторі. Як показано у вступній частині роботи, доволі поширений розгляд романтизму та Просвітництва як двох провідних культурологічних тенденції модерного часу часто призводить до формування методологічних абстракцій, що затьмарюють конкретні особливості обох цих явищ. Це впливає на те, що ранній німецький романтизм (Frühromantik) або досліджується побіжно, тобто як літературне явище, або вважається ірраціональним відгалуженням суб'єктивного ідеалізму, що не дає змогу правильно оцінити його філософський потенціал. Заповнити зазначену прогалину покликана ця дисертаційна робота, що присвячена дослідженню філософського та історичного значення раннього німецького романтизму та його рецепцій у трьох основних аспектах: 1) історико-філософському (переоцінка сутності Frühromantik); 2) рецепційному (аналіз впливу на мислителів XIX—XX ст. за конкретними точками перетину) та 3) компаративістському (встановлення можливостей для діалогу).

Фокусом дослідження є виявлення філософського та історичного значення німецького романтизму для подальшої німецької філософської думки на підставі розгляду прямих та опосередкованих рецепцій у творчості Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера та представників Франкфуртської школи. Вибір зазначених представників

німецької філософської традиції зумовлений тим, що вони репрезентують важливий момент переходу до некласичних та постметафізичних форм мислення. Як показує це дослідження, ранній німецький романтизм має безпосереднє значення для цього переходу. Романтики, як і пізніші автори, заперечують можливість побудувати повноцінну філософську систему в дусі німецького ідеалізму, а також підважують уявлення про кореспондентну теорію істини. Тому істина переважно трактується ними як історична (темпоральна) подія репрезентації, а сам історичний час – як якісний час постійної можливості, а не як час прогресу.

З огляду на це, у дисертації сутність Frühromantik визначено як «романтичний голізм», що формується у критичному діалозі з німецьким ідеалізмом. Романтична позиція найкраще розкривається через ідею Абсолютного цілого, що становить нескінченну множинність можливих форм. Оскільки сам Абсолют для романтиків є логічно непізнаваним, вони схильні трактувати його як регулятивну ідею, що забезпечує існування істини та хиби взагалі, але при цьому вважають, що абсолютна істина ніколи не може бути представлена. Істина у трактуванні романтиків завжди є історичним опосередкуванням абсолютної істини, з чого випливає їхня концепція іронії — історичної зміни опосередкувань, що ведуть до більшого розкриття абсолюту, але не до прогресу. Звідси випливає романтичний голізм — він полягає у тому, що повноцінне визначення певної речі (наприклад, об'єкту мистецтва) можна отримати лише з огляду на її місце серед інших речей; або, як у випадку з поезією та філософією, повноцінне визначення може бути даним лише з огляду на всю множинність форм, в яких вони можуть постати. Проте, в обох цих випадках можна розраховувати лише на знаходження тимчасового трактування, оскільки нові форми (опосередкування у мові) абсолютної істини постають до нескінченності. На думку романтиків, самі по собі поетична та філософська діяльності полягають у відкритті таких нових форм істини, які впливають на облаштування символічного життєвого простору. А головною цінністю для людини на індивідуальному рівні стає освіта (Bildung), що спрямована на те, аби охопити якомога більшу кількість контекстів, в

яких Абсолютне проявляє себе. Метафорично вираженою основою такої освіти стає «туга за нескінченністю»: бажання увібрати всю цілісність форм попри усвідомлення неможливості це зробити. Освітнім ідеалом — стан «дитини», що готова постійно починати спочатку, не втрачаючи цікавість. Піднесений з індивідуального на загальний рівень, цей ідеал втілюється у романтичній концепції «освіченого суспільства», яку пророкує «нова міфологія» (нова релігія), покладена романтиками в основу формування культури.

Розділ, присвячений Ф. Ніцше, розглядає його ставлення до романтизму як діалектичне і суперечливе, оскільки воно поєднує критику «хвороби» з імпліцитним засвоєнням романтичних, естетичних та мовних засад. Ніцше не можна назвати послідовником ранніх німецьких романтиків, оскільки він знайомий із їхніми ідеями не напряму, а за посередництвом Ріхарда Вагнера. Проте, аналіз творів Ніцше дає змогу показати, що він поділяє з романтиками уявлення про відносність абсолютної істини, призначення поетичної творчості, а також найвищу оцінку освіти. Ба більше, у перший період своєї творчості він також відстоює схожу ідею щодо нової міфології, що, проте, має інше призначення та ідеал. А його ідея про те, що життя є виправданим лише як естетичний феномен, цілком відповідає уявленням романтиків.

Дослідження рецепції ранніх романтиків у Мартина Гайдеггера обертається навколо впливу ідей Новаліса та Фрідріха Шлегеля на його філософію мови та концепцію *Dasein*. З обома авторами Гайдеггер був знайомий ще в період навчання, що залишило безпосередній відбиток на його габілітаційній дисертації. Зокрема, Гайдеггер залучав ідеї Ф. Шлегеля у своїх намаганнях знайти серединний шлях між ідеалізмом та реалізмом, а також у спробі дистанціюватися від філософії Гегеля. Попри те, що його зацікавленість у Ф. Шлегелі виявилася короткочасною, вона мала вплив на його пізнішу онтологічну позицію.

Натомість знайомство з Новалісом залишило фактично зафіксований важливий відбиток у творчості Гайдеггера. На початку 1930-х рр. він згадає Новаліса в контексті визначення основного характеру філософії — відчуття безпритульності, і

повертатиметься до цієї метафори впродовж наступних 30 років, що зумовлено схожістю концептуальних засновків, з яких він виходить. Інша важлива згадка Новаліса відбудеться у зв'язку з пошуками сутності мови, які Гайдеггер провадить у 1950-х. Як показано у дослідженні, його власна позиція багато в чому перегукуватиметься з романтичною концепцією мови як «монологу». А Гайдеггерова концепція поезії, що відкриває істину як подію репрезентації, буде майже повністю відповідати уявленням романтиків.

Вплив Frühromantik на представників Франкфуртської школи (Вальтер Беньямін, Теодор Адорно, Герберт Маркузе) досліджується у дисертації в контексті вивчення джерел критичної теорії й утопічного потенціалу мистецтва. При цьому коротко оглянуто загальний підхід неомарксистської історіографії, що переважно розглядає романтизм у контексті уявлення про модерність як регресивний рух із критичним потенціалом. Особлива увага приділена доробку Вальтера Беньяміна, котрий активно цікавився філософським спадком раннього німецького романтизму, особливо у перші 10 років своєї творчої діяльності. Зокрема, показано, що це зацікавлення мало безпосередній вплив на формування його концепції «магічного» (або «не-інструментального») письма, а також на концепцію істини, що розкривається через поетичну дію як «представлення» (Darstellung). Також детально розглянуті ідеї Беньяміна про поняття критики у німецькому романтизмі, висловлені в його докторській дисертації. На основі цього аналізу показано, чому Беньямін позитивно ставиться до розпаду «аури» мистецького твору та високо оцінює значення рефлексії, а також, як він адаптує уявлення про якісний час романтиків для обґрунтування своєї філософії історії. Окрім цього, також з'ясовано, де саме відбувається розрив Беньяміна з романтичною традицією. Його метод «монтажу», що покликаний показувати ідеї як констеляції, робить акцент на поетико-філософській рефлексії, яка звертається до минулого — на відміну від романтичної рефлексії, що шукає нові символічні форми у просторі цілого.

У дослідженні рецепцій раннього романтизму в Теодоро Адорно та Герберта Маркузе особливий наголос зроблено на їхній естетичній концепції. Хоча вони й вважали романтизм віджилим мистецьким рухом, що втратив свій безпосередній критичний потенціал, для них він залишався гарним історичним прикладом альтернативного мислення. Оцінюючи його саме як свідчення утопічної можливості, вони наново інтерпретують романтичні образи (наприклад, тугу за нескінченним) у світлі нової соціальної реальності. Проте, як показано у дисертації, позиція Адорно щодо цього має глибші концептуальні паралелі з романтиками. Діалог між ними показує, що позиція романтиків щодо Абсолюту залишає суб'єкту набагато більший простір для реалізації своєї свободи, аніж позиція Адорно; бо останній обмежує критичну діяльність людини до усвідомлення своєї позиції без можливості для змін.

Загалом, в дисертації обґрунтовано, що ранній німецький романтизм не може бути адекватно інтерпретований як продовження чи похідна форма німецького суб'єктивного ідеалізму, натомість його центральні інтенції формуються у критичному діалозі з останнім. Демонструється, що критика суб'єктивного ідеалізму у Новаліса, Ф. Шлегеля та інших романтиків створює підґрунтя для відмови від намагань побудувати замкнену систему філософського знання та обґрунтування кореспондентної теорії істини, що визначає подальші напрями розвитку європейської філософії. А також показано, що ранній німецький романтизм слугував для зазначених мислителів не лише історичним тлом, а й дієвим інтелектуальним співрозмовником, чії засади вони специфічно засвоювали у сферах естетики, філософії мови, герменевтики та культурної критики.

Цей та інші результати дослідження мають як теоретичне, так і практичне значення, адже можуть отримати застосування у подальших розвідках з історії філософії, філософії культури, філософської антропології, естетики, філософії історії, літературознавства та ін. гуманітарних наук. Вони також можуть бути впроваджені у практику викладання зазначених навчальних дисциплін та використані для підготовки відповідних навчальних посібників.

Ключові слова: історія філософії, філософія, поезія, естетика, абсолют, освіта, герменевтика, мова, істина, німецький романтизм, Фрідріх Ніцше, Мартин Гайдеггер, Вальтер Беньямін, Теодор Адорно, Герберт Маркузе.

ABSTRACT

Smirnov A. O. Receptions of Early German Romanticism in German Philosophy: Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, and the Frankfurt School. — Qualification scientific work submitted as a manuscript.

PhD thesis to obtain the scientific degree of the Doctor of Philosophy in the Programme Subject Area 033 “Philosophy” (03 – Humanities). – National University of “Kyiv-Mohyla Academy”. Kyiv, 2026.

The choice of the research topic is motivated by the existence of significant gaps in the study of the philosophy of early German Romanticism (Frühromantik) and its receptions in subsequent German philosophical tradition, as well as by the lack of comprehensive and systematic studies of this subject within the Ukrainian academic context. As demonstrated in the introductory section of the dissertation, the widespread tendency to treat Romanticism and the Enlightenment as two dominant cultural trends of modernity often leads to the formation of methodological abstractions that obscure the concrete specificities of both phenomena. As a result, early German Romanticism (Frühromantik) is either examined superficially – as a predominantly literary phenomenon – or regarded as an irrational offshoot of subjective idealism, which prevents an adequate assessment of its philosophical potential.

This dissertation seeks to address this gap by investigating the philosophical and historical significance of early German Romanticism and its receptions in three main dimensions: historical-philosophical (a reassessment of the essence of Frühromantik); reception-theoretical (an analysis of its influence on nineteenth- and twentieth-century thinkers through specific points of intersection); and comparative (the identification of possibilities for dialogue).

The central focus of the study is the elucidation of the philosophical and historical significance of German Romanticism for later German philosophical thought, as exemplified by Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, and representatives of the Frankfurt

School, based on an analysis of both direct and indirect receptions. The selection of these figures is justified by the fact that they represent a crucial transition toward non-classical and post-metaphysical forms of thinking. As this study demonstrates, early German Romanticism plays a direct role in enabling this transition. Specifically, the Romantics—like these later thinkers—reject the possibility of constructing a comprehensive philosophical system in the spirit of German Idealism and challenge the correspondence theory of truth. Consequently, truth is predominantly understood as a historical (temporal) event of representation, while historical time itself is conceived as qualitative time characterized by perpetual possibility rather than as progressive time.

In light of this, the dissertation defines the essence of Frühromantik as «romantic holism,» formed through a critical dialogue with German Idealism. The romantic position is most clearly articulated through the idea of the Absolute Whole, understood as an infinite multiplicity of possible forms. Since the Absolute itself is regarded by the Romantics as logically unknowable, they tend to interpret it as a regulative idea that grounds the very possibility of truth and falsity, while simultaneously maintaining that absolute truth can never be fully represented.

Truth, in the Romantic view, is always a historical mediation of absolute truth, which gives rise to their concept of irony – understood as the historical transformation of mediations that lead to a greater disclosure of the Absolute, though not to progress. From this follows romantic holism: a complete determination of a given thing (for example, a work of art) can be achieved only in relation to its place among other things; likewise, in the case of poetry and philosophy, a full determination is possible only in relation to the entire multiplicity of forms in which they may appear. In both cases, however, only provisional interpretations can be attained, since new forms (linguistic mediations) of absolute truth emerge endlessly.

According to the Romantics, poetic and philosophical activities themselves consist in the discovery of such new forms of truth, which shape the symbolic space of human life. At the individual level, the highest value becomes education (Bildung), oriented toward

encompassing as many contexts as possible in which the Absolute manifests itself. Metaphorically, the foundation of such education is expressed as a «longing for infinity»—the desire to absorb the totality of forms while acknowledging the impossibility of doing so. The educational ideal is the state of the «child,» who is always ready to begin anew without losing curiosity. Elevated from the individual to the collective level, this ideal finds expression in the Romantic concept of an «educated society,» anticipated by a «new mythology» (a new religion), which the Romantics envisioned as the foundation for cultural formation.

The chapter devoted to Nietzsche examines his attitude toward Romanticism as dialectical and contradictory, insofar as it combines a critique of Romanticism as a «disease» with an implicit appropriation of its aesthetic and linguistic premises. Nietzsche cannot be regarded as a direct follower of the early German Romantics, since he was largely acquainted with their ideas indirectly, primarily through Richard Wagner. Nevertheless, an analysis of his works reveals that he shares with the Romantics a conception of the relativity of absolute truth, an understanding of the vocation of poetic creativity, and a high valuation of education. Moreover, in the early period of his work, Nietzsche also advocates a version of the idea of a new mythology, albeit with a different purpose and ideal. His notion that life is bearable only as an aesthetic phenomenon fully corresponds to Romantic conceptions.

The study of the reception of early Romanticism in Martin Heidegger's thought centers on the influence of Novalis and Friedrich Schlegel on his philosophy of language and his concept of Dasein. Heidegger became acquainted with both authors during his student years, which left a direct imprint on his habilitation dissertation. In particular, Heidegger drew on Schlegel's ideas in his attempts to find a middle path between idealism and realism, as well as in his effort to distance himself from the philosophy of Friedrich Hegel. Although his interest in Schlegel proved to be relatively short-lived, it can be assumed that it nevertheless influenced his later ontological position.

By contrast, Heidegger's engagement with Novalis left a more enduring and clearly traceable mark on his work. In the early 1930s, Heidegger refers to Novalis in the context

of defining the fundamental character of philosophy as a sense of homelessness, a metaphor to which he would return repeatedly over the following three decades due to shared conceptual premises. Another significant reference to Novalis occurs in connection with Heidegger's search for the essence of language in the 1950s. As demonstrated in this study, Heidegger's own position closely parallels the Romantic conception of language as «monologue,» while his understanding of poetry as revealing truth as an event of representation almost entirely corresponds to Romantic views.

The examination of the influence of Frühromantik on representatives of the Frankfurt School (Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse) is conducted in the context of studying the sources of Critical Theory and the utopian potential of art. The dissertation briefly outlines the general approach of Neo-Marxist historiography, which tends to interpret Romanticism as a regressive movement within modernity that nevertheless possesses critical potential.

Particular attention is devoted to the work of Walter Benjamin, who showed sustained interest in the philosophical legacy of early German Romanticism, especially during the first decade of his intellectual career. It is demonstrated that this interest directly influenced the development of his concept of «magical» (or non-instrumental) writing, as well as his conception of truth as revealed through poetic action as an event of presentation. The study also provides a detailed analysis of Benjamin's ideas on the concept of criticism in German Romanticism, as articulated in his doctoral dissertation. On this basis, it is shown why Benjamin adopts a positive attitude toward the decay of the «aura» of the artwork and assigns a high value to reflection, as well as how he adapts the Romantic notion of qualitative time to substantiate his philosophy of history.

At the same time, the dissertation identifies the point at which Benjamin breaks with the Romantic tradition: his method of montage, aimed at presenting ideas as constellations, emphasizes poetic-philosophical reflection oriented toward the past, in contrast to Romantic reflection, which seeks new symbolic forms within the space of the whole. In the analysis of the reception of early Romanticism in the works of Theodor Adorno and Herbert Marcuse,

particular emphasis is placed on their aesthetic theories. Although both regarded Romanticism as an obsolete artistic movement that had lost its immediate critical potential, it nevertheless remained for them an important historical example of alternative thinking. Interpreting Romanticism as a testimony to utopian possibility, they reconfigure Romantic motifs (such as the longing for the infinite) in light of new social realities. However, as this study shows, Adorno's position exhibits deeper conceptual parallels with Romantic thought. The dialogue between them reveals that the Romantic conception of the Absolute offers greater possibilities for transformation, insofar as it affirms the value of critique, in contrast to Adorno's position, in which critique is reduced to self-awareness without the possibility of change.

Overall, the dissertation argues that early German Romanticism cannot be adequately interpreted as a continuation or derivative form of German subjective idealism; rather, its central intentions are formed in a critical dialogue with the latter. It is demonstrated that the critique of subjective idealism in the works of Novalis, Friedrich Schlegel, and other Romantic thinkers provides the basis for rejecting attempts to construct a closed system of philosophical knowledge and for abandoning the correspondence theory of truth. This shift helps determine subsequent directions in the development of European philosophy. It is also shown that early German Romanticism served for these thinkers not merely as a historical background, but as an active intellectual interlocutor whose principles they appropriated in distinctive ways within the fields of aesthetics, philosophy of language, hermeneutics, and cultural criticism.

These and other results of the research possess both theoretical and practical significance, as they may be applied in further studies in the history of philosophy, philosophy of culture, philosophical anthropology, aesthetics, philosophy of history, literary studies, and other humanities disciplines. They may also be implemented in teaching practice within these academic fields and used in the preparation of relevant educational materials and textbooks.

Keywords: history of philosophy, philosophy, poetry, aesthetics, the Absolute, education, hermeneutics, language, truth, German Romanticism, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Смірнов, А. (2024). Німецький романтизм як історичний і філософський феномен: спроба інтерпретації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 14, 66–78. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2024.14.66-78>
2. Смірнов, А. (2025). Bildung як нескінченне наближення: прояснення терміна у німецькій романтичній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 16, 18–29. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2025.16.18-29>
3. Смірнов, А. (2026). Концепція «магічного» письма Вальтера Беньяміна: впливи раннього німецького романтизму. *Вісник гуманітарних наук*, 15, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18397055>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Смірнов, А. (2023). Зустріч з Іншим як рушійний механізм формування ціннісної політики. Обґрунтування з позиції філософії романтизму. *Зустріч з Іншим як виклик: тези 15-ої міжнародної наукової конференції «Філософія: нове покоління»* (Київ, НаУКМА, 21–22 квітня 2023 р.) (с. 76–78). Національний університет «Києво-Могилянська академія».
2. Смірнов, А. (2025a). Критика філософії Фіхте у філософії раннього німецького романтизму. *Матеріали конференцій Міжнародного центру наукових досліджень* (19 вересня 2025 р.; Тернопіль, Україна) (с. 123–125). UKRLOGOS Group.
3. Смірнов, А. (2025b). Німецький романтизм: філософія як туга за домом. *Дослідження на межі: буденне, лімінальне, трансцендентне: тези шістнадцятої міжнародної наукової конференції «Філософія: нове покоління»* (Київ, НаУКМА, 17–18 травня 2025 р.) (с. 34–36). Національний університет «Києво-Могилянська академія».

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФІЯ РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ: РОМАНТИЧНИЙ ГОЛІЗМ	36
1.1 Романтизм як історичний та філософський феномен	37
1.2 Романтизм та ідеалізм: питання про Абсолют	44
1.3 Філософія мови раннього німецького романтизму	58
1.4 Bildung як центральне поняття раннього німецького романтизму	70
1.5. Природа філософії та геніальності у ранньому німецькому романтизмі	84
Висновки до розділу 1	92
РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЇ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ У ФРІДРІХА НІЦШЕ: РОМАНТИЗМ ЯК ХВОРОБА.....	97
2.1. Ніцше та романтизм: встановлення зв'язків	97
2.2. Порівняння філософії мови Ніцше та романтиків: питання відносності істини	103
2.3. Ніцшева інтерпретація романтичних ідей: історія, Bildung та образ “дитини”	113
2.4. Романтичні ідеї у «Народження трагедії» Ніцше: заснування нової міфології	122
2.5 Ніцшева критика романтичної метафізики	129
Висновки до розділу 2	133
РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІЇ РОМАНТИЗМУ У ФІЛОСОФІЇ МАРТИНА ГАЙДЕГГЕРА: БЕЗПРИТУЛЬНІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМА	137
3.1 Гайдеггер та романтики: історичні зв'язки.....	137
3.2. Гайдеггер про філософію: безпритульність як основа філософської налаштованості	143

3.3. Визначення поетичної творчості у Гайдеггера та романтиків: поезія як надання імен	149
3.4. Мова як монолог: зауваження Гайдеггера з приводу позиції Новаліса	157
Висновки до розділу 3	163
РОЗДІЛ 4. РЕЦЕПЦІЇ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ У ПРЕДСТАВНИКІВ ФРАНКФУРТСЬКОЇ ШКОЛИ: ПРОЄКЦІЯ УТОПІЇ	166
4.1 Романтизм в історіографії неомарксизму	166
4.2 Рецепції романтизму у ранніх роботах Вальтера Беньяміна	171
4.3. Романтичний слід у пізніх роботах Вальтера Беньяміна: критика як поезія та месіанський час	190
4.4. Герберт Маркузе та Теодор Адорно: нейтралізація романтизму	201
4.5. Герберт Маркузе та Теодор Адорно: обернений романтизм, хибна тотальність та визвольна сила мистецтва	213
Висновки до розділу 4	225
ВИСНОВКИ	229
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	240
ДОДАТКИ	256

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У спробах концептуально окреслити специфіку модерного періоду в європейській культурі нерідко вдаються до тези про наявність двох суперечливих тенденцій — раціональної та ірраціональної. Конкретною історичною репрезентацією цих тенденцій вважають Просвітництво та романтизм: перший уособлює собою світло раціонального пізнання та віру в прогрес; натомість другий підкреслює важливість «емоційного», «позараціонального» та «народно-етнографічного» компоненту. Таким чином, європейська культура завжди саморегулюється через діалектичне протиставлення: хибна раціональність втрачає підґрунтя через внутрішню самокритику модерного проекту, а волонтаристська ірраціональність обмежується у правах логічною чіткістю.

Разом із тим, прийняття такої схеми історичного розвитку породжує очевидну проблему. Розгляд культурних процесів на надто абстрактному рівні затьмарює їхню історичну та концептуальну специфіку, сприяючи спрощенню та схематизації. У цьому сенсі романтизм, як і Просвітництво, залишається одним з найважливіших, але водночас найменш однозначно інтерпретованих феноменів європейської культури. Труднощі виникають уже на етапі визначення кола його представників, а також у питаннях часової та територіальної локалізації. Унаслідок цього уявлення про романтизм і способи його концептуалізації суттєво варіюються залежно від методологічної позиції дослідника та дисциплінарного контексту, в межах якого здійснюється аналіз — літературознавчого, філософського, історичного або політичного.

Поширеним є підхід, за якого дослідження прагне охопити широку географію та застосувати міждисциплінарну перспективу до аналізу романтизму. Однак така стратегія нерідко призводить до надмірних узагальнень і фактичної неточності. Особливо це стосується праць, спрямованих на простеження впливу романтичної традиції на подальші культурно-історичні процеси європейської історії. У таких випадках аналітичні реконструкції часто спираються на припущення, корисні для

формування соціальних або культурних «ідеальних типів», але водночас виявляються надто віддаленими від конкретного історичного матеріалу, що послаблює аргументативну силу зроблених висновків.

Аналогічні труднощі виникають і в дослідженнях окремих історичних форм романтизму – зокрема, коли уявлення про нього, як про єдиний загальноєвропейський міждисциплінарний рух, починає домінувати в аналізі специфічного історичного феномена. За таких умов гіпотези щодо певного різновиду романтичної традиції нерідко ґрунтуються на моделях, сформованих у дослідженнях інших її варіацій. Це, своєю чергою, зумовлює інтерпретацію джерел відповідно до наперед заданого «ідеального типу» та призводить до концептуальної неточності.

У цьому сенсі не становить винятку й дослідження раннього німецького романтизму (*Frühromantik*), центральними постатями якого зазвичай вважають Фрідріха Шлегеля, Новаліса та Фрідріха Шляєрмахера. Попри його значущість для європейської і, передусім, німецької культури, інтерпретації цього феномена залишаються суперечливими, що істотно ускладнює формулювання обґрунтованих висновків щодо його подальшого впливу. Так, навіть за умови абстрагування від літературознавчих та історичних підходів, ранній німецький романтизм часто розглядають як продовження або емоційно-естетичне відгалуження німецького суб'єктивного ідеалізму. Однак така перспектива редукує його зміст до етапу розвитку «системи духу», не враховуючи закладений у романтизмі радикальний потенціал критики самої ідеї системності, філософського фундаменталізму та можливостей раціонального досягнення.

У запропонованій роботі обґрунтовується інша інтерпретація. Ранній німецький романтизм розглядається окремо, виходячи з дослідження текстів та інтертекстуальних зв'язків, наявних у представників цього напрямку. Романтизм постає не як продовження, а як критика суб'єктивного ідеалізму, що поєднує у собі прогресивні та регресивні елементи та має власну важливість для історії філософії. Це уявлення стає відправним у дослідженні впливу романтичної традиції на

представників німецької філософії XIX та XX століть, а саме — Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера, Вальтера Беньяміна, Герберта Маркузе, Теодора Адорно. Проте, з метою досягнення більшої вірогідності висновків такого дослідження, воно спирається саме на рецепції раннього романтизму, тобто точки перетину згаданих авторів із романтичною спадщиною. Дослідження виходить не з концептуальної рамки «ідеального типу», що може приводити до окреслених вище проблем, а намагається підійти впритул до розгляду реального впливу, який романтична традиція могла мати на подальшу історію філософії, аналізуючи наявні біографічні та текстуальні відомості, але не відкидаючи й застосування методів інтелектуальної реконструкції, аби уможливити потенційний діалог романтиків із представниками інших традицій філософування.

Вибір зазначених вище представників німецької філософської думки (Ніцше, Гайдеггер, Беньямін, Адорно та Маркузе) зумовлений тим, що вони стоять на критичному зламі історії філософії, знаменуючи перехід до некласичних і постметафізичних форм мислення. Як з'ясуємо далі, ранній німецький романтизм (*Frühromantik*) виступає безпосереднім концептуальним ресурсом для цього переходу. Спільним для романтиків і цих пізніших мислителів є рішуче заперечення можливості створення завершеної філософської системи на кшталт німецького ідеалізму, а також критика кореспондентної теорії істини. У результаті, істина трактується ними як історична, темпоральна подія представлення, а час розуміється як якісний час постійної можливості, а не як лінійний прогрес. Своєю чергою, це дозволяє говорити про певну історичну тяглість романтичних ідей у німецькій філософії, яка і розглядається у цій роботі.

Ранній німецький романтизм, попри свій великий вплив на естетику та національну культуру, вже за часів свого виникнення зазнавав критичного ставлення до нього сучасників. Фрідріх Шіллер та Йоган Вольфганг фон Гете поділяли критичне ставлення до романтизму попри особисте знайомство з багатьма його представниками. А Генріх Гайне, якого часто називають поетом-романтиком,

ззначав в одному зі своїх творів, що романтизм — це «реакційна ідеологія відходу від реального життя» (Heine, 1978, S. 45), хоча іноді висловлював і поміркованіші погляди, вбачаючи в романтиках пантеїстів, що насправді шанували навіть не стільки католицтво, скільки «передхристиянську релігію своїх батьків», або християнство, що зберегло у собі рештки «давньогерманської релігії» (Гайне, 2003, с. 559).

Добре відомою є також критика романтизму з боку Георга Фрідріха Гегеля, сформульована, зокрема, у «Лекціях з естетики» (1835) та «Лекціях з історії філософії» (1833–1836). Гегель визнавав романтичне мистецтво найвищим етапом розвитку художньої форми, однак водночас тлумачив його як момент «кінця мистецтва» у його класичній функції — як привілейованого засобу істинного самопізнання духу. На його думку, романтизм руйнує об'єктивний зміст мистецтва, підважує моральні й логічні засади та замінює їх нескінченною, але порожньою рефлексією. У романтичному мистецтві, за Гегелем, класична єдність форми й змісту розпадається, оскільки суб'єктивності надається первинне, визначальне значення. У цьому ж контексті Гегель піддає критиці таких представників раннього романтизму, як Фрідріх Шлегель і Новалис, за суб'єктивізм і відмову від систематичності, розглядаючи романтичну іронію як чинник, що розчиняє істину в грі сваволі та саморефлексії.

Систематичні дослідження німецького романтизму почали з'являтися відносно пізно, що значною мірою пов'язано з обмеженою доступністю філософських текстів його представників, які тривалий час залишалися неопублікованими або маловідомими. Лише наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття з'являються праці, спрямовані на подолання цієї прогалини. Серед найбільш ґрунтовних досліджень цього періоду зазвичай називають роботи Рудольфа Гайма, Оскара Вальцеля, Карла Ендерса, Георга Брандеса, Макса Райзера та Ернста Кірхена, які заклали підвалини подальшого історико-філософського осмислення романтизму.

В другій половині ХХ ст. і на початку ХІХ дослідження раннього німецького романтизму набувають більшого поширення. Особливу цікавість у німецькому

середовищі становлять роботи, наприклад, Манфреда Франка (Frank, 1979; 1989; 1990; 1997), який спирався на напрацювання Дітера Генріха (Henrich, 1967; 2003; 2004) у переоцінці кантіанського спадку. Його монографія «Нескінченне наближення: витоки філософії раннього романтизму» (Frank, 1997) є одним з найповніших досліджень власне філософського доробку ранніх романтиків. У ній він критикує традиційне уявлення про романтизм як про відгалуження суб'єктивного ідеалізму, вважаючи, що романтики радше наслідували «онтологічний реалізм» Канта, а також переоцінює значення романтичної традиції для подальшої філософії. Його напрацювання мали потужний вплив і на написання цієї роботи.

Також під впливом М. Франка у 1990-х та 2000-х рр. з'явилася велика кількість інших досліджень, що мали на меті перегляд традиційного ставлення до філософії *Frühromantik*. Зокрема, ця сфера знань збагатилася внаслідок появи інтересу до романтизму в англomовній традиції, де вона довгий час залишалася поза увагою. Так, наприклад, можна окремо виділити праці Ендрю Бові (Bowie, 1997; 2022), де романтизм розглянуто у зв'язку з некласичними підходами до істини, філософії мови та переосмисленням естетики, а також праці Фредеріка Байзера (Beiser, 1992; 2006), в яких запропоновано оригінальне потрактування романтичної традиції в цілому, спираючись як на напрацювання Манфреда Франка, так і на більш класичний підхід Рудольфа Гайма. Окрім цього, можна також згадати дослідження Майкла Форстера стосовно романтичної філософії мови та герменевтики, що увиразнюють їхню актуальність у сучасності (Forster, 2010; 2011). Ба більше, загальне зацікавлення темою романтичної філософії у широкому значенні можна простежити у ще більшого кола авторів, з-поміж яких варто згадати Річарда Рорті, що проводив паралелі між романтизмом і прагматизмом у зв'язку з філософією мови (Rorty, 2007), та Чарльза Тейлора, котрий вважав романтичні ідеї визначальними для сучасної концепції суб'єктивності (Taylor 1989; 1992).

Досліджень стосовно впливу романтизму на подальшу європейську культуру загалом не бракує, хоча вони концентруються переважно на питаннях літератури,

історії чи політики, а не філософії. Проте і в цій сфері можна знайти класичні праці, які так чи так намагалися підійти до цієї теми. Прикладом можуть виступати дослідження та лекції Ісаї Берліна, який стверджував, що «романтичний рух був саме тим гігантським і радикальним перетворенням, після якого ніщо вже не було, як раніше», що знайшло своє відображення у специфічному відношенні до суб'єктивності як діяльності, критиці ідеї про можливості повного раціонального осягнення світу, недосконалості поняттєвого опису, а також наголосі на творчому аспекті життя, що протиставлявся соціальному відчуженню (Berlin, 2013, р. 6). Ісаї Берлін також припускав думку про те, що романтизм певним чином одночасно знаходить своє вираження у зародженні модерних ідеологій, філософії екзистенціалізму та сюрреалізму як художній течії (Ibid, р. 212) .

Інші, але схожі погляди знаходимо у Ганса-Георга Гадамера. Згідно з його працями, значення романтизму (або «романтично-ідеалістичної» «тенденції мислення») полягало у відкритті історичного способу мислення та перевідкритті міфу у його повноцінному релігійному значенні (Гадамер, 2001b, с. 110). На його думку, це також призвело до критики раціональної картини світу і розуму як спроможності досягати єдності у пізнанні істини та осягненні кінцевої безумовної мети (Гадамер, 2001b, с. 114). З одного боку, це відбилося у спробах створити новий секулярний міф у вигляді ідеологій (Гадамер, 2001с, с. 104), а з іншого — призвело до легітимізації мислення за допомогою міфічного, метафоричного та поетичного способів як певного «живого затвердження реальності», яке можна знайти у працях Ніцше та Гайдеггера (Гадамер, 2001b, с. 114).

З більш сучасних досліджень можна виділити вже згадані праці Чарльза Тейлора, який убачає в романтизмі одну з найважливіших тенденцій модерності. На його думку, в романтизмі вперше з'являється «філософія природи як джерела», а саме — йдеться про те, що істина винаходить через самого суб'єкта, його цілісності та залученості до більшого процесу життя та природи (Taylor, 1989, р. 475). Здебільшого, це також означає відкидання обмежень, накладаних на чуття у класичній

філософській думці від Арістотеля до XVIII ст., а також переоцінки пізнавального статусу естетичних засобів, як-то «креативної уяви», або «епіфанії» (Ibid, p. 481).

В іншому ключі розвиває свою позицію Ендрю Бові, що концентрується в основному на проблемах естетики та істини, але при цьому спирається на глибоке осмислення епістемологічних, мовних та моральних ідей, окреслених ранніми романтиками. Наприклад, у своїй роботі «Від романтизму до критичної теорії» (Bowie, 1997) він досліджує зв'язки між ранніми німецькими романтиками та критичною теорією, онтологічною традицією та філософією життя на основі схожого ставлення до теорії літератури.

Цікавою також є постструктуралістська традиція дослідження романтизму. Особливо помітні в цьому контексті постаті Філіпа Лаку-Лабарта та Жан-Люка Нансі, які пропонують глибоку деконструктивістську інтерпретацію романтичної філософії у праці «Літературний абсолют: Теорія літератури німецького романтизму» (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978). На їхню думку, центральним для філософії ранніх німецьких романтиків насамперед Фрідріха Шлегеля — можна вважати поняття «літературного абсолюту» (*literarischer Absolut*), вперше сформульоване в *Athenäums-Fragmenten*. Романтичний проєкт постає як філософія, що здійснює жест самодеконструкції: вона руйнує претензію на системність, відмовляється від закритої форми і визнає принципову нескінченність творчого процесу. Проте романтичний підхід може розглядатися водночас як експеримент із новою формою системності — такою, що зберігає відкритість, множинність і відмову від тоталітарної цілісності. Так, «літературний абсолют» функціонує як умова розкриття нескінченного простору смислової взаємодії. Романтичний фрагмент набуває статусу онтологічного жесту — точки виникнення смислу, що не закріплений у стабільній основі, а проявляється як співбуття різних можливостей і перспектив.

Ще одним підходом до дослідження романтизму та його впливу на подальшу історію думки є неомарксистський підхід, що розглядає романтизм у зв'язку з уявленнями про модерність. Цей підхід можна знайти, наприклад, у представників

будапештської школи, як-то в Агнеш Хеллер (Heller, 1999) чи Дьордя Маркуша (Márkus, 2011), які вбачали в романтизмі одну з двох невіддільних частин модерної думки або самокритики модерну, постійно присутню у європейській культурі з XIX століття.

Про це йдеться також в авторів «Діалектики романтизму» Пітера Мерфі та Девіда Робертса (Murphy & Roberts, 2005), які звертаються до праць франкфуртців та Гайдеггера і зазначають, що ці мислителі у своїй критиці європейської культури були глибоко романтичними, не усвідомлюючи цього: вони послуговувалися тим самим історико-генеалогічним апаратом, що й автори за сторіччя до них, що трансформувало критику сучасної їм дійсності на критику всієї історії західної філософської традиції, змінивши фокус проблематики їхніх робіт.

У деяких сучасних дослідження, наприклад у працях Мішеля Льові та Роберта Сейра «Романтизм проти плину модерності» (Löwy & Sayre, 2001) та «Романтичний антикапіталізм і природа» (Löwy & Sayre, 2021), романтизм також розглядається як антикапіталістична або антимодерна течія, увиразнена в емансипативному потенціалі та екологічній думці, притаманних роботам франкфуртців. Загалом, у їхніх спільних працях здійснюється спроба підійти до романтизму глибше, визначивши його концептуальні засади та окресливши його як певний світогляд, що веде свою історію існування з XVIII ст. до наших днів та охоплює літературні, політичні, культурологічні та філософські виміри (Löwy & Sayre, 2001, p. 29). Зрештою, М. Льові та Р. Сейр доходять висновку, що базовою характеристикою романтизму є його антимодерність у сенсі подолання відчуження та об'єктивації людини в контексті ліберального капіталістичного суспільства, масової політики та модерної суб'єктивності; також романтизм може слугувати практикою, спрямованою на підтримку екологічного руху та мультикультуралізму. Проте, варто зазначити, що в нашій роботі такий неомарксистський підхід буде піддано критиці на основі того, що він часто робить висновки на основі достатньо грубих узагальнень, пов'язаних із використанням методології «ідеального типу», про який вже йшлося раніше.

Протягом останніх 20 років про філософську актуальність романтизму, його рецепції та впливи було написано чимало праць, з-поміж яких варто згадати кілька ґрунтовних збірників за редакцією Ніколаса Компрідіса (Kompridis, 2006), Далії Нассар (Nassar, 2014), Елізабет Брусслан та Джудіт Норман (Brusslan & Norman, 2018; Brusslan, 2020).

Наприклад, основною метою збірника «Філософський романтизм», виданого за редакцією Н. Компрідіса (Kompridis, 2006), є окреслення природи романтизму як певної альтернативи протиставленню континентальної та аналітичної філософських традицій. У форматі есе автори збірника (Ніколас Компрідіс, Альберт Боргман, Стенлі Кейвел, Губерт Дрейфус, Річард Елдрідж та Роберт Піпін) аналізують зв'язок між філософією та романтизмом, досліджуючи такі теми, як свобода, автономія та суб'єктивність, нормативність нового, відношення філософії до свого часу, пам'ять та уява, мистецтво й етика, скептицизм та іронія, космологія та технологія, а також місце філософського романтизму в працях філософів ХХ ст. При цьому вони згадують велику кількість різноманітних авторів, починаючи з Канта та закінчуючи представниками філософії ХХ ст. Так, Ніколас Компрідіс стверджує, що романтизм є відповіддю на філософську проблему сучасності, яка пропонує спосіб мислення про зв'язок між розумом і емоціями, особистістю та суспільством, а також суб'єктивними й об'єктивними аспектами людського досвіду, як спосіб об'єднання аналітичного та континентального підходів у межах єдиного концепту (Kompridis, 2006, р. 1). Губерт Дрейфус пише про відношення Гайдеггера до техніки, що могло би бути співвідносним із пізньоромантичними настроями (Kompridis, 2006, р. 267). Девід Колб та Роберт Піпін говорять про романтизм у зв'язку з працями представників екзистенціалізму в питанні автентичності суб'єкта (Kompridis, 2006, р. 60, 113).

Натомість автори збірки Оксфордського університету «Актуальність романтизму: есеї про німецьку романтичну філософію», виданої за редакцією Далії Нассар (Nassar, 2014), аналізують, наскільки філософський романтизм є актуальним сьогодні, особливо з огляду на проблематику суб'єктивності, герменевтики, мови,

естетики, міфічного мислення та екологічних проблем. Йдеться про те, що романтизм підкреслює важливість суб'єктивного досвіду, уяви та емоцій і пропонує спосіб мислення про відносини між індивідом і суспільством, який відрізняється від інших філософських традицій. Ця збірка містить, зокрема, розвідки Фредеріка Бейзера, Манфреда Франка, Роберта Піпіна, Карла Емерікса та ін., які досліджують внесок німецької романтичної думки до розвитку естетики, етики та політичної філософії. На думку авторів, романтизм пропонує спосіб мислення про зв'язок між природою та культурою, що є актуальним донині. Він підкреслює значущість світу природи та необхідність його захисту, а також визнає важливість культурного контексту та роль людської творчості. У збірці аналізується також зв'язок між романтизмом та іншими філософськими течіями, такими як постмодернізм і критична теорія.

Окрім цього, загалом не бракує досліджень, що присвячені конкретним рецепціям романтизму у філософії Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера та критичної теорії. Щодо впливу романтизму на філософію Ніцше та амбівалентного ставлення останнього до цієї традиції, зокрема, йдеться у (Del Caro, 2013; Norman, 2002; Mottram, 2015; Bowie, 2022, 1990; Forster & Steiner, 2018; Silk & Stern, 2016). Про вплив Шлегеля на роботи раннього Гайдеггера та формування його онтологічної позиції, зокрема, пишуть (Gudopp, 1983), (McGrath, 2006), (Elsässer, 1994), (Zovko, 2010), (Vandeveld, 2012), (Bowie, 1997). Природу зв'язків Новаліса та Гайдеггера розкривають (Di Cesare, 1995), (Pott, 1987), (Holland, 2010), (Hanly, 2021), зазвичай звертаючись до питання філософії мови через те, що Гайдеггер згадує у своїх працях «Монолог» Новаліса, а також у зв'язку з тим, що Гайдеггер, посилаючись на Новаліса у своїх лекціях, визначає філософію як «тугу за домом» (Heimweh).

Стійкий академічний інтерес до рецепцій німецького романтизму у Вальтера Беньяміна підтверджується значною кількістю наукових праць. Вони є об'єктом численних монографій та збірок, як-от «Вальтер Беньямін та романтизм» (2002), де автори (зокрема Андрю Бенжамін, Беатріс Ганссен, Фред Раш) прагнуть дати найповніше уявлення про романтичний вплив на його позицію. Крім того, низка

досліджень присвячена детальному порівнянню філософської позиції Беняміна з романтичною традицією на різних рівнях. Наприклад, у своїй праці «Від романтизму до критичної теорії» (1996) Ендрю Бові здійснює повноцінне зіставлення, охоплюючи сферу естетики, мови, політики та історії. Метью Чарльз у «Модернізм між Беняміном та Гете» (2019) обґрунтовує, що романтизм відіграв величезну роль у формуванні концепції істини та мови раннього Беняміна, й лише вплив Йогана Гете дозволив Беняміну вийти за рамки романтичної традиції. Мартін де Вілла (2022) акцентує увагу на понятті «перекладу» у Беняміна та його романтичній підоснові, а Елізабет Брусслан (2024) та Кевін Маклафлін (2021) аналізують, як дисертаційне дослідження Беняміна про поняття критики у філософії раннього німецького романтизму вплинуло на формування його пізнішої філософської позиції. У межах українського простору можна окремо відмітити роботу Володимира Єрмоленка, присвячену Вальтеру Беняміну, де зачіпається питання взаємозв'язку Беняміна та французьких і німецьких романтиків (2011). Що стосується Теодора Адорно і Герберта Маркузе, то вплив романтизму на їхню естетичну концепцію окремо розкривається у (Bowie, 1997; Murphy & Roberts, 2005; Löwy & Sayre, 2021; Greenham, 2001).

Порівняно з іноземною літературою перелік вітчизняних праць за тематикою дисертації не є значним. Хоча романтизм та його зв'язок із філософією, культурою, літературою та політикою неодноразово привертали увагу українських авторів, більшість з них обмежується проблематикою XIX ст. і розглядає романтизм переважно як культурно-історичний рух, вагомий для європейської та української історії (Чижевський, 1956; Шерех, 1991; Бовсунівська, 1997; Павличко, 1999).

З-поміж тих українських науковців, які говорять про вплив романтизму на подальшу історію думки, варто згадати, зокрема, літературознавця Бориса Шалагінова. Він вказує, що романтики, подібно до гуманістів Відродження та енциклопедистів XVIII ст. відкрили нову інтелектуальну та естетичну культуру, яка згодом мала потужний вплив на праці Ніцше, Шпенглера та Гайдеггера (не кажучи

вже про Томаса Манна і Бертольда Брехта), особливо в контексті думок про занепад європейської культури та пошуку автентичності (Шалагінов, 2020, с. 12-13).

Тему зв'язку романтизму з європейською політикою порушує філософ Володимир Єрмоленко, який демонструє центральність напівміфічного романтичного концепту палінгенесії для ідеологій націоналізму, фашизму, нацизму та комунізму (Єрмоленко, 2018). Він стверджує, що романтизм, зокрема французький, німецький, італійський та польський, долучилися до розбудови нового ідеологічного контексту, в якому перебувала Європа у ХХ ст. Зокрема, дуже поширеним був зв'язок романтизму та консервативного християнського мислення, що схилився до пояснення історії за допомогою ідеї палінгенесії або «нового народження», «переродження» чи «воскресіння» (Єрмоленко, 2018, с. 9). Через праці Жозефа де Местра та П'єра-Сімона Баланша, котрі застосовували цей термін для опису Французької революції, в якій убачали месіанський «викупний» сюжет жахливої смерті старого порядку, що повинен відродитися у новій якості, цей концепт і загалом ідея нового народження були закладені в основу нових ідеологій ХХ ст.

На розрив романтизму з Просвітництвом та виклик раціональності, що призвів до зародження масових рухів та зосередження на суб'єктивному і міфологічному аспектах, звертає увагу також Тарас Лютий (2016, с. 46). Особливу увагу він приділяє впливу романтизму на вчення Ніцше, а також впливу Ніцше на подальшу модерну культуру — від використання його творчості в ідеологічних цілях до самої філософії мислителя, яку можна окреслити через метафору «самоперевершення» (Лютий, 2017).

Попри те, що у вітчизняній науці не бракує досліджень раннього німецького романтизму, проблема виникає вже на рівні перекладів. Українською мовою ніколи не перекладалися суто філософські тексти Новаліса, Фрідріха та Августа Шлегелей, Фрідріха Шляєрмахера; навіть їхні популярні твори, як-от, «Учні в Саїсі» Новаліса, фрагменти Ф. Шлегеля для журналу «Athenaeum» чи, скажімо, «Розмова про релігію» Шляєрмахера, неможливо знайти українською у повному обсязі. Найповнішою збіркою перекладів, яка містить, однак, лише короткі фрагменти основних

філософських творів німецького романтизму, є антологія «Мислителі німецького романтизму» (2003), упорядкована Леонідом Рудницьким та Олегом Фешовцем. Решта перекладів німецьких романтиків українською залишаються поодинокими та неповними. Така ситуація не сприяє розвитку досліджень раннього німецького романтизму, а також зумовлює зорієнтованість багатьох авторів на російськомовні радянські переклади, яким бракує фактографічної точності.

На жаль, в українському академічному просторі досі немає монографій чи збірників, які були б спеціально присвячені філософії німецького романтизму, а не аналізували його в контексті літератури чи політики. Наявні лише поодинокі статті (Мінаков, 1999; Кашуба, 2008; Бурковський, 2013; Кекош, 2014; Москвічова, 2020; Козловський, 2025), які стосуються окремих аспектів романтичної думки чи поглядів її представників, що однак не вирішує одного з актуальних завдань сучасної вітчизняної історико-філософської науки, пов'язаного з цілісним і систематичним осмисленням німецького романтизму, ідеї якого, як відомо, мали значний вплив на розвиток української культури.

Загалом, підсумовуючи здійснений вище аналіз сучасного стану фахових досліджень раннього німецького романтизму, можемо констатувати наявність значної традиції осмислення цього феномену в західній науковій традиції. Водночас проблемним місцем багатьох західних розвідок із зазначеної тематики залишається брак систематичності та чіткого фактографічного підґрунтя. Романтизм часто розглядають у надто широкій перспективі, спираючись на узагальнені концептуальні схеми, а аналіз його рецепцій нерідко обмежують окремими мотивами, авторами чи тематичними зрізами, без реконструкції цілісного контексту. Водночас в українських академічних студіях як філософія раннього німецького романтизму, так і проблема її подальших рецепцій, залишаються майже не представленими й позбавленими цілісного осмислення. І це створює відчутну прогалину у фаховій літературі, особливо з огляду на значення Frühromantik для формування ключових інтелектуальних орієнтирів європейської філософії та культури XIX—XX століть.

Подоланню цієї прогалини може сприяти лише систематичний аналіз філософії раннього німецького романтизму, що ґрунтується на вивченні оригінальних джерел та спрямований на реконструкцію власне романтичної позиції через виявлення її інтертекстуальних і концептуальних зв'язків. Не менш важливим у цьому контексті видається й дослідження проблеми рецепції раннього німецького романтизму в німецькій філософській традиції, ґрунтоване не на абстрактних типологіях, а на аналізі конкретних точок перетину між авторами. Йдеться, зокрема, про з'ясування того, яким чином пізніші мислителі оцінювали романтичну спадщину, які її елементи інтегрували у власні філософські проекти та в чому їхні позиції виявляються суголосними або, навпаки, принципово відмінними від позицій ранніх романтиків. Такий підхід дозволяє уточнити й поглибити уявлення про роль і вплив раннього німецького романтизму в подальшому розвитку німецької культурно-філософської традиції, а також сприяє заповненню наявних лакун в історико-філософському осмисленні цього феномену.

Викладене вище визначає специфіку цього дисертаційного дослідження, **об'єктом** якого є ідеї раннього німецького романтизму, а **предмет** становить розкриття змісту і значення їхніх рецепцій у німецькій філософії XIX – XX ст., зокрема у творчості Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера та представників Франкфуртської школи.

Метою дисертації є виявлення прямих та опосередкованих рецепцій німецького романтизму у творах названих представників німецької філософії та визначення на цій підставі місця та значення філософії німецького романтизму у формуванні та розвитку їхніх філософських концепцій.

Реалізація зазначеної мети передбачає розв'язання у роботі таких дослідницьких завдань:

- визначити зміст і специфіку раннього німецького романтизму як феномену;

- здійснити аналіз основних філософських ідей раннього німецького романтизму;
- виявити точки перетину зазначених вище представників німецької філософії XIX – XX ст. з філософією німецького романтизму;
- з'ясувати місце і значення рецепцій філософії німецького романтизму у формуванні та розвитку їхніх філософських концепцій.

Специфіка предмета, мети і завдань дисертаційної роботи визначила **методи дослідження**, яке базується на принципах *аргументованості, логічної несуперечливості, когерентності* викладених знань, дотримання *академічної доброчесності*.

Загальнонаукові методи *аналізу, синтезу, узагальнення, класифікації та систематизації* були використані для виявлення і відтворення провідних ідей німецької романтичної філософії та їхніх рецепцій у працях Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера, Ганса-Георга Гадамера, Вальтера Беньяміна, Теодора Адорно та Герберта Маркузе.

Задля виокремлення засадничих ідей романтичної філософської традиції у дисертації було застосовано *інтертекстуальний та компаративістський* підходи. Це дозволило сформуванню цілісних уявлень про філософію німецького романтизму, виходячи з фрагментарного матеріалу, який являє собою романтична спадщина. Своєю чергою, *герменевтичне тлумачення* дало змогу визначити ключові постаті німецького романтичного руху та залучити ширший філософський та позафілософський контекст. Окрім цього, задля переосмислення значення романтичної традиції та окреслення її відмінності від ідеалістичної традиції було застосовано історико-філософські методи *інтелектуальної реконструкції та інтелектуальної історії*, що дозволило увиразнити вагомість романтичної традиції для філософської традиції. Встановленню точок перетину між зазначеними представниками німецької філософії XIX–XX ст. та представниками філософії німецького романтизму сприяли такі методи, як *текстуальний та контекстуальний*

аналіз текстів, аналіз їхніх рецепцій та впливів. Аналіз основних джерел здійснювався за допомогою *історико-порівняльного (компаративного) аналізу*, що уможливив виявлення подібностей між різними філософськими поглядами, а також *історико-генетичного методу*, який дозволив виявити походження певних спільних філософських тез. Окрім того, застосування *методу раціональної реконструкції* дозволило прояснити зміст певних філософських ідей і чіткіше окреслити різноманітні філософські позиції задля їхнього подальшого порівняння. Важливу роль для виконання дослідницьких завдань у роботі відіграло застосування *раціонального пояснення* у процесі аналізу ідей, а також методів *історичної та культурної контекстуалізації* й *біографічного аналізу* у встановленні точок перетину представників німецької філософії XIX – XX ст. з філософією німецького романтизму.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українській історико-філософській науці здійснено систематичне дослідження феномену раннього німецького романтизму, визначено зміст, специфіку та значення рецепції його ідей у розвитку німецької філософії XIX – XX ст., зокрема у творчості Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера та представників Франкфуртської школи.

Наукова новизна дослідження конкретизована у таких положеннях:

Уперше:

- обґрунтовано, що ранній німецький романтизм не може бути адекватно інтерпретований як продовження чи похідна форма німецького суб'єктивного ідеалізму, натомість його центральні інтенції формуються у критичному діалозі з останнім;
- показано, що критика суб'єктивного ідеалізму у Новаліса, Ф. Шлегеля та інших романтиків створює підґрунтя для відмови від намагання побудувати замкнену систему філософського знання та обґрунтування кореспондентної теорії істини, що визначає подальші напрями розвитку європейської філософії;

- проведено порівняльно-герменевтичний аналіз рецепції романтичних ідей у творчості Ф. Ніцше, М. Гайдеггера та мислителів Франкфуртської школи (Т. Адорно, В. Беньямін, Г. Маркузе); доведено, що німецький романтизм слугував для них не лише історичним тлом, а й дієвим інтелектуальним співрозмовником;
- аргументовано, що у філософії зазначених мислителів простежується не лише критика романтичного проєкту, а й специфічне засвоєння його засад – зокрема у сфері естетики, філософії мови, герменевтики, теорії суб'єктивності, культурної критики та трактуванні істини.

Уточнено та доповнено:

- підхід до визначення місця романтизму в історії німецької філософії: запропоновано розглядати його не як літературний різновид класичного ідеалізму, а як важливий момент переходу до постметафізичних форм мислення;
- трактування основних ідей філософії раннього німецького романтизму: уточнено значення частини характерних для романтизму понять (як-от, *Bildung*, *Sehnsucht*, *Unendliche*), а також їхні філософські тези у сферах естетики, філософії мови, герменевтики та теорії суб'єктивності;
- концептуальну та історичну роль романтизму для Ніцше, Гайдеггера та представників Франкфуртської школи (Адорно, Беньямін, Маркузе): показано, що ідеї романтиків для зазначених мислителів відіграють роль концептуальних ресурсів для формування нових моделей філософського мислення та обґрунтування власних філософських концепцій.

Набули подальшого розвитку:

- альтернативні підходи до дослідження філософії німецького романтизму на базі інтертекстуального аналізу, компаративістики та історико-філософських методів інтелектуальної реконструкції та інтелектуальної

історії, що дозволили усунути неточності в попередніх інтерпретаціях цієї філософської традиції;

- історико-філософські засади аналізу рецепції ідей раннього німецького романтизму у ХХ столітті, що дозволяє простежити внутрішню тяглість між романтичним проєктом і некласичною філософією;
- герменевтичний метод інтелектуальної реконструкції, застосований для встановлення «діалогу» між романтиками та мислителями пізніших епох, що уможлиблює нове прочитання текстів як самих романтиків, так і їхніх читачів.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Результати дисертаційного дослідження можуть отримати застосування у подальших розвідках з історії філософії, філософії культури, філософської антропології, естетики, філософії історії, літературознавства та ін. гуманітарних наук. Вони також можуть бути впроваджені у практику викладання зазначених навчальних дисциплін та використані для підготовки відповідних навчальних посібників.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційну роботу виконано у межах науково-дослідної теми кафедри філософії та релігієзнавства НаУКМА «Теоретична і практична філософія: історія та сучасність» (державний реєстраційний номер: 012111100322).

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є самостійним дослідженням здобувача. Всі положення, логіка дослідження, висновки та пункти наукової новизни відображають авторську позицію, яка сформована через опрацювання масиву тематичної літератури. Усі публікації за темою дисертації здійснено самостійно, без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Планування та хід виконання дисертаційного дослідження регулярно обговорювалися на засіданнях кафедри філософії та релігієзнавства НаУКМА впродовж навчання автора докторській школі НаУКМА імені родини Юхименків (2022—2026 рр.). Основні результати

дослідження були викладені у доповідях автора на таких академічних заходах: XV Міжнародна наукова конференція «Філософія: нове покоління» на тему «Зустріч з Іншим як виклик» (НаУКМА, 29 травня 2023 р.), XVI міжнародна наукова конференція «Філософія: нове покоління» на тему «Дослідження на межі: буденне, лімінальне, трансцендентне» (НаУКМА, 17–18 травня 2025 р.), V Міжнародна наукова конференція «Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи». (УІНТЕІ, 19 вересня 2025 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладені автором у шести публікаціях, а саме – у трьох наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях, та трьох тезах, опублікованих у збірниках за матеріалами конференцій.

Структура та обсяг дисертаційної роботи. Структура дисертації відповідає меті та завданням дослідження. Дисертаційна робота містить вступ, чотири розділи, висновки та список використаної літератури. Перший, другий та третій розділи дисертації містять по п'ять підрозділів, а третій – чотири підрозділи. Кожен розділ супроводжено висновками. Список використаних джерел (на 16 сторінках) містить 197 джерела, з них 128 джерел англійською, німецькою або французькою мовами. Загальний обсяг дисертації становить 257 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФІЯ РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ: РОМАНТИЧНИЙ ГОЛІЗМ

У листі від 30 листопада 1797 р. до свого брата Августа Фрідріх Шлегель, один із яскравих представників раннього німецького романтизму (Frühromantik), писав так: «Я не можу надіслати тобі своє пояснення слова “романтичний”, бо воно займатиме 125 аркушів» (Schlegel, 1985, Bd. 24, S. 53). На жаль, ці 125 аркушів так ніколи і не були написані, що може пояснити, чому з приводу визначення «романтизму» в науковій літературі досі немає згоди. Доробок німецьких романтиків складається переважно з фрагментів, нотаток та лекцій, більша частина яких була опублікована або через півстоліття після їх написання, або взагалі у ХХ ст. Тому інтерпретація їхньої спадщини часто залежить від того, які саме їхні фрагменти та праці беруться до уваги при аналізі.

При цьому, навіть маючи у доступі повні зібрання творів, намагання дотриматися точності та обґрунтованості в інтерпретації може становити виклик для дослідника. Можливо романтики свідомо провокували множинність трактувань (що б було цілком суголосно їхній позиції), коли зверталися до характерного фрагментарного літературного стилю письма, що містить в собі численні парадокси та суперечливі визначення того самого. Тому це дослідження навряд може претендувати на те, щоб надати вичерпне об'єктивне уявлення про німецький романтизм. В цьому сенсі воно є лише одним з можливих прочитань.

Проте, це прочитання виходить із певних принципів. Наприклад, романтизм розглядається тут не у зв'язку з реакцією на Просвітництво, а в контексті німецької філософської культури після Канта. З огляду на це, оминається багато питань стосовно соціального та культурного значення романтизму, які були оглянуті в окремій публікації¹. Ба більше, дослідження виходить з уявлення про те, що

¹ Див. мою статтю «Романтизм як історичний і філософський феномен: спроба інтерпретації» (Смірнов, 2024). Зокрема, тут проведено аналіз зв'язку романтизму та Просвітництва, а також аналіз понять «романтичного» та

романтична філософська позиція формувалася під впливом критики суб'єктивного ідеалізму не менше, ніж завдячувала своїм існуванням фіхтеанському прочитанню Канта. Ця критика, доповнена специфічним прочитанням Баруха Спінози, а також міркуваннями про природу мови та поезії під впливом робіт Готфріда Гердера, складає основу, на якій виростає філософія ранніх німецьких романтиків. Сама ця філософія містить багато суперечливих положень, які часто залишають більше питань, ніж відповідей, щодо чого романтики більш ніж свідомі. Тому їх позиція часто нагадує прагнення здійснити ідеальний переклад — намагання розв'язати нерозв'язну задачу, добре усвідомлюючи неможливість знайти рішення. І з усім тим, в процесі своїх спроб вони приходять до багатьох цікавих та актуальних ідей у сфері естетики, філософії мови, історії та гносеології, які цей розділ має на меті реконструювати².

1.1 Романтизм як історичний та філософський феномен

За словами Ісаї Берліна, відомого британського історика ідей й автора відомих робіт про свободу, «романтичний рух був саме такою гігантською і радикальною трансформацією, після якої ніщо вже не було колишнім» (Berlin, 2013, p. 26). Для Берліна романтизм був важливий у першу чергу як альтернатива Просвітництву. Як його критика і доповнення. Так, на думку Берліна, романтизм вперше після Канта й просвітницької віри у прогрес цілком виправдано поставив питання про межі раціонального пізнання, а саме — показавши, що позараціональні засоби отримати знання можуть мати не меншу претензію на істину. З іншого боку, він також сприяв появі ірраціональних доктрин, які призвели до появи ідеологій та тоталітарних режимів, спекулюючи на темі позитивної свободи (Berlin, 2013, p. 26).

«поезії» у філософії романтизму, розглянуто роль романтиків у літературній суперечці «нових та старих», а також питання політичної програми романтизму та їхньої соціальної критики тогочасного суспільства.

² Частина матеріалів до цього розділу була опублікована у моїх статтях та тезах за темою дисертації (Смірнов, 2024; Смірнов, 2025, Смірнов 2025а; Смірнов 2025b; Смірнов, 2026)

Такий погляд на романтизм є достатньо поширеним, особливо якщо розглядати його не як локальний рух, що мав місце у конкретній країні, а ширше — як глобальне явище європейської культури у межах епохи модерну. Наприклад, його можна простежити у Чарльза Тейлора (1991) чи у Юргена Габермаса (1981), обидва з яких свого часу були активно залучені до суперечки з приводу концептуального визначення *модерності*, й обидва проводили паралелі між романтизмом та ірраціоналізмом в культурі. При цьому, незалежно від того чи вбачали вони у романтизмі загрозу тоталітаризму чи ні, що Тейлор, що Габермас погоджувалися у тому, що романтизм виступив в історії європейської думки або як одна з двох версій модерності, або як певна самокритика модерного періоду, яка існує лише у зв'язці з Просвітництвом.

Такий підхід вбачає у романтизмі певний комплекс ідей, «світогляд», настанову (зазвичай з регресивними тенденціями та тяжінням до естетики), що існує в історії паралельно до настанови просвітницької (прогресистської, раціональної, наукової). І таким чином — до двох *історичних тенденцій модерності*, які конституують її цілісність. Що своєю чергою, зводить всю історію модерного часу й *модерності* (що б не розумілося під цим позначенням) до протистояння раціоналізму та ірраціоналізму, прогресизму та циклічності, науки та естетики тощо.

Наскільки таке спрощення всієї історії європейської думки модерного періоду до простої опозиції двох інтелектуальних рухів дійсно корисне для сучасної історіографії достоту викликає сумніви. Навряд можна сподіватися у такий спосіб чітко окреслити як власну специфіку романтизму, так і власну проблематику Просвітництва. Якнайбільше це дає можливість сформуванню тимчасової концептуалізації цих явищ, що виявляється продуктивною в межах певної концепції, але важко узгоджується з усіма конкретними випадками її застосування. Особливо якщо йдеться про Романтизм та Просвітництво як про загальні рухи у різних частинах світу в різний час.

Проблеми, які виникають при такому підході також включають в себе вже часову та просторову подібних *історичних тенденцій модерності*. Наприклад, Ісає Берлін присвячує цілу першу лекцію тільки тому, аби перерахувати, які варіації романтизму існують, й що самі представники цього руху говорили про романтизм (2013). А Льові та Сейр у першій главі своєї праці «Романтизм супроти хвилі модерності» (1992) надають дуже розлогий перелік авторів, які намагалися простежити паралелі між романтизмом та політикою й при цьому приходили до кардинально протилежних висновків (частина вважає, що він вплинув на праві політичні течії, інші – на ліві). Те саме стосується й власне філософських характеристик романтизму, запропонованих численними авторами, які здебільшого обертаються навколо наголосу романтизму на індивідуальності, уяві, мові, поезії, природі, протесті проти інструментального розуму та одновимірності, але як правило постають лише у формі списків різної довжини, які рідко є універсальними.

Зрештою, труднощі, які виникають у зв'язку з концептуалізацією романтизму, свого часу навіть змусили відомого американського історика ідей Артура Лавджоя заявити, що слово «романтизм» має стільки різних значень, що зрештою не означає нічого. Тож, можливо, взагалі треба відмовитися від використання цього терміну і, якщо в цьому виникає потреба, говорити лише про певні «романтизми» у множині, кожного разу конкретизуючи значення цього терміну і локалізуючи часові проміжки про які йдеться (Lovejoy, 1941, p. 257).

Це, однак, не означає, що концептуалізація романтизму взагалі непотрібна. Літературна теорія чи навіть історичні дослідження отримали б мало користі, якби зовсім відмовилися від поняття «романтизму» в однині. Проте, можливо саме в межах філософського дослідження зауваження Лавджоя виявляються доречними, оскільки, як ми вже зазначили, концептуалізація романтизму не тільки пов'язана з очевидними складнощами, але й часто веде до достатньо сумнівного погляду на історію, який зводить всі інтелектуальні сюжети модерного часу до постійної боротьби протилежностей. Не кажучи вже про те, що прийняття такого підходу змусило б нас

знову порушити питання про те, чим власне є модерність, й долучитися до безплідної суперечки, яка відбувалася декілька десятиліть тому.

Враховуючи це, ми б хотіли застосувати задля дослідження романтизму дещо інший підхід, а саме — локалізувати його у просторі та часі. Допомогти зробити це може короткий екскурс в історіографію Просвітництва — не менш заплутану, ніж історіографія романтизму. Так, наприклад, якщо до середини ХХ ст. Просвітництво було заведено вважати одноманітним рухом, що мав коріння у працях англійських авторів і дійшов своєї кульмінації у Франції в часи видання Енциклопедії, то з 1960-х років ця думка перетерпіла змін. Багато було написано про різноманіття Просвітництва, про його численні варіації, про «просвітництва» у множині з їх національним культурним контекстом або специфічним дискурсом. Варто згадати хоча б праці Франко Вентурі, Даніеля Роша, Юргена Габермаса, Маргарет Джейкоб, або і Роберта Дарнтон, що зміщують акцент з магістральних авторів і провідних філософів Просвітництва на дослідження ідейного змісту цього руху, його зв'язку з трансформацією публічної сфери, історією читання, культурою салонів та кав'ярень та іншими соціально-економічними процесами.

Зрештою, це вплинуло як на визначення самого Просвітництва як руху, так і на його часову локалізацію. Оскільки, якщо до цього йшлося про період часу з кінця XVII ст. до Французької революції, то наразі початок Просвітництва нерідко ведуть з часів Славетної революції 1688 або і раніше, прив'язуючись до початку наукової революції; в той час як кінцем Просвітництва нерідко називають 20-х років XIX ст., що пов'язано з пізнім поширенням просвітницьких ідей, зокрема, у Східній Європі.

Це не могло не призвести до того, що теорій, які б відповідали на питання «що таке Просвітництво?», виявилось забагато для того, щоб можна було вивести одну ствердну відповідь. Тому свого часу, в умовах кризи інтерпретацій та знецінення самого терміну, Роберт Дарнтон запропонував специфічний підхід до дослідження цього періоду, що, здається, міг би виявитися корисним і у нашому випадку. Його ідея полягала у тому, щоб локалізувати Просвітництво не концептуально, а скоріше як рух

і кампанію філософів-інтелектуалів, представників «Літературної республіки», що мала на меті «змінити уми й реформувати інституції» у Парижі першої половині XVIII (Darnton, 1991, с. 6). Хоча він також не обмежував просвітницький рух виключно цим періодом, оскільки, з одного боку, Просвітництво мало численні ґрунтовні філософсько-історичні передумови; а з іншого боку, після 1750 року ідеї маленького кола інтелектуалів у Франції почали поширюватися далі, розпорозуючись і приймаючи своєрідні форми (Darnton, 1991, р. 7).

Тому у дослідженні Просвітництва він пропонує не вдаватися до ототожнення цього руху з модерністю як такою, з усіма негативними наслідками для XX ст., які зазвичай виводять з цього твердження (маючи на увазі, наприклад, «Діалектику Просвітництва» Теодора Адорно та Макса Горкгайма). А з іншого боку, також виступає і проти постмодерного способу аналізу явищ, що зазвичай пов'язують з дослідженням дискурсивних практик, що повністю концентруються на конкретних проявах Просвітництва, ігноруючи необхідність існування єдиного елементу. Таким чином, на Просвітництво можна було б подивитися як на рух, що мав своє ідейне ядро, свій центр та часово-просторову локалізацію, але і не обмежувався лише центральними постатями.

З огляду на ті труднощі, що було окреслено вище, видається, що аналогічний підхід був би оптимальним і для дослідження романтизму. Тому у центрі нашого дослідження ми б хотіли помістити представників так званої групи Frühromantik або групи ранніх романтиків, чия найбільша активність пов'язана з періодом між 1796 і 1803 роками. Хоча ці дати є достатньо умовними, бо пов'язані здебільшого з приїздом Августа Шлегеля (1767-1845) та Кароліни Шлегель (1763-1809) у Єну й формуванням єнського гуртка і пізнішим від'їздом Фрідріха Шеллінга (1775-1854) та тепер вже Кароліни Шеллінг, що ознаменував його кінець. Тому можливо доречніше навіть казати просто про останнє десятиліття XVIII ст. і перше десятиліття XVII ст., період найбільшої активності провідних представників цього гуртка, пов'язаної з виданням журналу Athenäum. Центральними ідейними фігурами якого були Фрідріх Шлегель

(1772-1829), Новалис (справжнє ім'я — Фрідріх фон Гарденберг) (1772-1829) та Фрідріх Шляєрмахер (1768-1834). Він також включав Августа Шлегеля, Людвіга Тіка (1773-1853), Вільгельма Вакенродера, Фрідріха Шеллінга та інших.

Зрештою, якщо взагалі можливо говорити про якийсь свідомо романтичний рух, якій використовував цю назву, в першу чергу йдеться саме про цей період у німецькій літературі; не випадково і сам термін «романтизм» у відповідному смислового значенні знайшов своє поширення саме через роботу Жермени де Сталь 1813 року «Про Німеччину» (*De l'Allemagne*). Такої думки доходять майже усі дослідники цього явища, говорячи про те, що в Англії (Вордсворт, Байрон, Шеллі, Кітс, Блейк), Франції (Шатобріан, Гюго, Ламартин, Мюссе, Нерваль) чи Америці (Торо, Фуллер, Мелвілл, По, Дікінсон і Вітмен) він отримує своє повноцінне вираження трохи пізніше, але не завжди має таке саме пропрацьоване теоретичне філософсько-літературне підґрунтя.

Це також не заперечує того факту, що німецькі романтики великою мірою завдячували таким авторам як Йоган Гердер, Йоган Гаманн, Фрідріх Якобі, Жан-Жак Руссо, Готфрід Лессінг й звичайно ж Фрідріх Шиллер та Йоган Гете, не говорячи про Іммануеля Канта, Готфріда Фіхте та Карла Рейнгольда. Як і проте, як і в аналогічному випадку дослідження Просвітництва, повинні залишатися скоріше тією підосновою романтичної думки, яка починає закладатися з середини XVIII ст., аніж стосуватися основного періоду активності романтичного гуртка. Не кажучи вже про Баруха Спінозу, Якоба Бьоме, Джордано Бруно, Готфріда Ляйбніца та інших, що були дуже важливими авторами для романтиків, про що можна судити з того, як часто вони чи їхні ідеї згадуються у їхніх основних працях³.

Зважаючи на таке теоретичне обмеження, ми б хотіли надалі сконцентруватися на тому, щоб докладніше розібрати основні філософські здобутки ранніх романтиків

³ Про те, що читали романтики та в період активності романтиків можна подивитися у (Brandes, 2004), що надає хороши контекст з історії читання.

не в контексті глобальної історії культури й не з огляду на те, яку роль романтизм⁴ грає для модерного періоду. Наша основна ціль полягає у тому, щоб дати представникам цієї течії право говорити за себе, виходячи з історичного періоду, в якому вони існували. Що, однак, не повинно завадити нам оцінити теоретичну ґрунтовність їх ідей. В цьому ми здебільшого плануємо покладатися на дослідження Манфреда Франка, Ендрю Бові, Фредеріка Байзера, Філіпа Лаку-Лабарта та Жан-Люк Нансі та інших, які проробили велику роботу задля того, щоб показати, наскільки не варто применшувати здобутки ранніх романтиків, особливо у зв'язку з питаннями естетики, мови та теорії пізнання.

Переважно нас будуть цікавити роботи Фрідріха Шлегеля, Новаліса та Фрідріха Шляєрмахера, які ми спробуємо розібрати докладно⁵. Проте ми залишаємо за собою можливість посилатися також й на інших вищезгаданих авторів, які на нашу думку, відіграють ключову роль у тому, що філософія раннього романтизму взагалі стала можливою у тому вигляді, який вона набула історично. Серед яких варто окремо виокремити Гердера, Гаманна та Якобі, без яких романтизм навряд був би рухом, який вирізнявся поміж інших груп, що виникли після коперніканського повороту Канта та Французької революції, яка свого часу призвела до активізації численних літературних товариств⁶.

На початку ми б хотіли сконцентруватися на питанні відмінності романтизму від ідеалізму, показавши, що романтики насправді мали достатнє обґрунтування на

⁴ Усюди надалі — коли йдеться про «романтизм», то мається на увазі саме ранній німецький романтизм, якщо тільки не зазначено протилежне. «Романтизм», на відміну від «Просвітництва» також пишеться з маленької літери, зважаючи як на традицію написання, так і на те, що йдеться про локальне літературно-філософське явище, а не про історичний рух.

⁵ Усвідомлюючи всю складність цього питання, ми не стверджуємо, що названі автори у всьому сходилися у поглядах. Проте, за браком місця для роз'яснення позиції кожного автора, надалі ми будемо намагатися окреслити лише їхні спільні ідеї. Окрім цього, ми утримуємося від розгляду робіт Фрідріха Шеллінга. Не дивлячись на те, що він був активним учасником єнського гуртка і його позиція багато у чому перекликається з позицією Новаліса та Шлегеля, його намагання побудувати замкнену філософську систему не відповідає основній філософській настанові інших авторів.

⁶ Романтики в цьому плані завдячують Просвітництву, про яке Август Шлегель говорив, не настільки необґрунтовано, що воно займається не просвітою, а «освітленням» того, що вже було відомо (Шлегель, 2003. с. 168). Якщо цінність Просвітництва переважно полягає у створенні «публічної сфери», у тому значенні, яке йому надає Юрген Габермас, то романтики продовжували активно користуватися всіма її можливостями та інститутами.

користь заперечення будь-якої системи пізнання на користь фрагментарності. Виходячи з цього ми б хотіли уточнити поняття романтичної іронії, яке достатньо часто сприймається лише за свавілля романтичного суб'єкта, в той час як, на нашу думку, воно скоріше переключається з діалектикою Гегеля, яка, однак, не досягає вирішення у фінальній стадії синтезу. Після чого ми б хотіли також прояснити позицію романтиків стосовно мови, поезії та літературної теорії, що здається нам важливим з огляду на подальші розділи роботи, які будуть присвячені рецепціям романтизму у представників німецької філософії.

1.2 Романтизм та ідеалізм: питання про Абсолют

Після того, як ми локалізували романтизм у часі та просторі, важливо подивитися, які саме ідеї роблять цей рух відмінним від інших. Конкретно, чому, наприклад, не варто сприймати романтизм лише як продовження ідеалістичної традиції, особливо як «поетизоване фіхтеанство». Щоб це зробити, ми повинні розпочати наш розбір романтичної філософії з доволі класичного для ідеалістичної традиції питання про Абсолют або нескінченне. Для цього, на початку ми окреслимо філософські передумови, які мали найбільший вплив на позицію ранніх романтиків, а пізніше подивимося на те, до яких ідей вони приходять.

До того, як перейти до власне романтичної позиції, варто зробити невеличкий історичний відступ. Після того, як Кант здійснив свій «коперніканський поворот» у філософії та окреслив межі теоретичного пізнання та можливість свободної дії, для майбутніх поколінь основним питанням залишалося те, яким чином теоретичний та практичний розум узгоджуються між собою. Суб'єкт, як його інтерпретує Кант, постає як такий, що «дає закон» як природі (у науках), так і самому собі (у моральному самовизначенні). Кант певною мірою поєднує "ідеалістичну" позицію з "реалізмом". Одночасно він визнає, що речі існують і що досвід завжди є первинним, однак він вважає, що цей досвід структурується через категорії. Природа «сама по собі» недоступна для людського пізнання. Об'єктивність натомість структурується і

базується на суб'єктивності. Це робить ідеалізм "трансцендентальним": трансцендентальними є самі "умови", за якими ми структуруємо досвід. Тож позиція Канта, зрештою, подвійна: світ впливає на нас, але ми структуруємо цей досвід і робимо його організованим.

Проте, водночас Кант прагнув підтримувати ідею самовизначення суб'єкта, розміщуючи свободу у сфері, яка не підпорядковується законам природи. Це, для прикладу, проковує питання: як наша спонтанна здатність розсуду накладає на природу закони, і як вона пов'язана з тією самою природою, якій цей закон дається? Якщо ми є природними істотами, то ця здатність мусить бути даною нам самою природою. Та попри те, що ми є природними істотами, наша спонтанна здатність не може сама проявитися як явище, бо вона взагалі робить мислення природи як явища можливим: те, для чого речі з'являються, не може бути річчю у тому самому сенсі, як і те, що з'являється.

З чого випливає, що твердження про законодавчу здатність розсудку не можуть ґрунтуватися на об'єктивних знаннях про розум, які можна було б отримати, наприклад, з емпіричних наук, оскільки самі ці науки також залежать від цієї здатності. Кант, щоб прояснити нашу здатність до спонтанних суджень і самовизначеної спонтанної дії, використовує поняття «речі в собі», що не має стосунку до світу явищ, але може впливати на природну причинність і навіть сприйматися розсудом як частина природної причинності.

Неоднозначність такого теоретичного рішення, зрештою, стає ключовим аспектом кантівської критики в ідеалістичній традиції й визначило завдання німецького ідеалізму після Канта, що намагався знайти нові способи пояснення «необумовленого» або «Абсолюту».

Одна з ранніх спроб здійснити це, що мала безпосереднє значення для романтиків, належала Карлу Рейнгольду, який намагався зробити Канта зрозумілішим

для ширшої публіки⁷. Вважаючи, що мислення потребує фундаменту для того, щоб уникнути регресу, описаного Якобі, він стверджував, що «факт свідомості» як такий не є обумовленим, адже саме він дає змогу усвідомлювати будь-які умови, таким чином маючи зовсім іншу природу, ніж те, що сприймається. Цей факт свідомості він вважав за основу, яка складає засадничу пропозицію для філософії та всього людського знання — «засаду свідомості» (Satz des Bewusstseins) — з якої можна вивести всі подальші істинні твердження. (Beiser, 1987, p. 244).

У певному сенсі саме цю позицію, хоча й у більш розвиненій формі, приймає Фіхте, виходячи з принципової першості суб'єктивності над об'єктивністю. Вихідним пунктом, що лежить в основі будь-якого досвіду, він проголошує «абсолютне Я», яке є актом самопокладання (Tathandlung). «Я» покладає саме себе — воно не є річчю чи даним фактом реальності, а радше діяльністю, у якій твориться і саме «Я», і «не-Я». Це відбувається через акт інтелектуальної інтуїції, тобто через саморефлексію свідомості. Як пише Фіхте: «Я покладає саме себе, і воно є завдяки цьому самому покладанню через себе; ... дія і вчинок єдині» (Fichte, 1971, S. 98).

Таким чином, Фіхте намагається розв'язати як проблему обґрунтування наукового знання, так і проблему існування вільного суб'єкта. Якби суб'єкт не був самовизначальним, а лише підпорядковувався природним законам, його діяльність можна було б звести до цих законів, що позбавило б його свободи. Якщо ж пізнання бере свій початок із «абсолютного Я», яке розщеплюється на суб'єктивне та об'єктивне, тоді саме свобода рефлексії стає тим засадничим елементом, завдяки якому світ узагалі може бути пізнаним. Спираючись на цей першопринцип (Grundsatz), Фіхте бачив можливість побудувати систему філософського знання, в

⁷ Успіх Рейнгольда в багато в чому був обумовлений тим, що він знайшов оригінальний вихід з «суперечки про пантеїзм». Оскільки він стверджував, що її вирішення вже було наявне у кантівській філософії іншими засобами. Сама ця суперечка є тим, що «можна очікувати згідно з критичною філософією, адже критика показує, що теоретичний розум потрапляє в антиномії щоразу, коли виходить за власні межі. Тому він однаково здатний як довести (разом із Мендельсоном), так і спростувати (разом із Якобі) існування Бога. Однак те, чого не бачать ані Якобі, ані Мендельсон, — це те, що існує раціональна віра, яка ґрунтується не на теоретичному розумі, а на практичному розумі морального закону. Вони помилково вважають, що розум вичерпується теоретичним розумом, і тому хибно роблять висновок, що віра в Бога повинна зводитися або до сліпої віри, або до догматизму» (Beiser, 1987, p. 235).

якій кожне наступне положення було б узгоджене із попереднім, й таким чином утворювало цілісне відображення пізнаваного світу.

Враховуючи, що наша основна тема роботи стосується романтизму, а не ідеалістичної філософії, ми не будемо продовжувати цей огляд і зупинимося на тому, що вже вдалося показати. Те, що ми вже описали, має стосунок до ранніх романтиків, оскільки окреслює інтелектуальний контекст, з якого вони брали ідеї для формування власної позиції. Питання про знаходження «необумовленої» причини було добре відоме Новалісу, який був студентом Рейнгольда, і Фрідріху Шлегелю, що активно цікавився цим питанням і підтримував активне спілкування з єнським студентським товариством. І хоча на початку вони були схильні погоджуватися з Рейнгольдом, вже в середині 1790-х років вони зайняли доволі скептичну позицію стосовно його ідей.

Манфред Франк дуже добре підсумовує інтелектуальну атмосферу, що утворювала контекст романтичної думки: «Що означають дати 1789 і 1796 років? Вони окреслюють простір думки (Denkraum), який дослідження констеляцій (Konstellationsforschung) вивчає з небаченою досі точністю та ретельністю. Початок цієї епохи позначений, з одного боку, есеєм Райнгольда ‘Спроба нової теорії людської здатності до уявлення’ (Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens) та другою, значно переробленою, редакцією ‘Листів про вчення Спинози’ Якобі (Briefe über die Lehre Spinozas). З іншого боку, 1795/96 роки позначають час, коли Гельдерлін створив свій важливий нарис ‘Судження і буття’ (Urtheil und Seyn), Новаліс завершив «Фіхте-студії» (Fichte-Studien), а Фрідріх Шлегель почав працю над ‘Роками філософського навчання’ (Philosophische Lehrjahre). У цих працях підхід Фіхте у ‘Науці вчення’ (Wissenschaftslehre) уже вважався перевершеним. Роки між 1789 та 1795/96 були сформовані тривалими суперечками зі спадщиною ортодоксальної теології, революційним імпульсом Канта у Тюбінгені, спробами Райнгольда систематизувати кантівську філософію, а також появою у Єні та Клагенфурті перших сумнівів щодо здійсненності філософії, яка прагне вивести весь свій зміст із єдиного першого принципу. Такий тип

філософського проєкту було започатковано «Елементарною філософією» Райнгольда (Elementarphilosophie) і підхоплено Фіхте, який невдовзі приєднався до нього і прийняв цю програмну назву.» (Frank, 2014, p. 17).

На думку Франка, цей інтелектуальний контекст дозволяє точніше визначити позицію романтиків, оскільки він показує, де можна було б шукати точки розриву між романтизмом та ідеалізмом. Новаліс, як і його товариші по навчанню як-то Фрідріх Імануель Нітгаммер (окрім того, близький друг Гельдерліна і пізніше наставник Фрідріха Шлегеля в Єні), Йоган Бенджамін Ергардом та інші, поступово прийшли до того, щоб підважити позицію свого вчителя. До середини 1790 років вони змінили свою позицію на критичну, відкинувши основні засади Рейнгольда, а саме — прийшли до думки, що єдиний і найвищий принцип всього знання виявляється не тільки непотрібним, але і неможливим. Аргументуючи це тим, що вибір першопричини насправді виявляється недоказовим та довільним, що робить побудову системи позбавленої сенсу.

Трохи пізніше Новаліс яскраво підсумує цю позицію у першому фрагменті збірки «Квітковий пилок» (Blüthenstaub) (1797): «Ми всюди шукаємо необумовлене (Unbedingte), і завжди знаходимо лише речі (Dinge)» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 413). При чому ця коротка ремарка буде стосуватися як «елементарної філософії» Рейнгольда, так і науковчення Фіхте. Проте, оскільки романтиків часто вважають за продовжувачів фіхтеанського суб'єктивного ідеалізму, варто було б детальніше зосередитися саме на їх критиці в його бік.

Сутність романтичної критики Фіхте полягала у тому, що романтики у своєрідний спосіб розвинули ідеї Якобі про регрес обґрунтування, що до того, як сам Якобі підважив позицію Фіхте в опублікованих ним «Листах» 1799 року⁸. Щоб пояснити «необумовлене» підґрунтя для всього іншого знання виходячи з

⁸ Після публічних звинувачень Фіхте в атеїзмі, що призвели до його звільнення з посади, Якобі публічно виступив на його захист, одночасно пояснюючи наскільки їх позиції відрізняються. Проте, критика Фіхте, яку висувають романтики, виходить з іншої основи й з'являється ще у середині 1790-х років. Ключові тексти тут вже були названі Франком — «Фіхте-студії» (Fichte-Studien) Новаліса та «Роки філософського навчання» (Philosophische Lehrjahre) Фрідріха Шлегеля.

філософської позиції, необхідно вдатися до опису «умов» того, як взагалі можливе його існування. Це неминуче веде до регресу, бо опис передбачає знаходження нових умов, що робить знаходження «необумовленої» причини неможливим. Щоб вберегтися від такого регресу обґрунтування, можна піти за Фіхте щодо того, щоб прийняти ідею «абсолютного Я», яке покладає себе в акті первинної рефлексії. Інтелектуальна інтуїція дозволяє нам побачити, що «Я» доступне нам безпосередньо, має окрему природу та може слугувати основою для всього подальшого знання. При цьому, якщо Фіхте має на увазі не емпіричне індивідуальне «Я», а «абсолютне», це дає змогу пояснити структуру реальності як такої, виходячи з уявлення про діяльність духу. Романтики, однак, вважають, що проблема із цим рішенням полягає в тому, що описати, чим є «абсолютне Я» або як воно діє, насправді неможливо. А наслідки підходу, що виводить все знання з єдиного принципу не дозволяють вважати цю позицію обґрунтованою.

Франк добре підсумовує основні заперечення, які були висунуті романтиками проти позиції Фіхте та Рейнгольда. По-перше, якщо ми будемо намагатися побудувати систему переконань на основі очевидного пізнання, то це знання насправді буде залишатися приватним переживанням свідомості. Суб'єктивна рефлексія, яка приходить до очевидного першопринципу, не дає можливість пояснити інтерсуб'єктивний статус всього знання, оскільки знайдений принцип може бути довільним. По-друге, якщо система базується на твердженнях, що базуються на очевидності, їх стає доволі важко відрізнити від тверджень заснованих на вірі. Базові твердження за своїм характером повинні нагадувати аксіоми, що виводяться зі споглядання самої реальності, але не можуть бути доведені. Якби такі твердження можна було довести, вони втратили б статус базових принципів, бо будь-яке твердження, обґрунтоване іншим, не може бути первинним. З іншого боку, без обґрунтування вибір першопринципу виявляється довільним: може відбутися так, що всі інші знання просто підлаштовуються під визначений заздалегідь принцип, що робить всю систему скомпрометованою. Таким чином, виправдання знання стає

актом віри. Або за словами Новаліса: «Це продукт уяви, в який ми віримо і який, згідно з власною природою та нашою, ми ніколи не зможемо пізнати» (Novalis, 1965, Bd. II, S. 273). По-третє, вищий принцип насправді виявляється не настільки самостійним, наскільки він повинен бути. Навпаки, «він передбачає інші твердження, які мають його виправдовувати, — хоча, за задумом, саме вони нібито мали бути виведені з нього.» (Frank, 2014, p. 25) Інакше кажучи, «претензія засновницької філософії ґрунтується на порочному колі: те, що нібито виводиться з найвищого принципу, насправді вже передбачене самим цим принципом.» (Ibid, p. 26).

Це дуже добре можна продемонструвати, якщо реконструювати логіку романтиків щодо критики поняття Абсолютного «Я». На думку Новаліса: «Суть ідентичності (Identität) можна встановити лише в ілюзорному твердженні (Scheinsatz). Ми залишаємо тотожне, щоб його представити» (Novalis 1978, S. 8). Він має на увазі, що ідентичність (як $A=A$) ніколи не представлена через чисту пусту тотожність, оскільки, щоб висловити судження про тотожність, ми вже повинні зіставити щось із чимось іншим, бо інакше отримаємо тільки просту тавтологію. Ціле, або абсолютне, тому не може бути повністю виражене, оскільки навіть висловлювання про нього вже розбиває ціле, порівнюючи його з чимось, чим воно не є. Аргумент Новаліса тут має схожість з аргументом Віларда Квайна проти аналітичних суджень. Саме собою аналітичне судження виражає тільки тавтологію, в той час як аналітичне судження, яке вдається до синонімії понять, вже стає синтетичним. Ідентичність порівнюється з чимось іншим. Це саме стосується й Абсолюту: про нього нічого не можна сказати, окрім того, що він є. Будь-яке визначення Абсолюту буде означати, що ми визначаємо абсолют через щось кінцеве. Проте якщо Абсолют є всім, то виявляється, що ми порівнюємо ціле з його частинами й втрачаємо сам абсолют із виду. Тому, «Абсолют, який даний нам, може бути пізнаний лише негативно — через наші дію й усвідомлення того, що жодна дія не здатна досягти того, чого ми шукаємо» (Novalis, 1965, S., 270).

Згідно з Ендрю Бові, центральною проблемою, яку тут порушують романтики, є питання про негацію. Так само як і Гегель, вони вбачали у тому факті, що всі теорії та знання постійно підлягають перегляду, не шлях до скептицизму, а скоріше шлях до все ефективнішої артикуляції світу. Але основною відмінністю є «різні реакції ранніх романтиків і Гегеля на припущення, що абсолют повинен перевершувати (transcend) заперечення, але що філософія залежить від заперечення, щоб сформулювати ідею абсолюту». (Bowie, 2022, p. 72) Гегель добре усвідомлював, наскільки довільним може бути вибір першого принципу, як це робили Рейнгольд чи Фіхте, тому він намагався знайти новий підхід до пошуку обґрунтування: замість того, аби підлаштовувати всі інші знання під «необумовлений» принцип виведений на початку із застосуванням інтелектуальної інтуїції, його стратегія полягала у тому, щоб Абсолют приходив до самоусвідомлення у філософському знанні в ході проходження діалектичних етапів, таким чином будучи результатом формування знань, а не їх першоджерелом.

Натомість романтики взагалі не вважали, що абсолют можна буде взагалі виразити. Замість того, аби боротися з «регресом обґрунтування» і релятивністю знань, романтики пристали до ідеї «іронії», твердячи, що будь-яке твердження взагалі завжди несе в собі своє майбутнє заперечення, що, проте не переходить у позитивний синтез. Для них Абсолют не міг би вичерпати себе навіть усвідомивши логіку діалектичного процесу. За своєю природою він повинен містити у собі нескінченну кількість тез та нескінченну кількість антитез, що свідчить про нескінченність процесу його розгортання. Тому замість того, щоб шукати основу всього знання чи можливість отримати вичерпне уявлення про логіку світу, романтики пристали до думки, що скептицизм є необхідною умовою існування, яка супроводжує людське існування. В цьому і варто шукати пояснення романтичної «туги за нескінченним», за абсолютном, про який тільки й можна сказати, що він існує.

Позицію романтиків з цього приводу дуже добре підсумовує фрагмент із нотаток Фрідріха Карла Форберга, ще одного друга Новаліса з часів студентства у

Карла Рейнгольда: «Отже, мені доведеться шукати щось на кшталт остаточного «тому» [Dagum], або підґрунтя, щоб задовольнити вимогу мого розуму. Але що, якби таке остаточне підґрунтя виявилось неможливим для знаходження?... З цього не випливало б нічого іншого, окрім того, що вимога розуму ніколи не може бути повністю задоволена — що розум мусить продовжувати свої пошуки у нескінченність, не досягаючи завершення навіть у вічності. Абсолютне, таким чином, було б не чим іншим, як ідеєю неможливості. Але — чи є мета меншою від того, що вона недосяжна? Чи стає погляд на небо менш чарівним лише тому, що він назавжди залишається лише поглядом?» (Forberg, 2021, Bd. 1, S. 291-2).

Самі романтики говорять про це не менш яскраво, хоча і не з меншою надією. Так, Фрідріх Шлегель пише в одному фрагменті «Правду кажучи, ви були б дуже розчаровані, якби весь світ, як ви того вимагаєте, хоч раз став цілком зрозумілим» (Schlegel, 1988, Bd. 2, S. 240). Маючи на увазі, з одного боку, досить просте спостереження, що людська природа вимагає існування певної таємниці, щоб мати можливість розвиватися; а з іншого боку, стверджуючи, що володіння абсолютним знанням просто суперечить людській природі.

Якщо Абсолютне є всім, а людина, з її свідомістю нескінченного, виявляється лише маленькою цяткою у безмежному просторі, яка не може сказати про цілісність нічого ствердного, бо мовні засоби їй цього не дозволяють, то єдиним способом сягнути абсолютного виявляється повне розчинення особистості. У своїх лекціях з трансцендентальної філософії Шлегель називає це «тугою за смертю» (die Sehnsucht nach dem Tod), маючи на увазі базове прагнення будь-якої людини, яке найбільш яскраво проявляється у релігії (Schlegel, 1991, S. 77). На його думку, єдине життя, яке є в людині, є її індивідуальне життя до смерті. Проте, свідомість завжди прагне потенційно сягнути абсолюту й розчинитися в абсолютній цілісності, що насправді призвело б до припинення існування індивідуального суб'єкта. Відповідно, людина потенційно прагне самознищення. Можливо, саме з огляду на це можна проінтерпретувати образ «статуї Ізиди», центральний для новалісівських «Учнів в

Саїсі». Підняти покривало статуї Ізиди означає пізнати істину в її повноті, але того, хто це зробить, чекає смерть. Тому легенда про статую Ізиди для романтиків може свідчити не про те, що істина повинна даватися дорогою ціною, а скоріше, що доступ до істини закритий для людини, з огляду на її емпіричне існування, неспівмірне з природою абсолютного.

Це однак, не означає, що романтики пропонували прийняти людську безсилу як остаточне розв'язання проблеми обґрунтування. Для романтиків абсолют залишається важливим, бо він має реальність для свідомості, й тому просто відкинути його неможливо. Ба більше, для Шлегеля свідомість абсолютного — це саме те, що задає рамку реального. Неможливо говорити ні про що реальне, якщо не можна уявити певний простір, у якому ця реальність може знаходитися. Тому Шлегель говорить про те, що два елементи філософії — свідомість та нескінченне — є основними елементами реальності. Реальність — це їхня «точка індиференції» (IndifferenzPunkt) (Schlegel, 1991, S. 6).

Реальність свідомості виходить із її можливості. «Лише для свідомості існує реальність поза свідомістю. Свідомість є необхідною, тому що, мислячи можливу свідомість, я водночас установлюю й реальну; а необхідним є те, що через свою можливість уже є дійсним» (Ibid). Трохи по-іншому це сформульовано в Новаліса: «Свідомість є буттям (Sein) поза буттям (außer dem Sein) у бутті (Sein). Але що ж це таке? Бо те «поза-буття» (außer-dem-Sein) не мусить бути справжнім буттям (kein rechtes Sein sein). Несправжнє буття поза буттям — це образ (Bild); отже те, що поза буттям, має бути образом буття в бутті. Таким чином свідомість є образом буття в бутті (Das Bewußtsein ist folglich ein Bild des Seins im Sein)» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 106). Образи є репрезентаціями. Як такі, вони залежать від того, що репрезентують. Тому Шлегель та Новаліс тут скоріше слідують за Кантом, ніж за Фіхте, приймаючи позицію онтологічного реалізму: свідомість повинна сприймати щось, що вже існує, а не виводити репрезентації із себе. За зауваженням Франка, як і багато інших учнів

Рейнгольда, в цьому вони дотримувалися лозунгу: «краще зазнати невдачі з Кантом, ніж перемогти з Фіхте» (Frank, 2014, p. 27).

Проте, окрім свідомості існує ще щось, що є річчю іншого порядку, ніж сама реальність. Цим є нескінченність у схемі Шлегеля. Він твердить, що свідомість не може абстрагуватися від нескінченного, бо воно є абсолютним цілим, а абстрагування цілого означає розбиття цілісності й відповідну логічну суперечність. Таким чином, нескінченне має реальність для свідомості, хоча про неї нічого не можна сказати, окрім того, що вона існує. З цього для Шлегеля утворюються дві граничні умови філософського мислення. Дві крайнощі — свідомість та нескінченне — що утворюють замкнену схему реальності. (Schlegel, 1991, S. 6)

Абсолют, або нескінченне, тут варто сприймати не як принцип й не як «необумовлену» причину, а як регулятивну ідею розуму. Можна погодитися з Манфредом Франком, який зазначає, що Абсолют існує «саме як те, що, попри поділи й фрагментацію нашого світу розуміння, все ж таки забезпечує ту єдність, без якої суперечність і відмінність взагалі не могли б бути показані як такі» (Frank, 1989, p. 340). Непізнаваний абсолют таким чином виступає гарантом того, що абсолютна істина і хиба взагалі можливі. Проте наша неможливість пізнати Абсолют говорить про відносність всього іншого знання, яке ми можемо отримати. Реальність тому постає як «точка індиференції», в якій свідомість намагається пізнати абсолютне, але вимушена вдовольнятися лише тим, що знаходить протилежності: множинність позицій, які характеризуються відносністю і є істинними лише в конкретний історичний момент.

Що насправді означає, що істина ніколи не є представленою у своїй повноті і являється нам тільки у формі спалахів, уламків та фрагментів. Найкращою аналогією до цього реального стану абсолютної істини, натяки на яку можна знайти у романтиків, є музичний твір. Тільки в цілісності він може поставати як щось завершене. В той час як будь-які намагання розібрати його на частини, окремо виділити певні звуки, ноти чи короткі фрагменти, призводять тільки до того, що ми

випускаємо сам твір з уваги. Цим, наприклад, пояснюється твердження Новаліса, про те, що «поет осягає природу краще, ніж розум вченого»: вчений схильний розбивати цілісність на фрагменти, в той час як поет намагається охопити її символічно — через алегорії та метафори (Новаліс, 2003, с. 324).

Розбір окремих частин музичного твору може бути корисним у навчанні — для того, щоб краще зрозуміти його ритм, мелодику, настрій; проте навряд можна сказати, що розібравши один фрагмент мелодії, ми відразу зможемо відтворити її у всій цілісності. Цілісність музичного твору може бути досягнута лише якщо виконати його від початку до кінця. Так само абсолютна істина може бути виражена тільки як цілісність, в той час як способи її історичної артикуляції є лише необхідними фрагментами загальної композиції, що не здатні описати її у повноті.

Окрім цього, проблема ускладнюється ще й тим, що стандартні підходи до нотного запису можуть виявитися недосконалими для такого складного поєднання звуків, й спроба відобразити світову мелодію на письмі завершується невдачею, бо людина вимушена працювати лише з дуже приблизними значеннями. Цей останній аспект, якщо його застосувати до процесу пошуку істини, відкриває нам іще одну проблему, яка непокоїть романтиків, а саме — проблему можливостей мови. Трохи нижче ми розберемо це детальніше. Проте зараз буде доречно сказати, що їхня критика можливості побудувати раціональну замкнену систему не в останню чергу виходила з голістичного погляду на природу мови; вони вважали, що кожне слово визначається своєю відмінністю від інших слів й не прив'язано до конкретного референта. Якщо це так, то слова можуть отримувати незліченну кількість конотацій залежно від контексту, й розум вимушений лише слідувати за вже наявними образами у мові, намагаючись на мить затримати їх й надати їм універсального значення. Проте, суб'єктивний розум завжди буде відчувати складнощі із тим, щоб досягнути справжньої об'єктивності, якщо він змушений працювати із наскільки недосконалим та мінливим матеріалом, який до того ж формується незалежно від нього.

Річард Рорті, хоча він пише не про власне німецький романтизм, а звертається до Персі Шеллі та Семюеля Колріджа, обґрунтовуючи схожість їхніх думок з думками Ральфа Волдо Емерсона, все ж таки дуже добре описує цей момент. Він стверджує, що в романтизмі, як і в прагматизмі, відкидається кореспондентна теорія істини та заперечується ідея чогось нелюдського (nonhuman), з чим люди повинні вступати в контакт (Rorty, 2007, p. 107). Тут Рорті має на увазі не відсутність у романтизмі схильності до споглядання трансцендентного, а те, що «реальність як вона є» (really real) не доступна ні в тій, ні в тій течії ніякими іншими засобами, окрім як через мову. Своєю чергою, мова повністю базується на уяві (Rorty, 2007, p. 105). А уява є не просто продукуванням ментальних зображень, а скоріше продукуванням нових соціальних практик. В цьому контексті, наприклад, Емерсон (під впливом Шеллі та Колріджа) казав, що саме уява забезпечує рух людства вперед: цей рух відбувається під впливом пророцтв майбутнього видобутих з уяви, а не під страхом Бога чи через світло Розуму (Rorty, 2007, p. 109).

Романтична іронія, яку ми вже згадували, спирається саме на цю теоретичну підоснову. Просте емпіричне, «реальне» існування людини завжди є історичним, бо вона має справу лише з різними опосередкуваннями істини у мові, але є не в змозі виразити її повністю, як з огляду на характер мови, так і з огляду на характер Абсолюту. Опосередкування істини завжди буде обертатися навколо справжньої істини, виражаючи її тільки частково. Проте це часткове вираження завжди приречене на своє заперечення в майбутньому. Така концепція найбільше перекликається з філософією Гегеля, однак з тією відмінністю, що абсолютний дух ніколи не зможе дійти повного самоусвідомлення, й тому прогресія опосередкування буде безупинно продовжуватися⁹. Дуже добре це можна підсумувати іще одним твердженням Шлегеля з його короткої роботи «Про незрозумілість» («Über die Unverständlichkeit»):

⁹ Докладніше про відношення Шлегеля та Гегеля пишуть (Korngiebel, 2018), (Behler, 1987), (Pöggeler, 1980), (Stekeler-Weithofer, 2004), (Vieweg, 2010), (Jaeschke, 1989), (Forster, 2012). А, наприклад (Korngiebel, 2018) в деталях розбирає вплив Фрідріха Шлегеля на позицію Гегеля, спираючись на інформацію, що Гегель міг відвідувати лекції Шлегеля в Єні.

«Усі найвищі істини будь-якого роду є абсолютно тривіальними, і тому немає нічого більш необхідного, ніж завжди висловлювати їх знову і, якщо можливо, дедалі парадоксальніше, щоб не забувати, що вони все ще існують і що їх ніколи не можна по-справжньому висловити повністю.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 366).

Як пояснює Бові: «Потреба в постійному переозначенні цих істин пов'язана з тим фактом, що кожен окремий вислів є неповним, оскільки потребує свого контексту, щоб мати сенс. Найвища істина, ймовірно, мала б постати як твердження тотожності на зразок 'A є A', але водночас це і є найбанальніше твердження.» (Bowie, 1998, p. 77) Як ми вже зазначали, вихід за межі тотожності означав би, що цілісність розбивається, і сутність самого предмету визначається неповністю. Частковий вихід з релятивізму — це постійне переозначення того самого в новій системі знаків. Голістичний підхід означає, що ми не можемо надавати знакам надто великої ваги, враховуючи їх мінливість. Зрештою, Новаліс вбачає в цьому основну проблему, яка супроводжує філософію: «Усі забобони та помилки всіх часів, народів та окремих осіб ґрунтуються на змішуванні символу з тим, що символізується — на їх ідентичності... — на вірі в справжнє повне відображення» (Novalis, 1993, S. 157). Інструмент, яким натомість необхідно користуватися при визначенні істини — це постійна критична історична рефлексія, яка намагається знайти визначення чогось, виходячи із цілісного простору мови. Ця позиція добре підсумована у наступному вислові Шлегеля: «Справжнє, окреме явище є цілком визначеним і пояснюється лише через контекст усього світу, до якого воно належить» (Schlegel, 1988, Bd. 1, S. 105). Цим пояснюються і наступні його твердження про те, що «філософія повинна, згідно зі своїм походженням (Ursprung), починатися з нескінченної кількості положень (Sätzen) (а не з одного)» (Schlegel, 1963, S. 518). А також, що «філософія завжди починається з середини, як і епічна поема» (Schlegel, 1988, Bd. 2, S. 240).

Наразі, розібравшись з відмінністю романтизму від ідеалізму й окресливши їхні основні ідеї у зв'язку з абсолютном, «тугою за нескінченним» та романтичною іронією, варто подивитися на інші аспекти романтичної філософії, які будуть важливими для

нашого дослідження. А саме — звернути увагу на романтичне уявлення про філософію та поезію, а також романтичне потрактування суб'єктивності та мови.

1.3 Філософія мови раннього німецького романтизму

Однією з найважливіших частин філософії раннього німецького романтизму можна вважати роздуми щодо мови. На думку деяких дослідників, в цьому зв'язку можна навіть говорити про перший лінгвістичний поворот, який фактично залишився поза увагою. Важливість питання мови для романтиків можна пояснити вже тим, що було сказано вище. Відкинувши можливість досягнути абсолютного пізнання за допомогою логічно-філософських методів, романтизм був вимушений сконцентруватися на тому, як явища взагалі стають пізнаваними та сприймаються розумом, якщо жодна істина про них не може бути виражена повністю. Їхня основна теза полягала у тому, що розум насправді ніколи не є повністю автономним, а має справу із вже наявним опосередкуванням істини. Тобто мова передре раціональному осягненню. Найбільш показовим у цьому зв'язку є «Монолог» Новаліса (1798), який ми хотіли б навести тут.

Власне кажучи, говорити й писати є дурною справою; справжня розмова — це тільки гра слів. Можна лише дивуватися, можна тій смішній помилці, що роблять люди, коли думають, ніби вони говорять задля речей. Ніхто не знає того, що є власним для мови — що вона дбає тільки про саму себе. Саме тому вона є такою чудовою і плідною таємницею: бо коли хтось говорить лише для того, щоб говорити, він висловлює саме найпрекрасніші, найоригінальніші істини. Але коли він хоче говорити про щось певне, тоді примхлива мова примушує його говорити найсмішніше й найзаплутаніше. Звідси походить також та ненависть, яку мають до мови багато серйозних людей. Вони відчують її свавільність, але не помічають, що нібито легковажне базікання є насправді безмежно серйозною справою. Якби тільки людям можна було зробити зрозумілим, що з мовою справа та сама саме, що і з математичними формулами: вони утворюють світ самі для себе — вони грають лише із самими собою, не виражають нічого, крім своєї власної дивної природи, і саме тому вони такі виразні; саме тому в них віддзеркалюється дивна гра співвідношень

речей. Лише через свою свободу вони є членами природи, і лише у їх вільних рухах виявляється світова душа, яка робить їх ніжною мірою та планом речей. Так само й із мовою: хто має тонке відчуття її застосування, її такту, її музичного духу, хто в собі сприймає ніжну дію її внутрішньої природи й відповідно рухає своєю рукою або язиком, той буде пророком. Натомість той, хто добре знає про ці речі, але не має для неї достатнього слуху й чуття, писатиме істини, подібні до цієї, проте сама мова жартуватиме з нього, а люди насміхатимуться з нього, як троянці з Кассандри. І якщо я гадаю, що висловив сутність і призначення поезії найчіткіше, то все ж знаю, що ніхто цього не зрозуміє і що я сказав щось зовсім дурне — бо я хотів це сказати, а тому жодна поезія не могла тут постати. А що, якби я мусив говорити — і цей потяг до мовлення був би знаком натхнення самої мови, виявом її дії в мені? І якби моя воля хотіла саме те, чого я мусив би, то це, можливо, без мого знання й віри, було б поезією і могло б зробити зрозумілим якусь таємницю мови? Тоді я справді був би покликаним письменником — бо письменник, мабуть, є лише тим, хто одержимий мовою (Novalis, 1978, S. 438—9).

Монолог є одним з найважливіших пам'ятників романтичної думки. Пізніше ми ще побачимо, як Гайдеггер інтегрує його у свої роздуми про мову. Проте зараз ми б хотіли прояснити власну концепцію Новаліса детальніше.

Ми вже говорили про те, що аналогія із музикою може найкраще відобразити уявлення романтиків про представлення істини. Подібна аналогія, як можна побачити з «Монологу», рівноцінно може бути застосована і до мови, яка за словами Новаліса, наділена музичним духом. І дійсно, виходячи навіть з перших речень цього короткого твору, можна побачити, що Новаліс робить акцент на тому, що люди не володіють мовою, а можуть лише дослухатися до неї, роблячи це краще або гірше — в залежності від своїх здібностей. Відповідно, кожен може бути творцем нових ідей тільки з огляду на те, наскільки добре він може вловити внутрішню мелодику мови. Вона завжди переує суб'єктивній рефлексії, пручаючись суб'єктивному пануванню.

Для Новаліса елементи мови навпаки нагадують математичні формули: автономні та позбавлені цілі вони слугують лише дзеркалом для речей, але ніколи не є тотожними до них. При чому, як і у випадку з математичними формулами та знаками, їх застосування може поширюватися на незліченну кількість конкретних

випадків. Або навіть більшу, бо за ними не закріплено певного фіксованого значення, враховуючи множинність можливих конотацій. Монологічність мови зберігає у собі цю множинність, що робить її первинною щодо розумового осягнення.

Новаліс, очевидно, додає до цього аспект взаємничості й натяк на «неусвідомлену» геніальність справжнього митця, який здатен чути мову правильно. Проте з огляду на те, що ми вже сказали про романтичне потрактування абсолюту, така позиція має дещо глибше обґрунтування. Якщо абсолютна істина виявляється недоступною, і все, що залишається — це тільки нова і нова артикуляція істин, які ніколи не можна повністю виразити — то поетична творчість Новаліса виявляється лише прагненням до цієї нової артикуляції, яка однак повинна отримати певне інтерсуб'єктивне схвалення, щоб бути успішною. Іншими словами, йдеться про винайдення нових символічних форм, метафор, умовних «мовних ігор», які повинні розширити розуміння істини. І виглядає цілком логічно, що не кожна спроба такого винайдення може вважатися успішною. Навпаки, вдала констеляція повинна бути радше щасливим випадком, аніж правилом.

Проте, позиція Новаліса насправді містить у собі іще один контекст. Коли він говорить про мову як про монолог та незалежну сутність, що відображає світ, він, як і Йоган Гаманн, знаходиться під впливом ідей Якоба Беме, висловлених в «*Signatura rerum*» (1621). Тобто сприймає природу як закодовану мову або «істинний санскрит», який він неодноразово згадує у своїх «Учнях в Саїсі». Проте, цю мову природи чи мову світу не варто сприймати за просту мову, яку люди використовують для комунікації. Якщо розглянути романтичну позицію детальніше, йдеться про градацію мов.

Щоб розібратися із цим, можна звернутися до уривка із Гаманна, де він говорить: «Промовляти — означає перекладати з мови ангелів на мову людей, тобто — перетворювати думки в слова, речі в назви, образи в знаки, які могли б бути поетичними чи киріологічними, історичними чи символічними, чи ж ієрогліфічними, філософськими або ж характеристичними.» (Гаманн, 2003, с. 24) А в іншому місці

зазначає, що поезія — це «материнська мова роду людського, як садівництво є старшим від рільництва, малювання від письма, спів від декламування, притчі від їх тлумачення, обмін від торгівлі» (Гаманн, 2003, с. 22).

Виходячи з цих тверджень, ми маємо справу із трьома мовами: «мовою ангелів», «материнською мовою роду людського» й мовою повсякденною. «Мова ангелів» є первинною прамовою всіх мов, всі інші є мовою «перекладів». Проте і серед цих мов, які вживаються у повсякденні, є та, що ближче за інших стоїть до прамови. Це «материнська мова роду людського» — поетична мова, що є медіумом між мовою ангелів та людською мовою, між мовою божественного творіння, мовою елементів світу та повсякденною мовою міжлюдського спілкування.

Аналогом до «мови ангелів» у Новаліса виступає «істинний санскрит». Він розуміє під цим те, що всесвіт — з його природою, явищами та законами — можна уявити собі у формі символічного коду, шифру, певного первинного запису, який утворює мережу створінь. Це набір знаків, означуваного та означальників, який для Новаліса, як і для Гаманна, має божественну природу. Своїм корінням таке уявлення уходить у кабалістичну традицію, яка вважає мовленням Бога активний процес творення, де Боже Слово є енергією буття. А також відсилає до специфічного потрактування першого вірша Євангелія від Івана: «На початку було Слово, і Слово було з Богом, і Слово було Бог» (Іоанн 1:1). Використане в оригіналі слово Логос вже містить в собі можливість такого потрактування, бо повинне відсилати як до мови, так і до певної структури світу, витвореної у божественному акті.

Проте, з огляду на те, що прамова є мовою божества, а абсолют виразити неможливо, постає питання: яким чином «істинний санскрит», або «мова ангелів» хоча б частково може бути доступною для людини? Якщо слідувати за Гаманном, то найближче за інші мови до неї стоїть «материнська мова роду людського», тобто поезія. Новаліс, здається, погоджується із цим. У нього також є фрагмент, де він наближається до метафорики Гаманна, порівнюючи поезію зі співом, проте протиставляючи її не декламуванню, а розмовній мові. «Поет через уяву пророкує про

природу, тоді коли філософ через природу пророкує про уявлення. Для одного весь світ полягає в об'єктивному, а для другого — в суб'єктивному. Перший є голосом всесвіту, а другий — голосом найпростіших елементів, принципу. Вони як *спів та проста розмовна мова*. [курсив мій] В одному випадку із відмінностей проступає нескінченне, в другому — із багатоманітності виступають лише конечні речі» (Новаліс, 2003, с. 326).

Здається, що Новаліс хоча б частково має на увазі те саме, що і Гаманн. Поезія для нього — це щось, що існує посередині, де проступає нескінченне у зрозумілій для нас формі — співу чи власне віршу. Це людська спроба розв'язати нерозв'язну задачу — без втрати сенсу та форми перекласти «мову ангелів», доступну тільки божественним створінням та самому божеству. Що неможливо не тільки тому, що це суперечить теорії перекладу, а й тому, що перекладач сам повинен бути конгеніальним автору, конгеніальним божеству. Тож навіть у випадку з використанням поезії, можна розраховувати лише на приблизний та недосконалий переклад, що, проте, виконує свою функцію та робить оригінал доступним для широкого загалу.

Проте у певному сенсі поезія стоїть для Новаліса навіть вище за філософію, бо остання змушена завжди слідувати за поезією, за творчістю, яка видобуває нові символічні форми. Тому філософія є суб'єктивною, як будь-яка критика, а поезія натомість є об'єктивною як об'єкт цієї критики. В цьому значенні для Новаліса «філософія є теорією поезії». Це не означає, проте, що філософія зводиться до простого коментування. Враховуючи голістичний підхід романтиків, про який ми вже говорили, філософії відводиться дуже важлива роль — доповнювати твір, поміщаючи його у ширший контекст, порівнюючи його з іншими, визначати значення для культури в цілому, одночасно увиразнюючи його самотність.

В контексті літературної теорії й певного герменевтичного завдання, яке філософія може переслідувати, критика є дуже важливим, й водночас майже неможливим, складним завданням. Згідно з Новалісом: «Критика поезії (Poesie) — це

абсурд. Уже саме рішення про те, чи є щось поезією, чи ні, є складним — і водночас єдино можливим рішенням» (Novalis, 1978, S. 840). Проблема полягає у тому, що ми можемо визначити значення чогось, тільки виходячи з відмінності однієї речі від іншої. Тому єдиним можливим рішенням тут може бути поміщення в контекст, чим й повинна займатися критика. Саме в цьому значенні: «Справжній читач має бути продовженням автора» (Ibid, с. 282). Кожна поява нового твору змушує переглянути цінність того, що вже існує, байдуже, наскільки великою є різниця у часі. Сама природа поезії тоді підштовхує до формування певної історії літератури. Що може, до речі, пояснити, чому саме у період романтизму формується найбільш стабільний літературний канон, який відтоді складає основу більшості освітніх програм (Шалагінов, 2022, с. 16)

Тут варто обмовитися, що романтичне уявлення про «поезію» насправді можна потрактувати достатньо широко. Наприклад підхід, який у своїй дисертації розвивав ще Вальтер Бенямін, і який пізніше був підхоплений Нансі та Лаку-Лабартом у книзі «Літературний абсолют» (1978), відстоює думку про те, що в більшості місць, де романтики говорять про «поезію», вони мають на увазі «літературу». І навіть не просто літературу як діяльність, а скоріше як поєднання процесів творчості та рефлексії. Підхід Беняміна тут становить неабияку цікавість, й ми ще матимемо змогу ознайомитися із ним детальніше у 4 розділі. Що стосується Нансі та Лаку-Лабарта, вони стверджують, що «романтизм є ані ‘літературою’ (de la littérature) (адже саме вони винаходять цей концепт), ані, просто кажучи, ‘теорією літератури’ (théorie de la littérature) (античної чи сучасної), але є самою теорією як літературою або, що те саме, літературою, яка продукує саму себе, продукуючи власну теорію (la littérature se produisant en produisant sa propre théorie). Літературний абсолют — це також, і, можливо, передусім, ця абсолютна літературна операція». (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978, p. 22).

На їхню думку, відмова від пошуку першопринципу в філософії, з якого можна вивести всю систему філософського знання, приводить ранніх романтиків до спроби

підняти літературу до рівня, що за своїм пізнавальним потенціалом перевершує власно філософсько-логічний рівень і покликаний його доповнити. Відмова від першооснови та звернення до літератури своєю чергою формує одну з головних особливостей творчості ранніх романтиків — їх самосвідомість як спадкоємців певної літературної традиції й водночас тих, хто має цю традицію трансформувати. А їхнє усвідомлення своєї ролі в історії веде до того, щоб одночасно переосмислити класичну культуру, а також перевершити її, створивши щось нове й оригінальне — власне літературний абсолют. Абсолют, який варто розуміти не як саму поетичну творчість, а радше як процес створення поезії або «поезис»: «Створення ‘літературного жанру’ означає радше не створення літературного твору як такого, а сам акт виробництва, абсолютно в чистому сенсі. Романтична поезія (*La poésie*) прагне проникнути в саму сутність поезису (*la poësie*); твір виробляє істину свого власного творення, і тому постійно перевіряється через процес самовироблення, або автопоезису (*l'autopoësie*)» (Ibid, p. 21).

В такий спосіб, на думку Нансі та Лаку-Лабарта, романтики, хоч самі й не створили шедеврів літератури, здійснили великий вклад в історію думки — вони відкрили «теорію літератури» або літературну критику в сучасному розумінні. При чому роль цієї критики вони надають саме філософії як теорії літератури, й таким чином, на думку Нансі та Лаку-Лабарта, засвідчують, що філософія тепер є можливою лише як літературна критика¹⁰. Тому програмним положенням романтизму виступає наступне твердження: «філософія духу — це естетична філософія» (*la philosophie de l'Esprit est une philosophie esthétique*) (Ibid, p. 49). Кожний твір, як і кожна особистість (яка також є твором) являє собою фрагмент: живу органічну необмежену систему (Система-Суб'єкт, або «*le Système-sujet*»), яка водночас є частиною тотальності й представляє її. Філософія в цій системі повинна здійснюватися в естетичній

¹⁰ Нансі та Лаку-Лабарт виходять тут зі специфічного гайдеггерівського прочитання історії філософії, тому можливо їх позиція стосовно «першості» є перебільшенням. Вони не стільки спираються на історичний контекст, як говорять про значення романтизму для історії думки, тому така позиція є достатньо суб'єктивною. На нашу думку, романтизм є хорошим свідченням про певні зміни у європейській свідомості, а проте ми не хотіли б, щоб це знову привело нас до розмов про природу модерності.

презентації (Darstellung). А сам філософ повинен мати стільки ж естетичної сили, як і поет. (Ibid, p. 50) За допомогою креативного представлення він може пропонувати нові філософські чи літературні фрагменти, що постають з «чистого і простого хаосу» як залишки минулого і початки майбутнього загального «твору»¹¹ (Ibid, p. 72).

У цьому сенсі хаос «є умовою людини»: «Хаос насправді є ситуацією завжди-втраченої наївності (naïveté toujours-déjà perdue) та абсолютного мистецтва, яке ще не настало» (Ibid). З цього хаосу творить свій твір романтичний суб'єкт, який, на думку Нансі та Лаку-Лабарта, відрізняється від картезіанського суб'єкта тим, що він є суб'єктом здатності судження і суб'єктом Witz (дотепності)¹², а не суб'єктом Розуму, оскільки процес творчості у романтиків пов'язаний не стільки з мисленням, скільки з дотепністю. У цьому контексті Witz виступає як здатність надавати форму хаосу, виявляючи в ньому смисл та впорядковуючи його. Завдяки Witz відбуваються «осягнення», «знахідки», що формують естетичні ідеї. Witz дозволяє виявляти подібності всередині хаотичного матеріалу і саме через неї здійснюється Darstellung. «Witz, як його збирають і возвеличують романтики, формується дуже близько до того, що Гегель назве 'Абсолютним знанням' (de 'Savoir absolu') — яке є абсолютним не через те, що воно безмежне, а тому, що це знання, яке усвідомлює себе у процесі знання і, таким чином, конститує нескінченне в акті знання (et qui forme ainsi l'infini en acte du savoir)» (Ibid, p. 75).

Позиція Лаку-Лабарта та Нансі дійсно становить неабияку цікавість, бо вона дозволяє подивитися на позицію романтизму у дещо незвичному ракурсі — крізь призму їх історичної значущості щодо літературної теорії. Це дійсно перекликається з тим, що ми вже говорили про ставлення Новаліса до поезії та філософії. І дійсно, можна висунути, що філософія в романтизмі отримує дещо «літературне», а ширше — «гуманітарне» значення, що наближає романтиків до «постметафізичної» традиції.

¹¹ Можна було б також сказати, що саме це має на увазі Фрідріх Шлегель в Атенських фрагментах, коли говорить про «проект».

¹² Поняття Witz, або дотепності, дійсно має дуже важливе значення для романтизму, хоча і розкривається у цій роботі побіжно. Найбільш яскраві фрагменти про це можна знайти, наприклад, у «Ideen» Шлегеля, або у «Blütenstaub» Новаліса, які цитуються також у Нансі та Лаку-Лабарта.

Відмовляючись від побудови системи, вона відмовляється від претензії на те, щоб вважати світ повністю пізнаваним; користуючись аналогією Ісаї Берліна, розглядати світ як «пазл-складанку» (jigsaw puzzle), в якій частинки поки що перевернуті догори дригом (Berlin, 2014, p. 31). В романтизмі цей пазл скоріше повинен був би розширяться у нескінченність, як і сам всесвіт, а частинки — постійно змінювати свою форму та малюнок, творячи нові констеляції у поєднанні з іншими частинками.

З іншого боку, можна було б посперечатися з тим, що вся філософія романтиків обертається лише довкола літературної теорії й навіть тільки довкола «тексту» як такого. Як показує Фредерік Байзер, Шлегель поступово приходить до того, щоб застосувати прийоми «романтичний» та «поетичний» також для образного мистецтва і музики, а також, можливо дещо парадоксально, до науки (Beiser, 2006, с. 15). І пояснити це можна скоріше прагненням створити певний аналог античної міфології у сучасності — спільної свідомості та спільної символічної основи. На його думку: «Шлегель вважав, що завданням сучасності було відтворити цілісність і єдність стародавнього світу, але тепер на більш витонченому та самосвідомому рівні, який передбачав свободу та рівність кожного. Що колись було дано за природою для стародавніх греків — єдність із собою, з іншими та з природою — тепер мало бути відновлено сучасною людиною через вільну діяльність. Сучасна література, творчо використовуючи багато стилів, виявила це прагнення відновити цілісність і тотальність.» (Beiser, 2006, с. 12). Тобто Байзер вважає, що романтичну літературну програму варто інтерпретувати з огляду на політичні та соціальні проекти романтиків. І література тоді повинна була б не тільки створити себе й свою теорію, але і взятися за більше завдання — трансформувати соціальну сферу.

При цьому Байзер погоджується з Нансі та Лаку-Лабартом, що естетичні судження у романтизмі можуть нести в собі істину, яка є недоступною через філософсько-логічні засоби пізнання. Так, він зазначає, що романтики у своїй теорії істини виходили з переінтерпретації діалогів Платона, в особливості «Федр» та «Бенкет». З них вони увібрали уявлення про те, що краса полягає у чуттєвому

сприйнятті інтелектуальних форм. Однак, романтики додали до цього уявлення винесення естетичного досвіду на перший план стосовно раціонального сприйняття. І тому їхня відмінність, наприклад, від Канта полягає у тому, що Кант відмовляє естетичним судженням у претензії на істинність, оскільки вони не є когнітивними судженнями; в той час як романтики навпаки вважають естетичні судження такими, що можуть нести істину (Beiser, 2014, с.36).

У підходу Базера, як і в підході Нансі та Лаку-Лабарта, є свої переваги. Він, наприклад, дозволяє краще зрозуміти історичне значення романтизму як культурно-політичного руху, ніж інтерпретація романтизму як літературної теорії в становленні. З іншого боку, обидва підходи можливо дещо ігнорують філософський компонент, який ми вже описали раніше. Наприклад, романтичне уявлення про абсолют, їхнє голістичне уявлення про мову або те, що романтики (в особливості Новалис) відстоюють певну градацію видів мови. Ці їхні уявлення повинні логічно передбачати те, що світ сам є певним видом тексту, в якому нові символічні форми, зрозумілі людині, виникають через поезію необхідно-випадково, виходячи зі специфічної специфіки мови. Вони дійсно постають у формі «фрагментів» (й індивідів як фрагментів), «дотепності» чи власне художніх творів. Проте, здається, як інтерпретація Байзера, так й інтерпретація Нансі та Лаку-Лабарта повинна бути доповнена розглядом концепції істини, якої дотримуються романтики.

Як ми вже встановили в попередньому підрозділі, для романтиків справжня істина може виражатися тільки через цілісність. І хоч вона не доступна для людини, її наявність забезпечується регулятивною ідеєю Абсолюту. Фрагмент, дотепність чи відкриття не розкривають істину до кінця, а є лише її тимчасовим опосередкуванням у мові, яке повинно бути артикульовано все знову і знову. І хоча філософія дійсно працює лише з «неповним», «некласичним», позасистемним та «літературним» уявленням про істину, її годі уявити окремо від ідеї іронії як постійного процесу прогресування. Тому Байзер, а також Нансі та Лаку-Лабарт, можливо, надають занадто велике значення істинності конкретних естетичних суджень в романтизмі.

Їхнє уявлення про романтизм в цьому випадку скидається на класичне уявлення про цей рух як про «суб'єктивізм», де суб'єкт в повноті користується зі своєї сваволі. Натомість ми вже бачили з «Монологу» Новаліса, що мова говорить не для всіх: поезія і філософія все ж таки виявляються розділеними. Кому не вистачає слуху для того, щоб бути поетом, повинен все ж таки займатися пошуком істини через раціональне осягнення, а не через необхідно-випадкове розкриття, яке здійснюється у поезії. Філософія дійсно повинна доповнювати поезію та осмислювати її, але її важливою характеристикою є інтенційність. Не варто забувати, що Новаліс достатньо чітко говорить, що у випадку поезії «із відмінностей проступає нескінченне», а у випадку філософії «із багатоманітності виступають лише конечні речі».

Позиція Новаліса тут також може увиразнитися, якщо ми звернемося до інших авторів з романтичного кола, а саме до Гердера, що у своїй праці про вплив поезії на звичаї зазначає, що поет є «творцем народу довкола себе». Значення цієї фрази можна потрактувати достатньо буквально, бо поезія в історії часто відіграла велику роль у створенні спільного символічного простору та спільної пам'яті, що є важливим елементом утворення спільноти, а надто формування націй у ХІХ ст. Ба більше, це достатньо сильно перетинається з потрактуванням призначення романтичної програми Байзера. Проте, раніше ми також встановили, що поезія є медіумом, окремим видом мови, що стоїть найближче до мови божественного творіння. Займаючи таке положення, вона виконує дуже важливу функцію, а саме — надає назву речам. «Перетворювати думки в слова, речі в назви, образи в знаки» — ось її основне завдання. Забігаючи наперед, варто сказати, що ми ще зустрінемо дуже подібну позицію у Гайдегера, що визначає сутність поезії крізь призму творчості Гельдерліна. Для нього 'сутність поезії — [це] установлення буття через слово', а місце поета полягає між Богами та людьми (Гайдегер, 1997, с. 350). «Установлення буття» означає створення символічної системи координат, створення «перекладу», що збагачує повсякденну мову новими сенсами й образами. З огляду на це поезія постає не як конкретна форма літературної діяльності, але як специфічний вид діяльності,

що задає обрії сенсу. Це «індивідуально-об'єктивне» «необхідно-випадкове» створення нових сенсів, що сприяє подальшому розгортанню духа.

Якщо порівняти таке уявлення із більш сучасними, то функцію, роль та значення «поезії» для романтиків можна порівняти з функцією та значенням «метафори» для багатьох мислителів ХХ ст. Частково це має схожість з тим, яке значення метафорам надає Джордж Лакофф, коли він говорить, що мислення в метафорах закладено в природі людини як фізичної системи через здатність до опису та класифікації. І тому уявлення про людину як про розумну істоту, як у Декарта чи в Просвітництві, є хибним. Бо воно базується на тому, що інтерпретація факту (об'єкту сприйняття) завжди буде однаковою. В той час як факти (об'єкти) накладаються на наявну картину світу, концептуальну структуру окремої людини. (Lakoff, 1999, p. 393). В цьому зв'язку ми можемо, наприклад, згадати твердження Новаліса про те, що всі найбільші помилки виникають з ототожнення символу й того, що він символізує. Без сумніву, романтична поезія повинна подолати саме це просвітницьке уявлення, яке ґрунтується на принципі очевидності, показавши важливість індивідуальної «оптики» для сприйняття фактів. Поезія саме відповідає за створення «оптики» та винайдення метафор.

Проте, можна навести й іншу паралель. Наприклад, свого часу Річард Рорті намагався провести чітку межу між двома способами використання мови: «розкриттям-світу» (world-disclosure) та «вирішенням-проблем» (problem-solving) (Bowie, 1994, p. 7). Виходячи з цього, Рорті запропонував розділення на «метафори» (metaphor) та «значення» (meaning), де перше позначає нестандартне використання мови, що рухає історичний рух думки вперед, а друге позначає «стандартні дедуктивні зв'язки» (standart inferential connections), що є «відмерлими метафорами», інтегрованими у повсякденну мову. (Bowie, 1994, p. 7). І хоча насправді провести таке розділення мови вкрай складно, в термінах романтиків ці два способи можна назвати «поетичними» та «непоетичним».

Поезія у ранній романтичній філософії за своєю функцією ніби постійно постачає філософії та «простій розмовній мові» нові символи та нові ідеї, які з часом перетворюються на знайомі образи та позначення. В цьому сенсі вона є медіумом та перекладом з «мови ангелів». Її значення полягає в тому, щоб постійно сприяти розширенню обсягу мови, додавати все нові фрагменти та дотепи, сприяючи новим рефлексіям з боку філософії, яка фіксує їх та визначає їх значення, виходячи з контекстуалізації в межах цілісності, що зрештою визначає центральні ідеї романтичної герменевтики та теорії перекладу.

1.4 Bildung як центральне поняття раннього німецького романтизму

Як ми вже встановили, питання мови відіграло важливу роль у філософії романтизму. Проте, ми ще не торкнулися тих особливих характеристик романтизму, які можна знайти майже у кожному посібнику з приводу цієї течії, а саме — питання суб'єкта, питання генія, що ніби постає утіленням сил природи й світового духу, а заразом реалізуючи ідеал абсолютної свободи та творчої сили, що виділяє його з поміж філістерів та обивателів. Часто романтичну позицію описують саме так. Наскільки таке уявлення про романтиків відповідає дійсності, варто дослідити детальніше.

На нашу думку, краще за все це можна зробити, почавши з розбору поняття Bildung¹³. Bildung можна перекласти з німецької як «освіта», «культура», «формування» чи «становлення». Воно належить до переліку слів, що визначають специфічний лексикон німецької філософської думки й часто вважаються неперекладним. Проте в повсякденній німецькій мові воно зазвичай використовується саме на позначення феномену «освіти», хоча його можливо не варто змішувати з «вихованням» (Erziehung). Bildung у значенні «освіти» зазвичай несе в собі уявлення

¹³ Докладніше про це питання можна знайти у моїй статті «Bildung як нескінченне наближення: прояснення терміну у німецькій романтичній традиції» (Смірнов, 2025).

про те, що набуття практичних навичок повинно супроводжуватися самореалізацією, культивування індивідуальності та формуванням ціннісних орієнтирів. Зокрема, так це поняття трактувалося Вільгельмом фон Гумбольдтом, чий розуми про освіту мали визначальний вплив на німецьку педагогічну думку ще з часів пруської реформи освітньої системи XIX ст. На його думку, освіта повинна була б робити випускників навчальних закладів не просто майстрами своєї справи, а і свідомими громадянами, що засвоюють необхідні чесноти разом із технічними навичками.

Проте, історія слова Bildung в німецькій філософії та літературі виходить за межі такого потрактування «освіти». Воно пов'язується з такими різноманітними контекстами використання як німецький містицизм, барокова містика, німецький сентименталізм, напрямок «Бурі та Натиску», Веймарський класицизм Шиллера та Гете (якому завдячує своїй появі «роман виховання», або Bildungsroman), німецький ідеалізм та романтизм, філософія життя, філософська герменевтика Ганса-Георга Гадамера й соціальна критика Теодора Адорно та Юргена Габермаса.

Гадамер дуже добре підсумовує значення Bildung, присвячуючи цьому слову окремий підрозділ на початку першого тому «Істини та методу» серед інших «провідних гуманістичних понять» (Humanistische Leitbegriffe) (Gadamer, 1999, с. 15). Він говорить, що «Поняття освіти (Bildung) дає змогу найяскравіше збагнути, наскільки глибокою є духовна еволюція, що дозволяє нам почуватися ніби сучасниками Гете й, навпаки, змушує нас вважати часи бароко вже чимось подібним до доісторичної епохи». (Гадамер, 2000, 18) (Gadamer, 1999, с. 15). Гердер «перевершив перфекціонізм Просвітництва новим ідеалом 'освіти, щоби стати людиною', підготувавши тим самим ґрунт, на якому в XIX сторіччі змогли розвинутися історичні гуманітарні науки» (Ibid). «Поняття освіти, яке виросло тоді до масштабів панівної цінності, було чи не найбільшою думкою XVIII сторіччя.» (Ibid).

Романтична думка не залишається осторонь цієї дискусії. Шлегель прямо повторює думку Гердера у своїх «Ідеях» (1798): «Лише через освіту (Bildung) людина, яка досягає її в повноті, стає по-справжньому людиною всюди й проймається

людяністю в усіх своїх проявах.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 240). А також додає, що «Найвище благо, і єдине корисне — це Bildung» (Ibid, S. 243). В той час як відоме висловлювання Новаліса достатньо чітко декларує завдання романтичної програми: «Ми маємо місію: ми покликані до освіти/формування (Bildung) Землі.» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 416). Зважаючи на вплив Гердера, Гете та Шиллера на романтиків, така їх позиція не має дивувати. Проте романтики все ж таки мають сказати дещо особливе з цього питання.

Хоча Шлегель і висловлює своє ставлення до Bildung у «Ідеях», найкраще уявлення про те, що він розуміє під цим поняттям, можна отримати з його єнських лекцій про трансцендентальну філософію 1800-1801 років. Ми вже згадували їх у зв'язку з відмінністю позиції романтиків від Фіхте. Тоді ми зазначили, що Шлегель окреслює дві межі філософського пізнання — свідомість та абсолютне, в той час як реальність є їх точкою взаємодії. З цим пов'язане одне з визначень, яке Шлегель дає Bildung.

Так, виходячи із цього положення, він також приходить до думки, що з усвідомлення нескінченного взагалі виникає вся філософія (Schlegel, 1991, р 4). Звідси, він шукає у людській природі щось, що б могло свідчити про це усвідомлення на базовому рівні. Тому він пропонує абстрагуватися також і від знання (Wissen) та волі (Wollen), та подивитися чи не залишиться в природі людині чогось, що могло б відповідати свідомості нескінченного. Цим елементом для нього виявляються почуття (Gefühl) та прагнення (Bestreben). З почуттів він окремо виділяє почуття піднесеного (Erhaben), наголошуючи, що це почуття важко піддається поясненню, але воно є первинним та природним для людини, й відрізняє її від тварин. З прагнень він окремо виділяє прагнення до ідеалу, що проте є не природним, а набутим з культури та суспільства. Так чи інакше, обидва вони відсилають до усвідомлення нескінченного.

Обидва вони є частиною «туги за нескінченним» (*Sehnsucht nach Unendlichkeit*)¹⁴, вище за яку, згідно зі Шлегелем, немає нічого. (*Ibid*, S. 7)

На відміну від відчуття піднесеного, вона спокійна та вічна, а не виникає та зникає раптово. На відміну від прагнення до ідеалу, вона не зупиняється на жодному конкретному ідеалі. «Якщо хтось має прагнення до ідеалу, і це прагнення поєднане з тугою за нескінченним, тоді така людина має сенс, тобто любов до всього ідеального. А якщо туга за нескінченним поєднана у людини з почуттям піднесеного, тоді ця людина завжди буде прагнути знову пережити це почуття — і цей стан слід називати *Bildung*. (Те, що зазвичай називають *Bildung*, — це просто культура або ‘полірування’ (*Kultur oder Politur*) *Bildung* слід вживати тільки щодо цього вищого стану.)» (*Ibid*, S. 8)

Це не єдине визначення *Bildung*, яке ми знаходимо у тексті, але воно є ключовим. *Bildung* не треба трактувати як культуру, а також не варто сприймати за набуття правил поведінки в суспільстві. Шлегель використовує його на позначення стану, коли людина хоче пережити відчуття піднесеного, пережити досвід свідомості нескінченного — або абсолюту. Іншими словами, *Bildung* є бажанням виходу «за межі» можливостей свідомості. Бажанням отримати абсолютне знання, що як ми вже встановили, є неможливим. І якому Шлегель все ж таки надає центрального значення, вважаючи, що людське прагнення до знання закладено на базовому рівні.

Така позиція може бути прояснена, якщо ми звернемося до іншого твердження Шлегеля стосовно питання істини, яке ми вже розбирали раніше: «Істина виникає тоді, коли протилежні помилки взаємно нейтралізують одна одну. Абсолютну істину не можна визначити; і саме це свідчить про свободу думки та духу. Якби абсолютну істину було знайдено, діяльність духу була б завершена, і він мусив би перестати

¹⁴ *Sehnsucht* — німецьке складне слово від *sehnen* («тужити, прагнути») і *Sucht* («пошук, прагнення»), тобто буквально «сильне прагнення або туга за чимось». Усталено його перекладають просто як «тугу», що добре передає трагічний характер цього стану, хоча можливо варто було б все ж таки сприймати її тут більше як «прагнення», чи «пристрасне нездійсненне бажання», з огляду на романтичне потрактування абсолюту. Ба більше, українське слово «туга» визначається в офіційних словниках як «Почуття глибокого жалю; важкий настрій, переживання, спричинені якимсь горем, невдачею» (СУМ, т.10, с. 310) Тому воно не зовсім відображає цей елемент «пошуку», який насправді є ключовим для *Sehnsucht*.

існувати, адже існує лише в діяльності.» (Schlegel, 1991, с. 93). До того ж, ми можемо згадати й інше його твердження: «По правді кажучи, ви були б дуже розчаровані, якби весь світ, як ви того вимагаєте, хоч раз став цілком зрозумілим» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 370). Якщо знаходження істини має негативні наслідки, бо свідчить про завершення роботи духу, то можна виснувати, що цей стан непевності, стан становлення, стан шукання абсолютного насправді є перевагою людини, а не її недоліком.

Така здогадка підтвердиться, якщо ми розглянемо й інші трактування Шлегеля. Так, в іншому фрагменті він пише, що «мораль — це філософія життя (Philosophie des Lebens). Але, можливо, вона — ще не вся філософія життя. У житті, безперечно, є щось таке, на що вона не поширюється. Це — щось цілком відмінне від практики. Практика стосується зовнішнього буття людини, але це — звернене до її внутрішнього... Філософія внутрішньої людини — це релігія, або філософія релігії. ... Два фундаментальні поняття моралі (Moralität) — це Bildung та честь (Ehre). (Що стосується Bildung, то ми говоримо не про зовнішню культуру, а радше про розвиток незалежності (die Entwicklung der Selbständigkeit)). ... Кант розміщує принцип моралі в універсальності. Але наш принцип має бути саме протиставлений універсальності, оскільки він впливає з понять Bildung та честі. Отже, це буде: самобутність (Eigenthümlichkeit), оригінальність (Originalität). Тільки честь дає людині мораль. Тільки вона просуває її вперед. Внутрішня послідовність — це єдине, до чого ми прагнемо.» (Schlegel, 1991, S. 48)

З цього фрагменту стає зрозуміло, яке значення Шлегель надає релігії та моралі, вважаючи їх за дві версії філософії життя. Принцип моралі, на його думку, полягає у самобутності, унікальності (Eigenthümlichkeit). В той час як Bildung є шляхом до цієї самобутності, її розвитком. Але при цьому честь (Ehre), а не Bildung дає людині мораль і є основою для взаємодії з іншими. Звідси, честь відсилає до досвіду взаємодії з іншими, в той час, як Bildung можна сприймати як щось, що відсилає до індивідуального досвіду і розвитку свободи. Шлегель зазначає: «В Bildung немає

нічого, що могло б мотивувати людей до служіння людству. Швидше, вона є основою для розділення. Єднальний принцип лежить у протилежному елементі. Засади та почуття честі несуть у собі об'єктивність і, своєю чергою, пов'язують людей з усім людством.» (Ibid, p 55)

Це можна трактувати по-різному. Наприклад, Фредерік Байзер на основі наведених фрагментів схильний перекладати Bildung як самореалізацію (self-realisation) — як освіту в найширшому розумінні, що передбачає як здобуття навичок, так і персональне зростання: розвиток розумових, моральних та естетичних здатностей людини як такої (Beiser, 2006, p. 91). На думку Байзера, ця концепція романтиків здебільшого завдячує Шиллеру та його ідеї «естетичного виховання». Спираючись на інтерпретацію Канта, Шиллер стверджував, що те чи є об'єкт прекрасним, визначається його самовизначенням — тобто тим, наскільки він вільний від зовнішніх обмежень і діє згідно зі своєю власною природою. Оскільки самовизначення тотожне свободі, а прекрасний об'єкт робить цю свободу видимою для чуттів, то прекрасне, за Шиллером, — це свобода у зовнішньому вигляді (образі) (Schein). Таке розуміння прекрасного має на меті переосмислити кантівське поняття естетичної автономії, підкреслюючи її незалежність від моральних чи утилітарних цілей. Водночас воно створює новий зв'язок між мистецтвом і мораллю: адже самодостатність естетичного об'єкта — його свобода від будь-яких зовнішніх умов, моральних чи фізичних, — дозволяє йому виступати символом свободи, яка, згідно з критичною філософією, є основоположним принципом моралі. (Ibid., p. 99)

Згідно з Байзером «аргумент Шиллера полягає в тому, що якщо ми вдосконалимо себе — якщо ми об'єднаємо наші різноманітні здібності в єдине ціле — тоді ми станемо схожими на твори мистецтва. Вдосконалення себе — це об'єднання форми нашого розуму зі змістом нашої чутливості; а єдність форми та змісту є характерною ознакою самої краси. Отже, естетична освіта полягає не в тому, щоб наші характери формувалися творами мистецтва, а в тому, щоб зробити наші особистості творами мистецтва.» (Ibid, p. 93). Перетворення себе на твір мистецтва

передбачає повноцінний розвиток всіх закладених здатностей, холістичний розвиток особистості. А також є поєднанням практичного розуму і чистого розуму через символ краси. «Оскільки краса є свободою у явищі (freedom in appearance), ми досягаємо краси лише тоді, коли наш моральний характер виражає саму свободу.»(Ibid, p. 100).

Таке трактування має свої підстави. І можна погодитися з Байзером щодо того, що Bildung дійсно позначає холістичний розвиток особистості, досягнення певної «гармонії» у розвитку, «сучасної калокагатії». Проте щодо того чи Bildung у трактуванні Шлегеля відсилає саме до концепції Шиллера, викликає сумніви. Якщо повернутися до «Ідей» Шлегеля, можна знайти такий фрагмент: «Даремно ви шукаєте в тому, що називаєте естетикою (Ästhetik), гармонійної повноти людяності, початку й кінця формування (освіти, Bildung). Намагайтеся пізнати елементи Bildung і людяності — і поклоніться їм, передусім вогню.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 263) Виходячи із ще одного фрагменту з того самого тексту, можна встановити, що під вогнем, що «корисний у тиші» та «вибухає руйнуванням» через силу, він має на увазі релігію (Ibid, S. 256). І з цим пов'язане ще одне визначення Шлегеля, до якого однак ми перейдемо трохи згодом.

Варто обмовитися ще про декілька ідей, які Шлегель висловлює щодо моралі та морального виховання. Так, він називає Сократа тією людиною, що винайшла «мистецтво морального формування (Bildung)» (die Kunst der sittlichen Bildung). А також зазначає, що це мистецтво починається з індивідуального і суб'єктивного почуття любові, яка зрештою переростає у любов до загального. При цьому головним принципом цієї любові є «наслідувати природу» (Folge der Natur), що означає організувати себе за образом природи «як ціле, вільне, живе, органічне, індивідуальне» (Schlegel, 1991, S. 55). Тобто індивід повинен розвивати себе зсередини за формою організму й повинен прагнути різностороннього розвитку індивідуальності, що засновується на свободі. І при цьому повинен керуватися

ідеалом любові — певної налаштованості, передрозуміння, відкритості до світу в собі та назовні.

Шлегель прямо говорить про це в ще одному фрагменті: «Bildung — це організм, а кожна сила може організуватися лише з самої себе. Справжня сила людини — це свідомість (Bewußtseyn), розум (Verstand), урівноваженість (Besonnenheit). Отже, всяке Bildung — це Bildung розуму (Bildung des Verstandes), а розважливість (Verständigheit) безпосередньо пов'язана з Bildung.» (Ibid, S. 65). Індивід, як і організм, постійно перебуває у певному становленні та розвитку, що відбувається через розважливість й застосування розуму стосовно себе, що зрештою забезпечує можливість взаємодії з іншими. Центральним тут є сократівське гасло «пізнай себе», яке Шлегель переформулює дещо трансформує. Частково підтвердження можна знайти у Новаліса: «Найвищим завданням Bildung є — здобути владу над власним трансцендентальним 'Я' — бути водночас 'Я' свого 'Я' . Саме тому відсутність повного відчуття та розуміння інших аж ніяк не дивує. Без повного саморозуміння ніколи не вдасться по-справжньому навчитися розуміти інших» (Novalis, 1978. S. 238).

Проте, порівняння індивіда з організмом має для романтиків ще один вимір. Коли Шлегель говорить про філософію Спінози, він позичає в останнього головний для його філософії «принцип усіх ідей і ідею всіх принципів»: «Все — в одному, і одне — це все», або «Мінімум Я дорівнює максимуму природи; а мінімум природи — максимуму Я.» (Ibid, S. 7). Що, на думку Шлегеля, означає, що вся природа так чи інакше проходить через свідомість й не може бути представлена без неї. А також свідчить і про дещо більше: ми можемо пізнати щось, тільки тому, що ми вже несемо в собі зародок цього, несемо в собі зародок нескінченного, яке містить в собі всі елементи світу. Так, наприклад, можна пояснити його твердження: "Індивіди існують для того, щоб представляти ціле (das Ganze darzustellen). Індивід теж є нескінченим, оскільки він має представляти існування нескінченного (Unendliche darstellen soll)" (Ibid, S. 39). Тому, зрештою, його ідея індивідуації відсилає не просто до вільного

самопородження, а до певної концентрації повноти природи та всесвіту в єдності. Цілісний «організм» не просто створюється у вільному акті, а вбирає в себе різноманіття світу. Або якщо використати більш формальну мову Шлегеля: «Форма виникає у процесі індивідуалізації субстанції і є принципом поєднання в індивіді одиницності та багатоманіття. Тому індивід залишається оформленою безмежністю, енергією, внутрішньою дійовістю, яка не має меж у собі» (Мінаков, 1999, с. 109).

При цьому необхідно враховувати, що організм відрізняється від механізму, а отже не може бути описаний в форматі системи чи виходити тільки з одного керівного принципу. Тому, наприклад, моральний імператив, як і система моралі, не зовсім підходить до потреб індивіда. На думку Шлегеля, найкращою формою для моралі тому є стоїчна мораль (Schlegel, 1991, S. 55). Моральна «відкрита система», що не має чітких правил. Тільки різноманітну кількість відносно довільно сформульованих принципів, які мають на меті самовдосконалення.

Таким чином, уявлення про Bildung як шлях до моралі у потрактуванні Шлегеля набуває ознаки побудови особистого проєкту життя. Так він декілька разів повторює думку про те, що «кожен повинен прагнути стати тим, ким він є» (Jeder soll sich bestreben das zu werden, was er ist.) (Schlegel, 1991, S. 60). Маючи на увазі, що людина має визнавати власну недосконалість, одночасно зберігаючи віру в необхідність самовдосконалення.

Якщо центральним для людини є прагнення до абсолютного пізнання, але досягнути цієї мети виявляється неможливо, то залишається визнати, що такий стан справ є для неї єдино можливим і єдино правильним. Іншими словами, якщо людина намагається перетворити себе на індивідуальність, розвивати свою незалежність та покращувати розуміння, то зрештою вона приходиться до усвідомлення, що вона є ні що інше, як діяльність постійних спроб визначити, ким вона є. Моральний ідеал, так само як і абсолютне пізнання, залишається для неї недосягненим. Хоча ми можемо представити його символічно, наприклад, у формі імперативу, який може мати лише форму ідеалу, а не фактичного морального правила. Цю думку висловлює Новаліс у

наступному фрагменті: «Найвищі твори мистецтва — цілковито недогідні (un-gefällig). Вони є ідеалами, які лише можуть і мають подобатися нам наближено (approximando) — естетичні імперативи. Так само моральний закон має стати наближено формулою нахилу (волі).» (Novalis, 1978, S. 652—3).

Повернімося, однак, до питання релігії. З релігією пов'язане ще одне визначення Bildung, що вдало підсумовує два інших. В ще одному фрагменті лекцій Шлегель зазначає, що основою об'єднання політики та моралі є честь, а основою для об'єднання внутрішньої та зовнішньої людини, тобто моралі та релігії, — є Bildung. (Schlegel, 1991, S. 36). І якщо ми вже коротко розглянули мораль, то стосовно релігії Шлегель говорить так: «Релігія є все живильною світовою душею Bildung» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 256). В його лекціях знаходимо два її основні принципи: «1) Що існує лише один світ. Тобто, що немає нічого іншого, крім повернення в Нескінченне (die Rückkehr ins Unendliche.). 2) Що лише Bildung має справжню реальність (Realität), а не гра сил (Spiel der Kräfte). Що лише в смерті знаходиться справжнє життя. Те, що ці положення є елементами релігії, можна побачити вже з того, що проміжне поняття становить ядро всієї позитивної релігії. Цим поняттям є жертва (Opfer). Адже її мета — повернення до абсолютної єдності, а також таке розширення життя, при якому воно розчиняється у своєму протиставленні.» (Schlegel, 1991, p 36)

Це має стосунок до того, що ми говорили раніше. Якщо Bildung має стосунок до «туги за нескінченним», прагнення до пізнання абсолюту і «передчуття нескінченного», яке є базовою характеристикою людини, то релігія є втіленням цього прагнення. Вона свідчить про намагання людини повернутися до абсолютної єдності, нескінченного, яке людина не в змозі охопити концептуально. Звідси тільки «в смерті знаходиться справжнє життя» означає, по суті, що людина не може пізнати абсолют за своє емпіричне життя. Вирішення протилежностей кінцевого та нескінченного можливе тільки в абсолютному синтезі, але таке розчинення в абсолютному для людини означає втрату емпіричного існування. Тому Шлегель ще називає релігію

«тугою за смертю» (die Sehnsucht nach dem Tod), результатом якої є втрата особистості (Persönlichkeit). Про що ми вже говорили, згадуючи образ Ізиди в Саїсі.

Та варто детальніше придивитися до твердження про те, що тільки Bildung має реальність. Як ми вже бачили, Bildung є розвитком самобутності, що є нездійсненим прагненням, яке людина переслідує за життя. На думку Шлегеля, з інтересу, який виявляє людина до цього розвитку (Bildung), і через віру в ідеал вона має надію на те, що зможе умовно зберегти свою індивідуальність (Individualität) й свою особистість (Persönlichkeit) після смерті (Ibid, p 77). Тому тут виникає трохи парадоксальна ситуація: хоча релігія є по суті прагненням смерті та передчуттям нескінченного, з іншого боку, доповнена моральним почуттям (прагненням до самобутності), вона перетворюється на ілюзорну віру в те, що людина зможе зберегти свою індивідуальність вічно.

Ба більше, твердження про те, що тільки Bildung має реальність, свідчить і про ще дещо. Як ми вже натякали раніше, воно свідчить про те, що ситуацію становлення, ситуацію вічного наближення до абсолютного варто сприймати за свою перевагу. Символічне унаочнення реального стану справ у релігії відкриває людині, що для неї існує тільки один недосконалий світ. І тоді людина виявляється тільки сумою спроб визначити, чим вона є, і як їй сягнути цілісності. Вона є діяльністю і шляхом, а не визначеною дійсністю.

Дуже подібні висновки можна зробити й з уявлення про релігію Шляєрмахера, яку Шлегель сам згадує у лекціях. Шляєрмахер трактував релігію як «споглядання універсуму, що перебуває у безпосередній діяльності та розкривається нам щомиті» (Шляєрмахер, 2003, с. 228), що супроводжується відчуттям дотичності до світу та солідарності з іншими. В трактаті «Про релігію» (Reden über die Religion) (1799) Шляєрмахер заперечує необхідність догматичних поглядів для релігійного світосприйняття, натомість говорячи, що метою релігії є «любити дух світу і радісно спостерігати за його дією» (Ibid, с. 231). Він показує це на прикладі декількох ідей, які можна коротко підсумувати у наступних пунктах: 1) природа наділена певною

«рушійною силою», що постійно творить нові форми та видозмінює речі; 2) людина теж долучається до цієї дієвої сили природи, одночасно будучи її творінням та продовжувачем її справи у своїй діяльності; 3) відчуття спорідненості з природою, частиною якої ми є, споглядання безкінечного у кінцевому — вічного процесу творіння природи у конкретних речах — є тим, що лежить в основі релігійного досвіду; 4) звідси випливає відчуття солідарності між людьми, відчуття громади чи братерства, що формується через дотичність до цієї діяльності; 5) метафізика, мораль, догматика не є «суттєвими» складниками релігії, а тільки її зовнішнім проявом, сама ж релігія є чуттям, яке об'єднує індивідуальне й загальне у більшу єдність; 6) проте, наука, мораль та метафізика не можуть не виходити з «релігійного чуття», оскільки передбачають первинну можливість пізнання, єдність індивідуального розуму та природи — тобто «всезагальне буття всього кінцевого у безмежному»; 7) все повинно мати свою індивідуальність та постійно розвивати себе до найвищої можливості, оскільки неможливим є протистояти історії й, відповідно, протистояти природній діяльності, що закладена в основу всього; 8) зрештою, й безсмертя у Шляєрмахера скоріше є не християнською ідеєю життя після смерті, а знаходженням шляху до безкінечного через усвідомлення дотичності до більших сутностей (людства, природи), що неможливо схопити за допомогою розсудку.

Ці думки Шляєрмахера допомагають зрозуміти багато як у ранніх, так і у пізніх творах Фрідріха Шлегеля та Новаліса. Попри їхнє захоплення середньовіччям та католицизмом, вони ніколи не полишали ідеї цієї релігії природи та людства, що мала більше спільного з протестантизмом Шляєрмахера. Навіть їхній католицизм повинен був би бути трансформований, увібравши в себе цю метафізичну основу. У зв'язку з цим, повністю виправданим є твердження Гайне про те, що романтиків варто було б сприймати за пантеїстів, що насправді цінували не стільки католицизм, скільки «передхристиянську релігію своїх батьків» або християнство, що зберегло у собі залишки «давньогерманської релігії» (Гайне, 2003, с. 559).

Християнство постає лише як один зі способів структурування світу через релігію: воно забезпечує той духовний центр і те відчуття тотальності, що як вважали романтики, в модерний період поступово зникає з європейської культури. Проте згідно зі Шлегелем «У світі мови чи, що те саме, у світі мистецтва й освіти (Bildung) релігія обов'язково постає як міфологія чи Біблія» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 259). Біблія у середньовіччі й міфологія в античності постають символами того, як внутрішня сутність релігії проявляється у сфері культури. Не обов'язково в новий час зберігати те, що було центром світу у минулому. З огляду на сприйняття історії через «іронію» та необхідність постійних змін така позиція була б нелогічною. Тому серед ранніх романтиків достатньо слабкою є підтримка відродження католицизму у тому вигляді, в якому воно існувало до цього (чого не скажеш про зрілих Шлегеля та Шеллінга, адже обидва з віком стали активними захисниками католицизму).

Винятком з цього правила частково є Новаліс. Однак і він у своїй роботі «Християнство або Європа» в декількох місцях зазначає, що коли Європа ще була тільки католицькою, людство ще не було готовим до цього (Новаліс, 2003, с. 309). Коли ж відбувся розкол на Протестантизм та Католицизм, «було покінчено з християнством», — з'явилася сектантська ізольованість, а на місце християнській єдності прийшла «Нова політика» (Ibid, с. 312). Католицизм, яким воно було, віджило своє — воно повинно поступитися місцем новому християнству, що врахує помилки минулого, зможе стати проміжною ланкою між тим, що було, і що буде, поставить в центр вчення свободу й зробить доктрину більш поетичною. Середньовічну католицьку церкву можна сприймати як прообраз тільки у декількох аспектах. По-перше, з огляду на об'єднання Європи навколо духовного центру. По-друге, з огляду на відсутність прямого загального доступу до Біблії (езотеричність Біблії), що при буквальному прочитанні розкриває свій «жалюгідний зміст, недосконалий абстрактний начерк релігії»; а отже потребує посередництва для перетворення того, що вона містить на справжню релігію, яка здатна надихати та виховувати (Ibid, с. 314).

По-третє, через зосередженість на духовному розвитку замість меркантилізму, утилітаризму та егоїзму.

Після такого розлогого розбору варто підсумувати сказане. Коротко, ми можемо виділити три основні трактування Bildung у Шлегеля: «1) Як базове відчуття людини Bildung це бажання пережити досвід піднесеного, досвід виходу за межі пізнаваного, досвід «цілого», який можна лише передчувати чи виражати символічно, але не концептуалізувати в поняття. 2) В основі моралі Bildung — основа розвитку самобутності, індивідуальності, її вічне формування за аналогією до природи й організму, що відбувається за допомогою розширення розуміння; яке, однак, виходячи з характеру абсолютного, повинно залишатися у формі прагнення. Тому що кінцева ціль — те, що моральні імперативи повинні бути представлені лише символічно. 3) В основі релігії Bildung це поєднання двох попередніх аспектів, їх символічне унаочнення й виправдання: вона виражає людське прагнення до пізнання абсолютної істини й неможливість цього завдання. Сама релігія є прагненням розчинення індивідуальності у своїй протилежності — нескінченності, тому вона побудована навколо «туги за смертю». Демонструючи це, вона також показує людині, що в неї існує тільки один недосконалий світ. Тоді людина виявляється тільки сумою спроб визначити, чим вона є і як їй сягнути цілісності. Вона є діяльністю і шляхом, а не визначеною дійсністю.» (Смірнов, 2025, с. 27-28)

Це зовсім не вичерпує те, що романтики можуть сказати про індивідуальність, проте виявляється достатнім для того, щоб зробити висновок, що романтизм доволі часто може інтерпретуватися хибно, якщо зводити його виключно до прославлення вільної творчості. Романтична позиція натомість свідчить про численні компроміси. І в цьому романтики є залежними від того часу, в якому їм довелося творити. Надто від процесу секуляризації світу, який призвів до того, що триматися за старі ідеали було неможливо. Проте, на відміну від просвітників, романтики не бажають позбавитися цих ідеалів повністю. Зважаючи на те, що вони уявляють світ як великий організм, в якому все є пов'язаним і ніщо ніколи не зникає, вони не можуть просто відкинути

минуле через те, що воно застаріле. Якщо, згідно з їхніми уявленнями, істина ніколи не являється тільки в одному образі, то ніщо і ніхто не є нецікавим. Однак це також не означає, що романтики просто відкидають необхідність прогресу як у науці, так і у «гуманітарній сфері». Зрештою, їхня позиція є постійним поєднанням старого і нового, еkleктики, що, наприклад, інтегрує християнство, але водночас бачить необхідність доповнити його філософським обґрунтуванням згідно з вимогами часу.

1.5. Природа філософії та геніальності у ранньому німецькому романтизмі

Вже багато було сказано про романтичне уявлення про світ, індивідуальність, освіту, мову, поезію та філософію. Наостанок, ми б хотіли коротко торкнутися таких традиційних романтичних тем як геніальність, «золотий вік» та романтизація світу. А також повернутися до питання природи та призначення філософії, й розглянути його вже не з огляду на питання мови, а в контексті романтичного уявлення про суб'єктивність.

Як говорить Новаліс в ще одному фрагменті: "Філософія — це власне, туга за домом, прагнення повсюдно відчувати себе вдома" (*Philosophie ist eigentlich Heimweh — Trieb, überall zu Hause zu sein*) (Novalis, 1993, S. 434). З огляду на те, що ми вже розібрали, не важко встановити сутність цього вислову. Швидше за все Новаліс має на увазі все те саме прагнення до повного пізнання, з яким ми вже стикалися раніше. Прагнення, що постає у формі нескінченного завдання пошуку цілісності й лягає в основу будь-якої активності.

Як ми встановили, для романтиків це означає не те, що світ повинен бути описаний у всій його повноті, а є підставою для визнання нашої недосконалості як власної переваги. Зрештою, це можна вважати за заклик звернути увагу на власну індивідуальність. Як зазначає Новаліс: «Ми мріємо про подорож у всесвіті: але чи не перебуває всесвіт у нас самих? Ми не знаємо глибин нашого духу. Саме туди веде таємничий шлях. В нас самих або ж ніде перебуває вічність з її світами, минуле та

прийдешнє. Зовнішній світ є світом тіней, і він кидає свою тінь у царство світла» (Новаліс, 2003, с. 331). Єдиним справжнім світом є загадковий і невідомий світ всередині нас, світ становлення (Bildung), світ організму, що виступає концентрацією нескінченного світу навколо, як мікрокосм, що відповідає макрокосму. В цьому сенсі «Найчудеснішим і вічним феноменом є власне буття. Найвеличнішою тайною для людини є вона сама» (Новаліс, 2003, с. 332).

Проте, ця таємниця свідчить про творчий початок. Наочно ілюструє це фрагмент з лекцій «Загальний огляд сучасного стану німецької літератури» 1801-1802 років (Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Deutschen Literatur) Августа Шлегеля: «Те, чого навчалось вже в давніх космогоніях, що ніч є матір'ю всіх речей, повторюється в житті кожної окремої людини: світ утворюється для неї з первісного хаосу через любов і ненависть, через симпатію і антипатію. Саме в темноті, де губиться корінь нашого існування, на непізнаваній таємниці покояться чари життя: це є душею усієї поезії.» (А. Шлегель, 2003, с. 167).

Тому варто звернути увагу, що «туга» Новаліса насправді не є просто «тугою» як смутком за втраченим. Тугу Новаліса варто сприймати в контексті того, що Шлегель говорив про стан піднесеного, або можливо як «полювання на нескінченне». Вона свідчить про свободу і можливість, відсутність приписів та чітко визначеного шляху життя. «Ніч як матір всіх речей» або алегорія «хаосу», з якою ми вже зустрічалися, свідчить про поле можливостей, відкритих для суб'єкта. Однак не варто трактувати це як заклик до свавілля. Радше — як відсутність необхідності наслідування певних раз і назавжди визначених приписів. В цьому плані ідея свободи протиставляється як романтиками, так і пізніше — Ніцше, формалізованому та зарегульованому життю сучасних для них «філістерів», спрямованому лише на власне збагачення, виконання необхідних обов'язків та позбавлену життя ерудованість.

Якщо Новаліс говорить про філософію як про Heimweh, тобто про «тугу за домом» або ностальгію, він знову адресує проблему «вічного наближення», вічного герменевтичного завдання, яке стоїть перед людиною. Наприклад, він говорить, що

«Справжню філософію неможливо представити» (Novalis, 1978, S. 828). І в іншому місці: «Філософія є, так би мовити, сутністю науки — вона всюди шукається, всюди присутня, але ніколи не з'являється тому, хто її шукає». (Novalis 1978 S. 537). Вона може бути зрозуміла тільки як цілісність, до якої ми не маємо доступу.

Цілісність годі схопити за допомогою понять. Проте, як ми вже зазначали, вона все ж таки доступна через поезію, за допомогою символічного опису. Такий опис можливий через мистецтво, тому що воно символічне по своїй суті. Воно не створюється «механічно», а відповідно не може бути цілком описано когнітивно. Воно «виходить за межі даного (transcends the given), що є визначеним, конкретно, через долучення до розкриття (revelation) світу і створення нового сенсу». (Bowie, 2022, p. 73). Сенс мистецтва певною мірою полягає у тому, що воно утворює символічний центр, «естетичний імператив», за словами Новаліса. Тому об'єкт мистецтва ніколи не можна пізнати до кінця, як і абсолют. Але при цьому він постійно породжує нові інтерпретації, нові істини та сенси, що виникають через взаємодію з ним. В цьому зв'язку «Форми значущості (meaningfulness) в мистецтві пов'язані з абсолютном, оскільки вони можуть як виходити за межі того, що ми можемо знати, так і включати відчуття неповноти, слугуючи нагадуванням про те, що 'справа духу' полягає не в досягненні кінцевої точки, а в становленні майбутніх цілей.» (Ibid).

Тому поезія з її вічним переозначенням має настільки велике значення. Якщо прямий раціональний, поняттєвий розгляд проблеми виявляється неможливим, то тільки саме естетичний досвід може бути найбільш адекватним засобом пізнання. Але з іншого боку, це також частково актуально і щодо філософського пізнання. Філософія полягає не у тому, щоб побудувати систему понять. Тому на початку своїх Лекцій 1800-1801 років Шлегель прямо говорить про те, що ми не можемо адекватно користуватися такими термінами як твердження (Sätze) чи поняття (Begrif). Замість твердження він використовує слово принцип (Prinzip), а замість поняття — Ідея (Idee). Ці два елементи він називає матеріалом філософії: принципи говорять про першооснови знання (Wissen des Ursprünglichen), в той час як ідеї говорять про ціле

(Wissen des Ganzen). Звідси, наприклад, «ідеї — це нескінченні, незалежні, постійно рухомі, божественні думки», а також «кожне поняття про Бога — пуста балаканина. Але ідея Божества — це ідея всіх ідей» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 257). Ідеї тут певною мірою використані у кантівському сенсі як апіорні поняття розуму без можливих об'єктів досвіду, що виконують регулятивну функцію й спрямовують мислення до цілісності та безумовного. Але ідеї для романтиків стають скоріше новим засобом мислення. Пропонування ідей має щось спільне з поетизуванням, але саме у філософській сфері. Кожна ідея претендує на те, щоб відобразити цілісність та стати своєрідним регулятивним центром. Ідеї дозволяють структурувати досвід та мислення, символічно схопити нескінченне та побачити нові констеляції сенсу серед кінцевого.

Зрештою, саме в цьому полягає значення операції з «романтизаціі» світу, яку пропонує Новаліс у відомому фрагменті: «Світ повинен бути романтизований ... Надаючи буденному вищий сенс, звичному — таємничого вигляду, знайомому — гідності незнаного, скінченному — вигляду нескінченного, — я романтижую (romantisiere) його. Навпаки, операція для вищого, невідомого, містичного, нескінченного відбувається через зворотне поєднання — через це воно 'логарифмується' (logarithmisirt); воно набуває звичного, уживаного виразу.» (Novalis, 1965, Bd. II, S. 545)

Якщо вищі істини є одночасно тривіальними та недоступними, то необхідною виявляється операція з контекстуалізації, а також знаходження нової констеляції відомих опосередкувань істини у мові. Необхідно надавати старому та відомому новій перспективи, щоб забезпечити певний прогрес розуміння. Тому не варто інтерпретувати цей фрагмент тільки як певну «ностальгію» за таємним середньовічним минулим, хоча вона також тут присутня. Радше, «романтизація» світу є єдиним способом не застрягнути у полоні статичних інтерпретацій, які завжди виражають тільки частину істини. Тому вона одночасно є як свідченням свободи

будь-якої особистості, так і має стосунок до романтичної іронії в межах романтичної філософії історії.

Зрештою, навіть знаходження «золотого віку» має опосередкований стосунок до цієї операції. Так, Новаліс зазначає: «Там де діти — там золотий вік» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 455). А в іншому місці додає «Кожен ступінь освіти починається з дитинства. Тому найбільш освічена, земна людина настільки подібна до дитини.» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 432) Разом ці твердження означають, що «золотий вік» Новаліс хоча б в одному з прочитань пов'язує саме з освітою. Ми ж вже встановили, що освіта постає як нескінченне завдання, яке має холистичну природу. Проте що взагалі означає «освічена людина»?

За ще одним свідченням Шлегеля з Лікейських фрагментів (Lyceumfragment): «Справді вільна й освічена (gebildeter) людина повинна вміти налаштовувати себе за власним бажанням — філософськи чи філологічно, критично чи поетично, історично чи риторично, антично чи сучасно — цілком довільно, як налаштовують інструмент, у будь-який час і в будь-якій мірі.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 154). Звідси, освіченість повинна мати стосунок до тієї контекстуалізації, про яку ми говорили раніше. Вона свідчить про відкритість до Іншого та готовність змінювати перспективу. Ця відкритість є характерною для дитинства — метафори відкритості, яку можна також знайти у Гельдерліна чи Шеллінга, і яку пізніше також адаптує Ніцше.

Тут романтична ідея освіти не так далеко відходить від ідеї перетворення себе на об'єкт мистецтва Шиллера. Шлегель, наприклад, зазначає: «Деякі з найпрекрасніших романів є своєрідними компендіумами, енциклопедіями всього духовного життя геніальної особистості. Твори, що мають таку природу, навіть якщо вони постають у зовсім іншій формі — як, наприклад, 'Натан' [тобто 'Натан Мудрий' Лессінга], — через це набувають відтінку роману. Крім того, кожна освічена людина, яка розвиває себе, носить у своєму внутрішньому світі власний роман. Але зовсім не обов'язково, щоб вона його виявила назовні й написала.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 156). Освічена людина, таким чином, має схожість з романом, бо носить в собі

різноманіття. Як і в аналогії з «організмом», вона є збіркою різноманітного знання, яке не оформлено системно, але свідчить про голістичний розвиток. З огляду на це будь-яке знання не є нецікавим й може використовуватися для кращого розуміння себе. За словами Шлегеля: «Не існує самопізнання, окрім історичного. Ніхто не знає, ким він є, якщо не знає, ким є його сучасники — передусім найвищий побратим спільноти, майстер майстрів, геній епохи.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 270)

Проте, якщо концепція індивіда та освіти є зрозумілою, що він має на увазі під генієм? І чим геній вирізняється поміж інших людей? Усталено, що романтична концепція полягає у тому, що геній є продовжувачем дії сил природи чи історичного духу, їхньою найщільнішою кристалізацією. Проте пояснення геніальності, яке можна знайти у Новаліса, є дещо реалістичнішим й має стосунок до того, про що ми говорили раніше. Так він пише: «Чим більш заплутаною (*verworren*) є людина — а заплутаних часто називають дурнями (*Dummköpfe*) — тим більше вона може здобути завдяки наполегливому самонавчанню; натомість упорядковані голови (*die geordneten Köpfe*) повинні прагнути стати справжніми вченими, ґрунтовними енциклопедистами (*Encyklopädisten*). Заплутані на початку змушені боротися з великими перешкодами: вони проникають у справу повільно, вони вчаться працювати з труднощами; але згодом вони стають справжніми господарями й майстрами назавжди. Упорядкований (*der Geordnete*) входить швидко, але так само швидко й виходить. Він швидко досягає другої сходинки, але зазвичай на ній і зупиняється. Останні кроки даються йому важко, і він рідко може змусити себе, досягнувши певного ступеня майстерності, знову привести себе в стан початківця (*Zustand eines Anfängers*). Заплутаність вказує на надлишок сили й здібностей, але на погані співвідношення; визначеність — на правильні співвідношення (*richtige Verhältnisse*), але малі здібності й силу.

Тому заплутаний такий прогресивний (*progressiv*), такий здатний до вдосконалення, тоді як упорядкований рано перестає розвиватися й стає філістером. Порядок і визначеність самі по собі ще не є ясністю. Через самоопрацювання (*Selbstbearbeitung*) заплутаний приходить до тієї небесної прозорості (*himmlische*

Durchsichtigkeit), до тієї самопросвіти (Selbsterleuchtung), якої упорядкований так рідко досягає. Справжній геній (Genie) поєднує ці крайнощі: він поділяє швидкість з останнім і повноту з першим» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 432). Справжній геній тому постає як певне поєднання «просвітницьких» та «романтичних» тенденцій. Він вміє швидко розібратися у питанні та досягнути ясності, але при цьому залишитися достатньо глибоким. Ба більше, він має в собі щось від «дитини», бо готовий постійно починати спочатку.

Шлегель у цьому зв'язку проголошує: «Геній, хоч і не є справою сваволі (Willkür), проте належить до сфери свободи — подібно до дотепності, любові та віри, які одного дня мають стати мистецтвами й науками. Від кожного слід вимагати геніальності, але не очікувати її. Кантіанець назвав би це категоричним імперативом геніальності.» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 148). Геніальність тоді повинна бути чимось, що не тільки виникає не довільно, а і формується наскільки це можливо під впливом освіти. Зрештою, в ще одному фрагменті Шлегель зазначає, що в період «золотого віку» всі повинні були б бути геніями, тобто мати в собі освіту й бути готовими до навчання (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 258, No. 19).

Проте, якщо йдеться не про золотий вік, то геніальність не є настільки поширеною. А це означає, що з геніями та поетами у романтиків пов'язаний ще один аспект їх філософської програми, а саме — створення нової міфології. Це останнє завдання можна вважати кінцевою точкою «позитивної» романтичної думки. Політично і соціально воно уособлює собою прагнення романтизму вирватися з модерного періоду, коли єдність самої спільноти, а тим більш єдність спільноти з природою було зруйновано, з чим ми вже стикалися у Байзера, коли говорили про мову. Програмно нова міфологія постає утворенням нового спільного символічного простору думки та запобіжником проти соціального відчуження. Як така, вона повинна містити в собі всі елементи сучасності, а отже — виступати поєднанням філософії, релігії, поезії та науки.

Засновки такої програми можна знайти ще у «Найдавнішій системі трансцендентального ідеалізму» (Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus), тексті, що приписують молодому Гегелю, до створення якого, однак, імовірно були долучені Шеллінг та Гельдерлін. Основною ідеєю тексту виступає конструювання світу як акту абсолютної свободи. Ідея людства продемонстрована як абсолютна свобода всіх духів, які переносять інтелектуальний світ у собі. А разом з тим загальною ідеєю твору є також ідея естетичної держави — заміна всіх механістичних інституцій на органічну спільноту, що об'єднана ідеєю краси.

Естетичний акт тут трактується як найвищий єднаний акт розуму — синтез істини та добра в ідеї краси. Відповідно тут йдеться і про відновлення ролі поезії як оригінального вчителя людства, і про наближення філософії до поезії. Зрештою, замість розуму та серця (природи й духу) повинен постати політеїзм уяви та мистецтва; філософія тут стає більш естетичною та міфологічно розумною (Merphy & Roberts, 2006, p. 22). Звідси випливає і завдання створення нової міфології, яка повинна бути раціональною, як поєднання філософії та поезії. В цьому тексті це завдання сприймається як найповніше та найкраще завдання людства.

Шлегель висловлює схожі думки у своїй «Промові про міфологію» (Rede über die Mythologie) (1800), хоча для нього ця міфологія повинна стати не міфологією розуму, а міфологією мистецтва. Він зазначає, що сучасній епосі бракує центру, який би міг помістити людей у схожий простір змісту, як це було в античності чи в християнстві. Однак з цієї відсутності він робить висновок про те, що невдовзі нова епоха повинна виникнути на базі ідеалізму. Нова міфологія повинна не копіювати античні приклади, а повертатися в оновленій та кращій якості — у формі нескінченної поеми, в якій дух свідомий свого творіння та роботи. Створити таку міфологію може ніхто інший, аніж геній епохи.

Ця міфологія для Шлегеля є продовженням теми релігії та поезії, які є символічним вираженням нескінченного абсолюту. Тому можна припустити, що в центр нової міфології романтики могли б помістити своє відкриття «туги за

нескінченним» і своє уявлення про людину. В контексті того, що ми говорили про літературну критику, контекстуалізацію, утворення канону, особливу увагу романтиків до жанрів, міфологія могла б утворювати загальне тло, на якому власне і розвивається нова культура. Якщо всі конкретні твори мистецтва повинні бути розглянуті у співвідношенні з іншими творами, то повинен існувати єднальний елемент: універсальна інтелектуальна традиція.

Самі Шлегель і Новаліс неодноразово зазначали, що вони б хотіли долучитися до її створення. Можливо, певною мірою це їм вдалося, якщо вважати поширення романтизму в культурі Європи за своєрідне становлення «міфології» та «літературного абсолюту». Самі вони вважали себе радше теоретиками, аніж власне геніями та поетами. Хоча з огляду на історичне сприйняття філософії романтизму, їхнім здобуткам не завжди надавали належне навіть у цьому. І тому слова Новаліса з «Монологу» певною мірою можна вважати пророчими щодо долі ранніх романтиків: «хто має тонке відчуття її [мови] застосування, її такту, її музичного духу, хто в собі сприймає ніжну дію її внутрішньої природи й відповідно рухає своєю рукою або язиком, той буде пророком. Натомість той, хто добре знає про ці речі, але не має для неї достатнього слуху й чуття, писатиме істини, подібні до цієї, проте сама мова жартуватиме з нього, а люди насміхатимуться з нього, як троянці з Кассандри» (Novalis, 1978, S. 438—9).

Висновки до розділу 1

На підставі розвідки провідних тем філософії раннього німецького романтизму можна зробити наступні висновки.

По-перше, дослідження філософії романтизму часто проводиться, виходячи з широкої концептуальної рамки *модерну*, що часто не дозволяє точно схарактеризувати її основні положення. Романтизм часто розглядається узагальнено як традиційна «ірраціональна» тенденція модерного часу, що знаходиться в опозиції

до «раціональної» тенденції Просвітництва. Проте це заважає побачити власні специфічні особливості кожної з цих течій, а надто кожного конкретного історичного прояву цих феноменів європейської думки. Щоб запобігти цьому, варто розглядати кожен історичну варіацію романтизму окремо й передусім — сконцентруватися на дослідженні раннього німецького романтизму (Frühromantik), який можна вважати центром зародження всієї романтичної традиції.

По-друге, філософія раннього німецького романтизму, як і німецька ідеалістична традиція, виходила з переінтерпретації кантівської спадщини. Зокрема, романтична позиція формувалася під впливом критичної філософії, Якобі, Рейнгольда, Фіхте та спінозизму. В багатьох аспектах вона є еkleктичним результатом полеміки романтиків із сучасними їм провідними тенденціями в історії думки. Проте центральним елементом їхньої доктрини варто вважати уявлення про те, що першопринцип знання у філософії не може бути знайдений, що зумовлює неможливість побудувати цілісну філософську систему (як це, наприклад, намагаються зробити Рейнгольд та Фіхте). Специфічне потрактування абсолюту як такого, що не може бути схоплені поняттєво, призводить їх до думки, що всі істини, доступні людині, є лише частковим відображенням абсолютної істини. Всі історичні істини, таким чином, є лише тимчасовим опосередкуванням абсолютної істини у мові, що прогресивно замінюють одна одну через романтичну іронію, яка становить собою принцип заперечення. При цьому, на відміну від Гегеля, романтики вважають, що цей принцип заперечення є нескінченним процесом, який не може закінчитися самоусвідомленням абсолютного духу. Абсолют лише виступає як регулятивна ідея, яка взагалі робить розділення на істину і хибу можливим. Таким чином, романтики займають обґрунтовану скептичну позицію, що однак не є релятивізмом. Для них сама реальність виступає як щось, що відмінне від абсолюту та свідомості, що її сприймає. Абсолют та свідомість є крайніми межами реальності.

По-третє, виходячи зі свого потрактування істини та абсолюту, романтики розвивають свою специфічну філософію мови. Вони вважають, що речі ніколи не є

доступними безпосередньо, проте також заперечують кореспондентну теорію істини. Натомість значення речей можна встановити лише з огляду на те, як вони відрізняються від інших речей. Тому важливим завданням філософії вони вважають контекстуалізацію: філософії відводиться роль критики, яка повинна розміщувати елементи реальності у певній констеляції задля їх правильної інтерпретації. При цьому можна сказати, що ця контекстуалізація повинна бути як діахронічною, так синхронічною. Філософія отримує дещо «літературне» або, ширше, «гуманітарне» спрямування з огляду на те, що побудувати систему знання, виходячи тільки з самого розуму, виявляється неможливим. Сам розум ніколи не є «чистим» розумом з огляду на те, що він спирається на мінливий мовний матеріал, який йому вже даний, і яким він не володіє. Тому сама мова постає як «монолог» або музичний твір — як простір знаків, до якого людина дослухається, але який ніколи повністю не контролює. Найбільш вдале «дослухання до мови» відбувається у «поезії», яку варто трактувати не як фактичне поетичне мистецтво, а скоріше як продукування нових символічних форм, метафор та опосередкувань абсолютної істини. Це продукування відбувається «необхідно-випадково», як відкриття істини через естетичний акт творіння. Проте, це не означає, що кожен продукт «поезії» обов'язково має цінність. Навпаки, кожна нова символічна форма, як і кожен фактичний мистецький твір, повинні доповнюватися критикою (тобто філософією), яка може оцінити їх справжнє значення з огляду на ширший контекст. Такий голістичний підхід є ключовим для розуміння ранніх романтиків. Вони поширюють його майже на всі сфери застосування мови; він також проявляється у їх теорії інтерпретації та теорії перекладу. Ба більше, він застосовується і щодо розуміння самого світу, який, хоча б у потрактуванні Новаліса, сам є первинною мовою (санскритом), а відповідно також і музичним твором, що постійно розширюється.

Зрештою, романтична ідея суб'єктивності також не уникає цього підходу. Індивід описується романтиками як «організм», що алегорично є вираженням самої нескінченності абсолюту й носить у собі її зародок. Проте, з огляду на те, що

романтики трактують абсолют як непізнаваний, вони також вважають, що індивід не може досягнути кінцевої точки розвитку. Саме людське життя є постійним процесом становлення й освіти (Bildung). В його основі лежить туга/прагнення за нескінченним — бажання досягнути абсолютної істини й визнання неможливості це зробити. І хоча романтична позиція багато у чому наслідує Шиллера, вона проголошує центром освіти релігію, яка є символічним вираженням цієї туги. Романтики однак відстоюють переконання, що цю неможливість варто сприймати як перевагу. Вона свідчить про існування свободи у виборі власної траєкторії життя, необхідності «стати ким ти є».

Саме становлення і розуміння себе відбувається історично, через контекстуальне пізнання «Іншого». Ідеалом романтичної освіти тому постає індивід, що здатний охоплювати множинні контексти, вміти переналаштовувати себе і, як дитина, постійно починати спочатку, навчаючись новому. При цьому геніальність також поєднується з цим освітнім ідеалом. Геній, на думку романтиків, є освіченою людиною, що вміє швидко і ґрунтовно розбиратися у різноманітних питаннях, зберігаючи при цьому ясність розуміння. Тому романтики висувають «імператив геніальності», тобто вимогу для кожного досягнути такого стану. «Золотий вік» романтиків повинен був би виглядати як реальне виконання цього ідеалу — тобто повністю освічене людство. Проте геніальність також має й інше значення. В історичному розрізі «поетичному» генію належить роль творця нової міфології: він є творцем нового символічного простору та спільної пам'яті для людства. Іншими словами, геній здатен запропонувати такі «поетичні» витвори, що зрештою стануть класичними та продукуватимуть численні інтерпретації й наслідування, маючи визначний вплив на культуру взагалі.

Насамкінець варто сказати, що в ході дослідження ми розглянули декілька інтерпретацій романтизму і намагалися провести паралелі між романтичною думкою та сучаснішими філософськими ідеями. Як ми побачили, філософію раннього романтизму можна трактувати у різний спосіб. Так, її можна вважати за один із напрямків філософської думки після Канта, що якнайбільше наближається до

«постметафізичних» доктрин. З іншого боку, сам ранній німецький романтизм також можна трактувати як важливий етап становлення літературної критики, що засвідчує зсув філософії у бік «гуманітарної» сфери. А з огляду на його історичне значення його також можна розглядати як намагання подолати соціальне відчуження, побудувавши новий спільний соціальний простір замість того, що був втрачений в ході секуляризації та індустріалізації європейського суспільства.

На нашу думку, всі ці три інтерпретації по-своєму праві, й зовсім у душі романтичної традиції відображають певну частину реальної картини. Вони засвідчують, що романтизм не варто сприймати тільки як певну «ірраціональну» доктрину, що, наприклад, возвеличує першість почуттів над розумом. Ідеї романтичної філософії багато в чому знаходять своє продовження у подальшій історії думки, в чому ми ще матимемо змогу переконатися у наступних розділах. Це не означає, що сам романтизм в обширі його ідеї залишається актуальним і сьогодні: романтичний пантеїзм, пафос поетичної творчості, численні пророцтва та коментарі стосовно історії, літературні твори, які ми залишили поза увагою свідчать про те, що романтизм був рухом, що все ж таки був напряму залежним від свого часу. І якщо він не був тільки «ірраціональним» рухом, то певна «ірраціональність», а подекуди й просто наївність у ньому дійсно присутня. Натомість романтичний голізм, ідея туги як «вічного наближення», трактування творчості як «пошуку ідеального перекладу» з мови світу, а також ідея освіти можуть претендувати на універсальну значущість. Зрештою, сучасна філософія дійсно залишається «тугою за домом», яка не висуває вимоги щодо побудови загальної системи знання. Вже з огляду на це філософія раннього романтизму не може бути просто проігнорована. Вся її доктрина присвячена осмисленню того нескінченного завдання розуміння, яке проявляє себе повсюдно.

РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ У ФРІДРІХА НІЦШЕ: РОМАНТИЗМ ЯК ХВОРОБА

Після того як ми окреслили провідні ідеї філософії німецького романтизму, варто було б перейти до розгляду її рецепцій у подальшій німецькій філософській традиції. Рухаючись хронологічно, у другому розділі ми б хотіли почати цей огляд з огляду зв'язків між романтиками та Фрідріхом Ніцше. Оскільки Ніцше займає переважно критичну позицію щодо романтизму (особливо в другій частині своєї творчості), але водночас іноді сам проголошується романтиком, метою цього розділу є встановити точки перетину між ним та романтичним рухом. Щоб це зробити, окрім окреслення фактичних рецепцій ми також звертаємося до методів інтелектуальної реконструкції, аби розібратися у тому, наскільки позиція Ніцше є схожою чи відмінною від позиції ранніх романтиків; а також — чим пояснюється критичне ставлення Ніцше до романтизму¹⁵.

2.1. Ніцше та романтизм: встановлення зв'язків

Взаємозв'язки Ніцше і романтиків часто становлять інтерес дослідників, особливо у зв'язку з раннім періодом його творчості й такими його роботами, як «Несвоєчасні міркування» (*Unzeitgemäßen Betrachtungen*) (1873-1876) або «Народження трагедії» (*Die Geburt der Tragödie*) (1872/1886). Що не повинно дивувати, виходячи з того, що і сам Ніцше у багатьох автобіографічних примітках зазначає, що певний час знаходився під впливом романтизму, здебільшого маючи на увазі своє захоплення Вагнером. Однак, його відношення до романтизму з позитивного зрештою змінюється на різко негативне. Наприклад у «Випадку Вагнера» (*Fall der Wagner*) (1888) він пише так: «Що міг думати Гете про Вагнера? Гете одного разу поставив собі питання, яка небезпека нависає над усіма романтиками: романтичне прокляття. Його відповідь така: 'задихнутися, переживуючи моральні та

¹⁵ Частина матеріалів до цього розділу була опублікована у моїй статті за темою дисертації (Смірнов, 2025).

релігійні абсурди'» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 16)¹⁶. З самого тексту випливає, що Ніцше абсолютно поділяє це твердження Гете. Він схильний бачити в Вагнері й в романтизмі в цілому хворобу. Хворобу, на яку він перехворів, і одужання від якої надало йому сил сформувавши свою особисту позицію. Як він пише сам: «Моєю найбільшою подією було одужання. Вагнер був лише моєю хворобою» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 16). Можна навіть сказати, однією з його хвороб — однією з тих ілюзій, які він пізніше відкинув.

Таке ставлення до романтизму у Ніцше зберігатиметься до кінця життя. І його джерела варто шукати вже в кінці 1870-х років, коли між ним і Вагнером відбувається розрив. Зрештою, вже в «Людське, надто людське» (Menschliches, Allzumenschliches) (1878) Ніцше достатньо чітко сформулював сутність романтичної хвороби: «Я обманював себе щодо невиліковної романтики Ріхарда Вагнера, уявляючи її як початок, а не кінець» (Nietzsche, 1988, KSA 2, S. 8). Те, про що свідчить «Народження трагедії з духу музики» (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) з окремою присвятою Вагнеру — необхідність відродити античний автентичний міф, справжню грецьку трагедію в межах німецької культури — ретроспективно стає для Ніцше певною формою самоомани. У «Ессе Homo» (1888), як і у написаній у 1886 році передмові до нового видання тепер вже перейменованої книги «Народження трагедії, або еллінізм і песимізм», Ніцше прямо підкреслює наскільки «сумнівною» була ця книга як з огляду на завдання, які він собі ставив, так і з огляду на реалізацію. Особливо наголошуючи на тому, що його основною помилкою було те, що він відмовився говорити своїми словами, а натомість звертався до Шопенгауера та Вагнера, вбачаючи в сучасності натяки на те, що в «німецькій сутності» здатний відродитися діонісійний початок. Натомість для зрілого Ніцше, німецька музика вже «є суцільною романтикою та найбільш негрецькою з усіх можливих мистецьких форм: а понад те — першорядною згубою для нервів, подвійно небезпечною для

¹⁶ Тут і надалі KSA означає Kritische Studienausgabe (видання творів Фрідріха Ніцше).

такого народу, який любить випити і вшановує неясність як чесноту, а саме — в її подвійній іпостасі п'яного і водночас запаморочливого наркотику» (Nietzsche, 1988, KSA 1, S. 20) (Ніцше, 2004, Т. 1, с. 18). Те, що Ніцше тут відкидає, відсилає нас до романтичного прагнення до створення нової міфології — нового центру культури. Якщо на ранніх етапах він ще плекав надію на те, що можливість створити такий міф існує, то врешті-решт він ставиться до цього більш ніж критично. Скоріше фокусуючись на питаннях, що стосуються індивідуального життя або обізнаної меншості, але аж ніяк не міфу, що здатний виправити німецьку націю або світ.

З огляду на це, якщо ми хочемо розібратися в тому, що пов'язує Ніцше та романтиків, варто, як це зазвичай і роблять, розбити дослідження на дві частини, й подивитися окремо на раннього та пізнього Ніцше. Варто подивитися, що саме романтичного Ніцше стверджує окрім необхідності створення нової міфології, й що саме заохочує його змінити свою позицію.

Проте, до того як перейти до розбору позиції Ніцше в деталях, треба обмовитися про те, наскільки справедливо зіставляти його позицію з позицією Шлегеля і Новаліса. З огляду на те що Ніцше відносно рідко цитує авторів, на яких він посилається, важко сказати, наскільки добре він був знайомий з романтиками. Основними його кумирами й водночас об'єктами критики є Шопенгауер та Вагнер, а не Шлегель, Новаліс, Шляєрмахер чи навіть Гельдерлін. І тому часто, коли він говорить про романтизм, він має на увазі скоріше своїх власних «ідолів». Проте, оскільки він бачить в них вираження і символ сучасної німецької культури, яку, як ми бачили, він називає романтичною, він часто не вважав за потрібне проводити розрізнення між авторами. Сам Ніцше яскраво це ілюструє у саркастичній і зневажливій манері обігруючи прізвище Шляєрмахера (Schleiermacher), що прямо перекладається як «виробник покривал (завіс, вуалі)»: «Німці вписані в історію пізнання лише двозначними іменами: вони завжди породжували тільки «несвідомих» (unbewusste) фальшивомонетників (— це стосується Фіхте, Шеллінга, Шопенгауера, Гегеля, Шляєрмахера не менше, ніж Канта й Ляйбніца; усі вони — тільки «шляєрмахери»

(Schleiermacher) —): їм ніколи не буде дано честі, аби перший правдивий дух в історії духу, той дух, у якому істина вершить суд над підробкою монет чотирьох тисячоліть, був зарахований до німецького духу.» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 361). Сам Шляєрмахер, як, зрештою, і вся ідеалістична філософія, зараховується ним до єдиного руху, що уводить далі від істини й приховує її. Створює певну «завісу таємниці» (der Schleier des Geheimnisses), звертаючись до релігії (як Шляєрмахер) або до її секулярної альтернативи (Шопенгауер) (Ibid).

Проте, Ніцше навряд міг цінити Шляєрмахера надто високо навіть у ранні роки своєї творчості. Як зазначає Тарас Лютий: «Молодий Ніцше кілька разів посилався на Шляєрмахера як класичного філолога і відомого перекладача творів Платона, але не зовсім у позитивному ключі. Ці читання продовжилися в базельський період: Ніцше згадує про нього в лекціях про Платона. У пізній період, попри критику християнства, Ніцше не цікавився богословськими працями Шляєрмахера» (Лютий, 2017, с. 34)

Можна також додати, що якщо Ніцше періоду свого становлення був схильний взагалі знайомитися з творами багатьох класичних німецьких філософів (Ляйбніц, Кант, Фіхте, Гегель, Шеллінг тощо) за посередництвом Шопенгауера та Фрідріха Ланге, то навряд він міг сформулювати про Шляєрмахера позитивне уявлення. Шопенгауер і сам був схильний висловлюватися про нього достатньо критично. Ставлення Ніцше з часом змінилося тільки у той бік, що він почав вважати, що Шляєрмахер і Шопенгауер становлять тільки два випадки однієї й тієї самої проблеми «декадансу».

Окрім Шляєрмахера, у Ніцше можна знайти тільки нечисленні покликання на інших романтиків. Зокрема, ще за часів навчання у Пфорті у віці 13 років він познайомився з творчістю Гельдерліна, якого називав своїм «улюбленим поетом» (Лютий, 2017, с. 99). Щоправда, це не сильно відобразилося на пізніших його роботах, хоча між їх життям та творчістю й можна провести численні паралелі. Окрім цього він безперечно був знайомий із безпосередніми натхненниками романтиків, проте «читаючи Гаманна (у зв'язку з вивченням грецьких мудреців) і головним чином

Гердера, він не виявив особливої поважності до цієї традиції» (Лютий, 2017, с. 32). Якщо звернутися до його основних робіт: у «Народженні трагедії» він прямо посилається на Августа Шлегеля стосовно ролі хора у грецькій трагедії. Можна лише припустити, що він також був знайомий з працями його брата, враховуючи його філологічну освіту¹⁷. І хоча власні думки певним чином перегукуються з працею Ф. Шлегеля «Про вивчення грецької поезії» (1795) — особливо щодо того, що Арістотель належав до періоду її занепаду, і тому неправильно зрозумів її найважливіші форми, важко було б припустити, що Ніцше надавав будь-якого значення його філософським працям, або взагалі був обізнаний з ними достатньою мірою. Важко знайти у Ніцше і покликання на Новаліса. В дуже загальних термінах у своєму другому несвоєчасному міркуванні він говорить про відому групу молодих людей, що на початку сторіччя багато писали про поезію (Ніцше, 2004, Т. 1, с. 270). Проте оскільки він не уточнює, кого саме він має на увазі, залишається лише здогадуватися чи це може бути також хтось із кола Frühromantik.

Це, однак, не заперечує того, що Ніцше поділяє з романтиками спільний культурний контекст. Як ми вже зазначали, так само, як і романтики, він активно досліджує античну спадщину, підважуючи класичні інтерпретації. З іншого боку, як виняток, зі своїх ранніх праць та до кінця життя він зберіг позитивне ставлення до Гете, з творчістю якого був достеменно добре обізнаний. Не кажучи вже про те, що, як і романтики, він окремо відзначав здобутки Лессінга, виділяючи його серед всіх інших німецьких письменників

Якщо говорити в цілому про представників романтизму як руху, яких Ніцше оцінює позитивно, то окрім вже згаданого Гельдерліна можна було б також відзначити його ранні схвальні відгуки про Байрона й пізніші визнання: «З Байроновим Манфредом я повинен бути глибоко споріднений: я знайшов усі ці безодні в собі, — у тринадцять років я вже був зрілим для цього твору» (Nietzsche,

¹⁷ У (Forester, 2011) можна знайти спроби провести такий зв'язок. Проте, припущення автора навряд можна назвати обґрунтованими.

1988, KSA 6, S. 16). А також окремо наголосити на його прихильності до Генріха Гайне. Людини, яка на думку Ніцше, була зразком вільного духу, іронічного поета з музичною мовою та відсутністю моралізаторства.

Тут також можна провести багато паралелей. Оскільки Гайне завжди був десь посередині: з одного боку належачи до романтичної традиції, а з іншого підіймаючи її на глум у своїх працях; будучи німецьким поетом і автором численних робіт про німецьку філософію та літературу, значну частину життя проживши у Франції у фактичному вигнанні через гострі політичні твори. У багатьох аспектах доля Гайне чи ненайбільше суголосна Ніцше (і з огляду на його амбівалентність щодо романтизму, і стосовно захоплення французькою культурою), як суголосним виявляється і його іронічний, поетичний, але тверезий та глибокий стиль. Зрештою, і сам Ніцше говорить: «Колись скажуть, що Гайне і я були безумовно першими митцями німецької мови — на незліченній відстані від усього того, що прості німці робили з нею» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 16). Тому якщо в цілому Ніцше і можна вважати «романтиком» у звичайному розумінні, то тільки романтиком цього типу. Або можливо романтиком типу Ральфа Емерсона, який був його «найбільш читаний і перечитуваний автор» (Лютый, 2017, с. 40). І чиї думки про освіту, культуру чи індивідуальність висловлені, наприклад, в есе «Довіра до себе» (Self-reliance) або «Американський вчений», (American Scholar) дуже сильно перекликаються з думками самого Ніцше.

У будь-якому разі, пантеон авторів, яких Ніцше поважає найбільше і, що найважливіше, до яких він зберігає поважне ставлення на все життя — Гете, Гайне, Емерсон — вже вказує на те, що Ніцше в жодному разі, хоча б базуючись на його біографічних даних, не належить до числа прямих наслідувачів ранніх романтиків. Якщо Ніцше і «романтик», то романтик якоїсь іншої якості або іншого підвиду.

Проте, як ми вже зазначали на початку роботи, нам би не хотілося множити кількість визначень й концентруватися лише на концептуальній рамці. До цього ми розглядали ранніх романтиків у їх власній історичній конкретності, визнаючи за ними

право говорити за себе. Справедливо зробити це і стосовно Ніцше. Те, що він був лише частково знайомий з роботами ранніх романтиків, а в певний момент взагалі протиставляв свою позицію романтизму, не заперечує можливості діалогу між ними. Як не заперечує і того факту, що між Ніцше та ранніми романтиками можна простежити паралелі. І можливо саме ніцшеанська критика «романтизму» може багато сказати як про перспективи романтичного руху в цілому, так і про самого Ніцше, який відмовляється належати до нього.

Отож, нижче ми спробуємо подивитися як саме міг би виглядати цей діалог, які спільні та відмінні риси можна було б простежити між романтиками та Ніцше, особливо у зв'язку з такими темами, як роль особистості, освіта, мистецтво та суспільна критика.

2.2. Порівняння філософії мови Ніцше та романтиків: питання відносності істини

Раніше ми вже зазначали, що романтики надавали усвідомленню людської недосконалості центральне значення. Не буде перебільшенням сказати, що та сама ідея була центральною і для Ніцше. Недосконалість як неможливість пізнання світу, як відсутність справжньої істини, доповнена уявленням про необхідність постійного творіння та утвердження життя в новій формі, становить центральний елемент його філософії. Достатньо коротко це підсумовано у Жиля Дельоза, який виділяє три ключових пункти Ніцше, у яких він відходить від попередньої традиції: «не істинне, не дійсне, а — оцінка; утвердження (affirmation) не як застиглість, а як творіння; не людина, а — надлюдина як нова форма життя» (Deleuze, 1983, p. 213).

Уявлення Ніцше про суб'єкта взагалі виходить з уявлення про «становлення», про формування особистості, яка бажає жити замість тікати від життя, й до того ж готова брати на себе відповідальність за свої дії, виходячи з власного уявлення про цінності, яке не корелює з загальноновизнаною мораллю. Виходячи з цього уявлення,

Ніцше формулює декілька своїх ключових принципів. Зокрема, ідею «вічного повторення», яка є формулою утвердження життя — відсутністю жалю з приводу того, що було прожито, навіть якщо воно буде знову повторюватися. А також принцип «стань тим ким ти є», що свідчить про те, що індивідуальне життя не може отримати сенс з якоїсь сфери поза життям, а натомість саме є постійним шляхом становлення чи можливо «шляхом творця», як це сформульовано в однойменній главі «Так мовив Заратустра». Проте не менш відомими є й інші метафоричні формулювання Ніцше, як-то метафора «колеса, що котиться само по собі», або його метафора «дитини» як третьої стадії, якої досягає людина, що також засвідчують важливість проблематики становлення для Ніцше.

Навіть з такого короткого огляду стає зрозумілим, що Ніцше поділяє з романтиками хоча б одну спільну рису, яку ми зустрічали ще у Гердера, — необхідність «освіти для того, щоб стати людиною». Освіти у дуже широкому сенсі, яка не зводиться до набору практичних навичок чи вмінь, і навіть до духовного саморозвитку, а постає нескінченним, навіть історичним завданням, з якого виникає не менше, ніж нова форма життя. Це також освіта, яка відмовляється від мети подолати недосконалість розуміння, надавши світу систематичного опису. Оскільки вона обертає недосконалість людського розуміння на власну користь, беручи скептицизм за основу, на якому варто побудувати упевненість у власному шляху до розуміння.

Скептицизм для Ніцше виникає з дещо схожого з романтиками розуміння мови. Як і вони, Ніцше відкидає кореспондентну теорію істини й приходить до того, що всі речі неunikно проходять процес опосередкування у мові. У опублікованому посмертно есе «Про істину та брехню у позаморальному сенсі» (1873) (*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*), що було написано всього через рік після «Народження трагедії» він пише: «Ми вважаємо, що знаємо щось про самі речі, коли говоримо про дерева, барви, сніг і квіти, але все-таки не володіємо нічим, окрім метафор речей, які аж ніяк не відповідають первинним сутностям. Як звук у формі

піскової фігури, так і загадкове «х» якоїсь речі виглядає спочатку нервовим подразненням, тоді — образом, урешті — звуком. Отож, виникнення мови у будь-якому разі не відбувається логічно, а весь матеріал, у якому та з яким пізніше працює і з якого буде людина істини — дослідник, філософ, — походить якщо не з небесного зозулиного дому, то все-таки аж ніяк не зі сутності речей» (Nietzsche, 1988, KSA 1, S. 879) (Ніцше, 2004, Т.1, с. 730). Тож мова за своєю природою противиться можливості побудувати систему, яка б описала світ у всій його повноті. І з огляду на це Ніцше критикує як будь-яку спробу механізації космосу, до якої вдається наука, так і, наприклад, ідеалістичну філософію, що намагається вивести істинні положення, виходячи з аналітичних суджень, які насправді приречені залишатися тільки тавтологіями. Так само він критикує і можливість описати світ за допомогою понять, виходячи з того, що поняття виникають лише як певне абстрагування різноманітних індивідуальних чуттєвих досвідів.

Тому Ніцше відкидає будь-які претензії на те, що «абсолютна істина» може бути виражена, бо при найближчому розгляді кожна істина веде свою генеалогію від «метафори», ілюзії, яка намагалася описати світ, але в певний момент стала панівною. «Отже, що таке істина? Рухлива рать метафор (bewegliches Meer), метонімії, антропоморфізм і — коротко: сума людських відношень, які, поетично та риторично витончені, переносилися, прикрашалися і після довгого вжитку здавалися народу непорушними, канонічними та обов'язковими. Істини є ілюзіями, про які забули, чим вони є насправді; метафорами, які зносились і стали чуттєво безсилями; монетами, які втратили свій образ і тепер уже беруться до уваги лише як метал, а не як монети» (Nietzsche, 1988, KSA 1, S. 880-1) (Ніцше, 2004, Т.1, с. 730).

Ці формулювання дуже нагадують уявлення про мову в Новаліса. Зокрема у фрагменті, який ми вже наводили: «Усі забобони та помилки всіх часів, народів та окремих осіб ґрунтуються на змішуванні символу з тим, що символізується — на їх ідентичності... — на вірі в справжнє повне відображення» (Novalis, 1993, S. 157). Для Новаліса це означало, що через мову проявляється наше схоплення світу, яке ніколи

не є настільки задовольним, щоб відповідати оригінальній мовній структурі світу. Ми не маємо ніякого доступу до реальності як такої — а тільки завжди маємо справу з опосередкуванням у мові, з «перекладами». Ба більше, ми не маємо повного контролю над мовою, бо вона одночасно синхронічна та діахронічна, тобто слова в ній визначаються через відмінність від інших речей й несуть в собі історичну пам'ять. Суб'єкт лише долучається до мови, використовуючи доступні йому засоби для вираження. Що своєю чергою означає, що неможливо було б вивести всю систему знань з аналітичних суджень, бо вони або означають просту тотожність, або вже відсилаються до реальності у випадку синонімії. З іншого боку, найімовірніше, будь-яка система, яка намагається описати, як «суб'єкт» (розум) в повноті відображає «об'єктивний світ», може бути поставлена під сумнів з огляду на те, що мова противиться розділенню на суб'єктивну та об'єктивну частини, і завжди є лише їх поєднанням. Символ тому завжди є відмінним від того, що символізується, й свідчить про творчу здатність людини до творення нових образів у мові, бо саме через надання імен речам, пропонування нових метафор, «поезію» людина взагалі проявляє свою свободу.

Позиція Ніцше тут майже повністю збігається з позицією Новаліса навіть в образах, які він наводить. Він також вважає, що проблеми виникають через те, що люди схильні ототожнювати символ з його відображенням, й забувають про свою «поетичну» здатність до творіння образів. Так він говорить: «Лише через забування того первісного світу метафор, лише через застигання та затвердіння образної маси, яка первинно витікає з праздатності людської фантазії у формі гарячої рідини, лише через нездоланну віру, що це сонце, це вікно, цей стіл є істиною самою по собі — коротко: лише через те, що людина забуває про себе як суб'єкта, а саме як помистецьки творчого суб'єкта, вона живе з певними спокоєм, упевненістю і послідовністю: якби вона могла бодай на мить вийти з тюремних мурів цієї віри, то відразу ж позбулася б 'самосвідомості'... Та й загалом, правильне сприйняття — тобто адекватне вираження якогось об'єкта в суб'єкті — виглядає для мене суперечливою

нісенітницею: адже між двома абсолютно різними сферами, між суб'єктом і об'єктом, не існує жодної причиновості, жодної правильності, жодного вираження, а хіба що естетичні стосунки, тобто переказ-натяк, кострубатий переклад цілком чужою мовою. Однак у будь-якому разі для цього потрібні сфера опосередкування та сила опосередкування, яка вільно творить і вільно вигадує» (Nietzsche, 1988, KSA 1, S. 883-4) (Ніцше, 2004, Т.1, с. 734).

Пізніше Ніцше буде часто повертатися до цієї думки, зокрема говорячи про те, що треба бути поетом самого себе. У «Веселій науці», у 299 афоризмі, він говорить, що треба бути поетом самого себе: «Чого слід відучитися в митців. (Künstlern) — Які засоби ми маємо, щоб зробити речі гарними, привабливими, бажаними, коли вони такими не є? — а я думаю, що самі по собі вони такими ніколи й не є! Тут ми маємо чому навчитися в лікарів, коли вони, наприклад, розбавляють гірке або додають вина й цукру в мікстуру; але ще більше — у митців, які, власне, безперервно займаються тим, що вигадують подібні засоби й хитрощі. Віддалятися від речей настільки, щоб багато чого в них більше не бачити, і мусити дивитися, щоб все ще бачити їх — або дивитися на речі здаля, немов із-за рогу чи крізь виріз — або розташовувати їх так, щоб вони частково затулялися і дозволяли лише перспективні прогляди — або розглядати їх крізь кольорове скло чи у світлі вечірньої заграви — або наділяти їх поверхнею й оболонкою, що не має повної прозорості: усього цього ми маємо відучитися в митців, а загалом бути мудрішими за них. Бо у них ця витончена здатність зазвичай припиняється там, де кінчається мистецтво і починається життя; ми ж хочемо бути поетами свого життя (die Dichter unseres Lebens), і то насамперед у найменшому та найбуденнішому (Kleinsten und Alltäglichen zuerst).» (Nietzsche, 1988, KSA 3, S. 538). Стати поетом самого себе — означає визнати, що в нас немає нічого окрім світу явищ, світу метафор, видимості, висловлювань, якими ми постійно оперуємо, але які ніколи не відображають речі такими, як вони є. В цьому сенсі вся людська діяльність певною мірою є поетичною, тобто творчою, пов'язаною з утворенням нових символічних форм. На думку Ніцше, саме митці повинні відчувати

це найкраще, що і змушує нас звернутися до цього. «Ми, мислячі-відчуваючі, (die Denkend-Empfindenden) — це ті, хто справді і постійно творить щось, чого ще немає: цілий вічно зростаючий світ оцінок, кольорів, ваг, перспектив, сходів, утверджень і заперечень. Ця вигадана нами поезія безперервно опановується так званими практичними людьми (нашими акторами, як уже сказано), відпрацьовується, перекладається у плоть і дійсність, навіть у повсякденність.» (Ibid, S. 540)

Зрештою, це пояснює і дещо парадоксальну формулу Заратустри, який одночасно говорить, що поети багато брешуть, але додає, що і сам Заратустра — поет (Nietzsche, 1988, KSA 4, S. 163). Оскільки, якщо мова ніколи не може повістю відобразити реальність, то треба прийняти як даність те, що все життя певною мірою складається з поетизування, акторства, освіти, становлення. Якщо Заратустра і не є мрійливим поетом, який багато розповідає про «непізнаване», про богів і про тайни природи, які приходять до нього необхідно-випадково, а натомість орієнтований на життя, він все ж таки залишається поетом, тому що він також долучається до формування образів та надання імен; як і у випадку з його надлюдиною. «Якщо ми й так завжди непомітно конструємо реальність і забуваємо, що робимо це, тоді ми можемо також активно й навіть наступально використовувати такі фікції. Якщо ми не можемо уникнути ілюзії, бо вона пронизує мову, свідомість і пізнання, то ми можемо підсилити механізми обману й грайливо поводитися з ними» (Schubert, 2025, p. 24).

Це, однак, робить позицію неоднозначною. Оскільки його критика поетів, як і зрештою Вагнера, буде доволі часто зводитися до того, що вони занадто зловживають ілюзорністю, приховуючи відсутність справжнього сенсу, яким володіє сам Ніцше. Однак, якщо Ніцше зовсім відкидає уявлення про істину, то його обвинувачення виглядають не зовсім зрозумілими, оскільки і те, і те виявляється тільки різними способами поетично описувати світ, які не мають претензії на істинність. Ніцше проте не намагається опиратися релятивізму, який виникає з цього положення, й не висуває, як це роблять романтики, ідею абсолюту як гаранту того, що істина, попри те, що вона непізнавана, все ж таки потенційно існує.

Натомість протиставляючи свою позицію позиції Вагнера чи навіть християнства, Ніцше приходять до того, аби говорити не про концепції, які мають істину чи хибу, а тільки про різні види «оптики», різні способи дивитися на світ, різні «оцінки». З «оптикою» християнства чи романтизму неможливо боротися, хоча їх і можна підважити, показавши альтернативну оптику, яка буде стверджувати життя як таке, а не намагатися завжди шукати чогось більшого. Іншими словами, говорити життю «Так», а не «Ні», приймати його як воно є у його недосконалості, бажаючи «вічного повернення». В кінці «Випадку Вагнера» Ніцше подає це так: «Мораль панів утверджує так само інстинктивно, як християнська заперечує („Бог«, „потойбіччя«, „самозречення« — усе це суцільні заперечення). Перша віддає зі своєї повноти речам — вона осяює, вона прикрашає, вона надає світові сенсу, — друга збіднює, знебарвлює, спотворює цінність речей, вона заперечує світ. „Світ« — християнське лайливе слово. — Ці форми протилежності в оптиці цінностей обидві необхідні: це способи бачення, з якими не впоратися ні доводами, ні спростуваннями. Християнство не спростовують, так само як не спростовують хворобу ока. Те, що песимізм намагалися побороти, наче філософію, було вершиною вченого ідіотизму.» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 50).

Тут можна чітко побачити, що Ніцше виходить зовсім не з позиції аргументації, а скоріше з утвердження світогляду, який насправді навіть не має претензій на істину, а повинен демонструвати свою правильність власним прикладом. Іншими словами, Ніцше говорить, що вибір між християнством та мораллю панів є тільки питанням того, що ми приймаємо для себе за основу, і що відкидаємо. Заратустра тому абсолютно не потребує послідовників чи учнів, він є скоріше унаочненим прикладом, вираженням певного типу відношення до життя, який можна наслідувати, але який відмовляється насильно нав'язувати іншим свою правоту. Зрештою, якщо ми не маємо доступу до реальності, й все є відносним, поетичними та ілюзорним, то не дивно, що шлях Заратустри, як і шлях Надлюдини — це індивідуальний шлях становлення, проживання, який не претендує, наприклад, на те, щоб стати «новою

міфологією» для багатьох, оскільки тут кожен повинен вибирати свій шлях самотійно. Хоча можливо і не дивно, що «ніцшеанство» зрештою перетворилося на певну «міфологію» всередині культури чи було адаптоване ідеологічними режимами. Бо зрештою, будучи за висловом Гайдеггера «останнім метафізиком», який показує, що метафізика себе вичерпала, й відповідно все є лише конструктами та «волею до влади», Ніцше (як власне і романтики) не залишає надто багато запобіжників для хибного потрактування своєї творчості, бо своїм відношенням до мови він легітимує всі способи висловлювання.

Проте, це зовсім не означає, що при розгляді Ніцше варто вдатися до обговорення політичних наслідків такої позиції. Навіть навпаки, з огляду на те, що ми вже говорили про романтиків та Гегеля, ця позиція виглядає не настільки радикальною, як могло б здатися. Слідуючи за Річардом Рорті, можна навіть поставити Ніцше, романтиків і Гегеля в один ряд, як він це робить у своєму есе «Романтизм та прагматизм»; бо вони всі виступали проти того, що ми маємо безпосередній доступ до реальності, й надавали перевагу уявленню про те, що історія являє собою лише історичну прогресію опосередкування істини. Тому, що Рорті називає «креативною уявою» (*creative imagination*) — можливість створювати нові способи опису світу, які історично заміняють один одного, так би мовлячи, доповнюючи загальну картину «духу» (Rorty, 2007, p. 55).

Порівняння Ніцше з романтиками і Гегелем якраз дозволяє найкраще продемонструвати, як виходячи з одних і тих самих засновків, всі вони приходять до зовсім різних концепцій. У Гегеля опосередкування і заперечення зрештою переходить у позитивність так, що абсолютний дух доходить до самоусвідомлення, й розум виправдовує себе в історії. Романтики мають схожу концепцію, але без зняття заперечення у синтезі. Для них опосередкування завжди обертається навколо справжньої істини, але зрештою завжди є лише її частковим історичним вираженням, яке приречено на своє заперечення в майбутньому, що становить центральну ідею романтичної іронії. Ніцше ж частково приймає концепцію романтичної іронії (кожне

твердження може бути підважене і несе в собі заперечення), але повністю відкидає будь-яку ідею навіть потенційної або прихованої істини, іноді навіть просто заперечуючи необхідність говорити про це, тому для нього реальність мають тільки опосередкування.

Ніцше тоді дійсно стоїть набагато ближче до Гаманна, Новаліса, Шлегеля та Шляєрмахера, ніж до Гегеля, бо фактично розділяє з ними уявлення про те, що «туга/прагнення за нескінченним» ніколи не зможе дістати розради, а з іншого боку, говорить про те, що саме формулювання проблеми у формі «туги» є тим, що варто подолати. Іншими словами, він погоджується з романтиками у тому, що непізнаваність світу й відповідно усвідомлення власної недосконалості пізнання лежить в основі всього досвіду, але натомість вимагає, щоб ця недосконалість відразу сприймалася як щось позитивне й радісне.

Відмінність між романтиками й Ніцше в такому випадку досить тонка. Можливо її якраз можна охарактеризувати в термінах «оптики», аніж філософського аргументу. Проте концептуально відмінність теж існує. Вона упирається в необхідність прийняти «абсолют» як регулятивну ідею. Ніцшева концепція мови зовсім не потребує абсолюту, а натомість нагадує процес міфотворчості: люди створюють символи, а потім забувають що символи є лише абстрагуванням їх відчуттів. Проте ця концепція мови є дещо обмеженою, бо вона вбачає у мові тільки сублімацію відчуттів й зводить мову виключно до суб'єктивних рефлексій, відкидаючи будь-яку «об'єктивність» мови чи ігноруючи її інтерсуб'єктивну природу.

Напевно тому романтична концепція мови все ж виглядає трохи складнішою. Бо якщо Ніцше більш схильний концентруватися на діахронічному аспекті мови, конкретно — на генеалогії понять, то романтики віддають прихильність холістичному підходу й відповідно враховують також аспект синхронії. Вони не відкидають істину зовсім, хоча і вважають, що всі істини, які доступні нам, є відносними, і тому, за висловом Шлегеля, «усі найвищі істини будь-якого роду є абсолютно тривіальними, і

тому немає нічого більш необхідного, ніж завжди висловлювати їх знову і, якщо можливо, дедалі парадоксальніше, щоб не забувати, що вони все ще існують і що їх ніколи не можна по-справжньому висловити повністю» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 237).

Такий підхід до мови виглядає виправданим, бо тоді закладається основна для аргументування інтерсуб'єктивної взаємодії. Ми можемо розуміти інших, бо ми також є частиною цілого (абсолютного), а відповідно в кожній індивідуальності вже потенційне закладене розуміння цілого. Якщо це так, то кожна людина може виражати певну частину цілісної істини й розуміти одне-одного, виходячи зі спільної підоснови, яка не показує себе, бо кожне висловлювання вже включене у цілісність, і тому логічно не може його виражати. Проте, романтики також приставали до думки, що мова не може зводитися тільки до суб'єктивних проєкцій, які суб'єкт об'єктивує у певний час. Це відбувається через те, що слова визначаються не тільки їх використанням, але і відмінністю від інших слів й відповідно «горизонтом значення», в якому вони існують. Тому ми говоримо не просто «заради речей», а тільки долучаємося до мови, яка є різною в різний історичний період, але ніколи не є «хибною». Натомість генеалогія, яку застосовує Ніцше, насправді веде нас до «джерела» виникнення слів та концептів, яке повинно мати більш реальне, більш «істинне» вираження, бо воно відсилає не до «горизонту мови», а до попереднього етапу — первісного людського досвіду, що карбується в абстракції. В цьому сенсі, якщо Ніцше надає перевагу концепції мови як витисненню та конвенції, то романтики скоріше схиляються до того, аби розглядати всю комунікацію як постійну перевірку того чи всі люди конструюють образи однаково задля того, аби зрештою прийти до інтерсуб'єктивного визнання. Тоді абстрагування наших почуттів у поняття отримує своє визнання тільки якщо це поняття вписане у більшу холістичну цілісність понять й може розглядатися лише у зв'язку з цілим, а не саме собою.

Не можна сказати, що Ніцше зовсім не поділяє романтичну позицію. Як ми побачимо у наступному підрозділі, принаймні у своїх ранніх роботах він також визнає необхідність існування ширшої концептуальної рамки, певного «міфу» чи «тотальної

роботи мистецтва» задля формування сенсу. Проте, можливо саме з переходом до генеалогії, він полишає цей аспект, концентруючись на історії понять, а не на їхньому узгодженні з глобальним культурним тлом. Таким чином, якщо і романтики, і ранній Ніцше приходять до положення, що істина є відносною, але повинна розвиватися в межах ширшої символічної рамки, то пізній Ніцше переважно концентрується на тому, щоб «викрити» істину, показавши її справжні джерела.

Романтики надають перевагу тому, щоб показати, як всі історичні етапи становлення думки є важливими і розкривають приховану єдність, насичену численними комбінаторними зв'язками, які оприявнюють себе через постійно новий процес рефлексії. «Прихована єдність», дух, є напевно основним моментом, який віддаляє їх від Ніцше. Пізній Ніцше буде вважати, що якщо єдність є «прихованою», можливо немає сенсу навіть і розмовляти про неї, бо вона уводить увагу від життя. Хоча, зрештою, і він не зовсім полишає надію на те, що через новий процес рефлексії людство може отримати нові цінності, навіть якщо вони будуть перевідкриттям базових людських інстинктів та прагнень у новій формі. Зрештою, про це може свідчити відношення Ніцше до історії, що ми й розберемо надалі.

2.3. Ніцшева інтерпретація романтичних ідей: історія, Bildung та образ “дитини”

У своїх роботах Гадамер неодноразово повторює тезу про те, що «Ніцше вмів сказати більше про недоліки, ніж про корисність історії для життя», відсилаючись до другого «Несвоечасного міркування». (Гадамер, 2001, с. 114). На його думку, спільний проєкт Ніцше і Вагнера виступив продовженням того прагнення до створення нової міфології, народної релігії за образом минулого, який в часи романтизму був загальним. І напади Ніцше на історію були напряму пов'язані із цим. (Ibid). «Лише маленький крок далі був потрібен, щоб побачити в міфі життєву умову кожної культури; цей крок зробив Ніцше у своєму «Другому несвоечасному роздумі». Культура може розвиватися тільки в обведеному міфами виднокрузі. Хвороба

сучасності — історична хвороба, і полягає вона, на думку Ніцше, саме в руйнуванні цього замкненого обрію надлишком історії, тобто — звиканням до мислення зі щораз іншою шкалою вартостей». (Гадамер, 2001b, с. 102)

Історична хвороба являє собою те, що, згідно з Ніцше, люди втрачають здатність забувати. Історія перенасичує життя, робить людей слабкими і нездатними до дій, примушує сумніватися у правильності своїх тверджень та поглядів з огляду на дотримання історичної справедливості та об'єктивності. Таким чином люди втрачають здатність рухатися творити і розвиватися, бо вони нездатні абстрагуватися від того, що вже було. Натомість саме здатність мислити неісторично «є тим фундаментом, на якому тільки і може взагалі рости щось правильне, здорове та велике, щось насправді людське. Неісторичне подібне до довколишньої атмосфери: лише в ній виникає життя, щоби знову зникнути зі знищенням цієї атмосфери. Це правда: лише завдяки тому, що людина, думаючи, передумуючи, порівнюючи, розділяючи та поєднуючи, обмежує той неісторичний елемент, лише завдяки тому, що в межах тієї хмари мли, що огортає людину, виникає яскраве сяйливе світло, тобто лише завдяки здатності використовувати для життя минуле і з окремих подій знову створювати історію людина стає людиною; та в надлишку історії людина знову перестає існувати, і без тієї оболонки з не історичного вона ніколи би не відбулась і ніколи не наважилася би відбутися» (Ніцше, 2004, с. 209)

Це не означає, що Ніцше взагалі заперечує історію. Навіть навпаки — тут він формує певні типи того, як може відбуватися використання історичного матеріалу, і в яких моментах він може бути корисним. «Якщо людина, котра хоче створити щось велике, взагалі потребує минулого, то вона опановує його з допомогою монументальної історії; хто ж, натомість, хоче залишитись у звичному та здавна шанованому, той піклується про минуле, як антикварний історик: і лише той, кому стискає груди сьогоденна нужда і хто будь-якою ціною хоче скинути зі себе тягар, потребує критичної історії, тобто такої, що судить і засуджує. (Ibid, с. 218)

Проте можна погодитися з Гадамером, що центральною ідеєю, яка проходить крізь весь твір Ніцше, скоріше є думка про те, що до історії треба ставитися обережно, не надто вихваляючи її. Хоча, можливо, справа полягає не лише у тому, що Ніцше пропонує міф, в якому буде розвивається культура (що само собою дуже нагадує власне романтичну «нову міфологію»), а й у тому, щоб життя і «рефлексія» не застрягали у полоні вже сформованих «ідолів», або наявності достатнього історичного обґрунтування. Ніцше достоту відстоює позицію, яка відлунює романтичній іронії: необхідність контекстуальної «рефлексії», нове комбінування історичних фактів, яке підважує те, що було сказано раніше. В цьому сенсі його розуміння історії насправді тяжіє до того, аби історія була схожа за своєю дією та формою на мистецьку творчість.

І в цьому сенсі шлегелеве зауваження про істини, які варто постійно висловлювати «якщо можливо, дедалі парадоксальніше», найбільше суголосо навіть не тому, що Ніцше говорить про мову, а його підходу до історії. Так Ніцше зазначає «Якби цінність будь-якої драми полягала тільки в її заключній, головній думці, то і сама драма стала би найдовшим, непрямим і важким шляхом до мсти; і тому я сподіваюся, що історія має право розпізнати своє значення не в загальних думках, як у якомусь виді квіту і плоду, а що її цінність саме в тому, щоби якусь відому, можливо, навіть звичайну тему, буденну мелодію натхненно описати, піднести її, вивищити до рівня всеохопного символу й відтак дати змогу відчутти присутність у первинній темі цілого світу глибокосенсовності, могутності та краси. Втім, для цього потрібні передовсім великий мистецький потенціал, творчий політ, любляча зануреність в емпіричні дані, подальше поетичне опрацювання існуючих типів» (Ibid, с. 242). Цим він намагається підважити філософію історії Гегеля і взагалі філософію історії «гегелівського» типу, що шукає в історії закони чи кінцеву мету. Претензії історика на таке шукання, на думку Ніцше, навряд би мали більшу істину, ніж абстрагування суб'єктивних рефлексій, що базуються на гіпотезах, які видаються за закони. Якщо відкинути такі закони, то історія нічого не втратить, бо написання історії завжди

матиме справу зі змінністю суб'єктивних рефлексій, які неможливо зробити статичними та «об'єктивними» раз і назавжди.

Можна тоді припустити, що для Ніцше, принаймні цього періоду, історик — це також «пророк, звернений назад», як і для Шлегеля (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 176). Пророк, що здатний не стільки сказати щось про майбутнє, скільки відкрити про минуле щось, що до цього було невідомо, зрозуміти минуле краще, ніж його розуміли сучасники. Описати щось так, щоб одухотворити історичний матеріал, роблячи його живим. В цьому сенсі він напевно погодився б і з тим твердженням, що «Історик організує історичні сутності. Дані історії є масою, якій історик надає форму через оживлення. Таким чином, історія підпорядковується принципам оживлення й організації загалом» (Novalis, 1965, Bd 2, 454).

Хоча, зрештою, тема «пророку, що звернений назад» — до джерел самих речей — могла б імпонувати Ніцше і в іншому сенсі. Наприклад, з огляду на те, що «Несвоєчасні міркування» були написані під час його дружби з Вагнером, у творчості якого він вбачав можливість до повернення діонісійного мистецтва; або і виходячи з його пізніших міркувань, які стосувалися переоцінки цінностей з огляду на те, що сам Ніцше, як ми вже розбирали раніше, схильний був звертатися саме до джерел зародження «істини» задля того, щоб їх підважити. Кожне із цих трактувань свідчить про творчий підхід до історії, який далеко відходить від «історичної реконструкції». І натомість має дещо спільне з тим, яке значення романтики надавали критиці: передивлятися старе, включаючи його в глобальну картину реальності й застосовуючи у сучасності.

Зрештою, в самому тексті Ніцше навіть наводить романтичне переосмислення поезії за приклад. Коли він говорить про «молодість» і необхідність оновлення, він говорить так: «Не минуло і століття відтоді, як у Німеччині в окремих молодих людях прокинувся природний інстинкт до того, що називається поезією» (Ніцше, 2004, с 270). Ця подія, на його думку, свідчила про можливість змін: коли здавалося, що про поезію було вже багато сказано, виявилось, що «історична хвороба» не завадила

новому поколінню підважити минулі здобутки. Навіть навпаки, він говорить, що воно сприяло переосмисленню старих канонів: «Принаймні тепер існує, можливо, на сто людей більше, ніж сто років тому, котрі знають, що таке поезія; через сто років, можливо, буде знову на сто людей більше» (Ibid). Це говорить ще і про те, що для створення нового необхідно вміти забувати і заперечувати старе.

Такий погляд на історію Ніцше формулює, виходячи з піднесення статусу самого життя й, відповідно, освіти. Напевно навіть більше виходячи з індивідуальних прагнень особистості, аніж з огляду на потреби суспільства в культурній рамці. Не випадково тут в тексті вже з'являється образ дитини. Дитина не має уявлення про минуле та майбутнє, їй не відомі діонісійні одкровення про те, що життя позбавлене сенсу, і тому вона є щасливою у тому, що існує неісторично. Навпаки, саме усвідомлення історичності веде до того, що «гра переривається», і приходять усвідомлення того, чим насправді є існування. «Тоді вона [дитина] вчиться розуміти слово 'було', той пароль, із яким до людини підступають боротьба, страждання та пересит, аби нагадати їй проте, чим в основі є її існування — *недосконалістю, яку ніколи не можна довершити* [курсив мій]. Коли ж, врешті-решт смерть приносить жадане забуття, то вона водночас приховує сьогодення й існування, і ним накладає печать на пізнання того, що існування — це лише безперервне проминання буття, річ, яка живе з того, що заперечує та поглинає сама себе, суперечить сама собі.» (с. 206) Тому вміння забувати, жити неісторично, виходити з нескінченного обрію історії за прикладом дитини могло б бути саме тим діонісійним станом, що водночас звільняє від повсякдення і надає сил для того, щоб творити щось нове. Вміння викликати «дитячість», бути як «дитина» дозволяє не загрузнути у статичності й філістерстві, яке виникає або через поверховість, або через надлишок історії.

Тут Ніцше якомога ближче наближається до романтиків, які, як ми бачили, використовували таку саму метафорику. За висловлюванням Новаліса «Кожен ступінь освіти починається з дитинства. Тому найбільш освічена, земна людина настільки подібна до дитини.» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 432). Дитина свідчить про

золотий вік, який уявляється як освічене суспільство. Дитина сама виступає ідеалом освіти, тому що вона здатна постійно починати наново, бути відкритою до різноманітного досвіду й зберігати легке відношення до життя. «Дитяче» відношення до речей, як і романтизація дійсності, повинна постійно змінювати перспективу, «оптику» того, як дивитися на світ, подавати нові перспективи. Необхідність у тому, щоб бути, як дитина, або у романтизації світу, полягає у тому, що ми є недосконалими істотами, для яких справжня істина недоступна. І тоді залишається лише прийняти релятивізм як даність, що насправді свідчить про нашу свободу. Звідси, існування виявляється спробою визначити, ким ти є, й розуміння, що ти є сумою цих спроб. З огляду на це не дивно, що Ніцше і Фрідріх Шлегель обидва закликають «стати тим ким ти є».

Справжня індивідуальність у цій схемі є таємницею, загадковою сутністю та «організмом». Проте не в тому сенсі, що її справжню сутність ще треба дослідити та відкрити. Про неї важко сказати щось суттєве концептуально, бо вона постійно знаходиться у становленні, й тому скоріше породжує сама себе, аніж відкриває. Вона може нести в собі «хаос» (символ однаково важливий для романтиків й Ніцше), що дає можливість «народити танцюючу зірку.» (Nietzsche, 1988, KSA 4, S. 19). Творчий потенціал, який повинен бути реалізований за життя, щоб зробити його «зносним» й взагалі цікавим. Романтична критика філістерства тому сходиться з критикою філістерства Ніцше: філістерство вважає за можливим вдовольнитися декількома поверховими істинами, які наче повинні зробити феномени світу і саму індивідуальність повністю пізнаваними, очевидно ігноруючи сам факт постійного становлення.

Ми вже наводили фрагмент Новаліса, де він говорить, що філістерство насправді виникає з упорядкованості, яка вдовольняється швидкими, але неглибокими результатами. Ніцше має сказати дещо подібне про «філістерів освіти» й взагалі про сучасну йому освіту, що зводиться лише до запам'ятовування певної кількості ніби-то непохитних істин, які здатні описати все на світі. Говорячи про

сучасного типового учня він говорить, що «його голову наповнюють неймовірною кількістю понять, виведених із вельми опосередкованого знайомства з минулими епохами та народами, а не з безпосереднього споглядання життя. Його прагнення самому щось пізнати й відчутти в собі, як зростає цілісна жива система власного досвіду, — таке прагнення присипляють і немов задурманюють ілюзією того, що протягом кількох років можна буде підсумувати в собі найвищий і найдивовижніший досвід давніх, а саме найвизначніших епох. Це саме той безглуздий метод, який веде наших молодих образотворців до мистецьких виставок і галерей, а не в робітню майстра і, передусім, не в єдину робітню єдиної майстрині — природи. Так, ніби можна було би протягом швидкоплинної прогулянки Історією перебрати у минулих часів їхні вміння та майстерність, той справжній життєвий урожай! Так, ніби саме життя не є ремеслом, якого мусимо невпинно вчитися від самих основ і нещадно вправлятися, аби не дозволити пролізти партачам і базікам!» (Ніцше, 2004, с. 272)

Навряд Ніцше напряду надихається тут саме Новалісом або іншими романтиками. Скоріше його ідеї мають багато спільного з ідеями Емерсона, якого Ніцше активно читав, і який, наприклад, протиставляє просту «ерудованість» справжньому прагненню до знання та самовдосконалення. Проте враховуючи те, що і сам Емерсон не був позбавлений романтичних впливів, можна висунути, що ці паралелі не є настільки необґрунтованими¹⁸. Зрештою, його відношення до дитинства дуже суголосне тому, що ми вже навели. Він також підкреслює необхідність забувати і починати спочатку: «Довіряй самому собі: кожне серце відгукується на цей залізний струм. Прийми те місце, яке божественне провидіння визначило для тебе — товариство твоїх сучасників, перебіг подій. Великі люди завжди так і робили, дитинно довіряючи генію свого часу, виявляючи тим самим своє усвідомлення того, що абсолютно надійне сидить у їхньому серці, діє через їхні руки, переважає в усьому їхньому естві. І тепер ми — люди, і повинні прийняти з найвищою думкою цю саму

¹⁸ Більше про Ніцше, Емерсона та романтизм можна подивитися, наприклад в есе Стенлі Кавелла у (Kompridis, 2006, р. 21-32)

трансцендентну долю...Які чудові пророцтва природа дає нам на цю тему — в обличчях і поведінці дітей, немовлят і навіть тварин! Того роздвоєного й бунтівного розуму, того недовір'я до власного почуття, бо наша арифметика вже підрахувала сили й засоби, що протистоять нашому намірові, — у них нема. Їхній розум є цілісним, їхній погляд іще не підкорений, і коли ми дивимося їм у вічі — ми ніяковіємо. Дитинство не пристосовується ні до кого; усі пристосовуються до нього...Недбалість хлопців, які певні, що матимуть вечерю і з таким самим презирством, як лорд, відмовилися б робити чи говорити щось лише для того, щоб комусь догодити, — це здорова постава людської природи.» (Emerson, 2005, p. 34).

З іншого боку, позиція Ніцше є дещо складнішою за романтичну, і навіть за позицію Емерсона, особливо якщо говорити про його пізній період. Та сама стадія дитинства, про яку йдеться як у романтиків, так і у Ніцше, набуває тут дещо різних ознак. Романтики вбачають в дитинстві певну налаштованість, довільну зміни перспективи, яка протиставляється застиглості. Проте, як добре відомо, Ніцше вважає «дитинство» скоріше останньою, третьою стадію покладання себе, яку неможливо уявити без проходження перших двох. По-перше, стадії верблюда (або віслюка), що говорить «так» усьому, й таким чином постійно несе тягар нав'язаних ззовні цінностей. По-друге, стадія Лева, який може говорити «ні», тобто звільнитися від цього тягаря. І тільки на третій стадії знаходиться дитина (або сам Діоніс), що знову перетворює «ні» на «так» через ствердження, творення та надання оцінки. Як зазначає Дельоз: «Теза Ніцше зводиться до такого: «так», яке не вміє сказати «ні» (осляче «так»), є карикатурою ствердження (affirmer). Саме тому, що воно каже «так» усьому тому, що є «ні», тому що воно зносить нігілізм, воно залишається на службі в сили заперечення — подібно до демона, чий тягарі воно несе. Діонісійське «так», навпаки, — це те, яке вміє сказати «ні»: це чисте ствердження, воно пододало нігілізм і позбавило заперечення будь-якої автономної сили, але зробило це тому, що поставило негативне на службу силам ствердження. Стверджувати — означає творити (Créer), а не нести, зносити чи брати на себе тягарі» (Deleuze, 1983, p. 213).

Різниця між романтиками та Ніцше проглядається у природі цього ствердження. В обох випадках елемент творчості є вирішальним. Проте позиція романтиків є менш радикальною. Трактуючи творчість як продукування нових сенсів та символів, які повинні доповнити життя, вони завжди мають на увазі не тільки індивіда, а і становлення спільноти (від локальної до універсально світової) та історичне розгортання істини в межах цілісності. Тому багато у чому вони, так би мовити, залишаються на першій стадії Ніцше: вони приймають старі цінності, обґрунтовують їх та залучають у свою філософію, не маючи змоги подолати нігілізм. Їхній голізм, їхня ідея про необхідність зберегти якусь форму міфології, яка буде сприяти об'єднанню суспільства, особливо для пізнього Ніцше повинні були б служити свідченням безсилля у тому, щоб зробити другий крок. Сам Ніцше зрештою позбувається будь-якої орієнтації на цілісність, універсальність розуміння чи освітній ідеал романтиків. Навпаки, він наголошує саме на радикальному індивідуалізмі, що доступний лише для небагатьох. Генеалогія тут вступає у конфлікт з голізмом романтичної критики. Ніцше не визнає цінності кожної епохи й кожної культури як такої. Він орієнтований на загальне уявлення про людину, а не на людину певної культури, та це уводить його від конкретно-історичної проблематики. Принаймні, Ніцше другого етапу творчості.

Натомість творчість Ніцше раннього періоду все-таки дає можливість стверджувати, що він поділяє уявлення романтиків про міфологію, коли говорить про діонісійне, користуючись метафізичними категоріями Шопенгауера та Вагнера. Наприклад, коли він стверджує, що діонісійне може знову постати на німецькому ґрунті. І тільки пізніше він вирішить позбутися такої міфології як певної форми самоомани, яка створює ілюзію того, що непізнаване все ж таки можна виразити, аніж сприяє утвердженню життя. Щоб краще зрозуміти, які саме відносини наявні тут між Ніцше та романтиками, варто подивитися на обидва ці періоди окремо.

2.4. Романтичні ідеї у «Народження трагедії» Ніцше: заснування нової міфології

Центральні ідеї «Народження трагедії» наразі є доволі загальним місцем. Розглядаючи феномен давньогрецької трагедії, Ніцше приходить до думки, що первісна грецька культура містила в собі два прагнення (Triebe) — аполлогічне та діонісійне. Аполлон, будучи богом сонця, утілював зовнішнє буття, те, як воно постає «в уявленні», поетичне сновидіння, яке всьому може знайти місце у реальності і схопити образи у їх цілісності. Богом, що сам творить образи й відповідає за те, щоб підтримувати необхідну ілюзію вищої істинності життя задля того, щоб життя взагалі було стерпним та можливим, а не тільки беззмістовною незв'язністю досвіду. Діоніс натомість є богом сп'яніння, богом, що показує сутність, коли світ явищ втрачає свою силу, і порушується «*principii individuationis*». Тому для людини іноді може наступити момент, в який аполлонічна ілюзія втрачає свою привабливість, і людина «заплутується у пізнавальних формах явища, оскільки закон підстави в якийсь із своїх форм, здавалося би, помітив виняток» (Ніцше, 2004, с. 25). Цей процес пов'язується одночасно із жахом та захопленням: для людини відкривається правда про ілюзорність й беззмістовність існування, але при цьому в діонісійному переживанні долається відчуження людини одне від одної й від природи.

Ці два прагнення і специфічні мистецькі боги (Kunstgottheiten), на думку Ніцше, знаходять своє вираження у давній грецькій трагедії, до того, як трагедія не «вчиняє самогубство» у творах Евріпіда, що знаходився під впливом Сократа. Попри те, що вони є непримиренними суперечностями, діонісійне та аполлонічне не становлять для Ніцше антитези в сенсі ідеалістичної філософії. Скоріше навпаки, ці прагнення неможливо концептуалізувати, як неможливо було б привести їх до синтезу. Вони повинні існувати одночасно, як дві частини людського досвіду, які певною мірою розкривають його структуру — ілюзорність та істинність.

У «Народженні трагедії» ця структура неприховано відображає дихотомію Шопенгауера: протиставлення світу як уявлення (Vorstellung) та волі (Wille).

Аполлонічне прямо відсилає до образу «серпанку Маї» — ілюзорної дійсності, яка заважає побачити реальність, і до «*principium individuationis*», тобто до об'єктивації волі через дійсність і час (Nietzsche, 1988, KSA 1, S. 28) (Ніцше, 2004, с. 25). Діонісійне натомість відкриває приховану, до кінця непізнану і глибоко драматичну істину про світ — про єдину тотальність «Волі», що пронизує все існування, об'єктивуючись у речах, в той час, як насправді є сліпою, несвідомою і позбавленою будь-якого реального сенсу.

Оскільки Шопенгауер виступає проти будь-якої телеології, для нього історія — це скоріше боротьба за виживання, аніж рух до певної мети. І є лише один шлях, яким людина може вирватися з полону цієї боротьби. Це — усвідомлення того, що наше знання про страждання, притаманне Волі, розвивається тому, що ми є індивідуалізованими істотами. Ми знаємо про власну смертність, оскільки самосвідомість відділяє нас від решти реальності. Отже, це усвідомлення повинно спонукати нас шукати засоби для втечі від індивідуації.

І в той час, як для Канта немає доступу до світу «самого по собі», для Шопенгауера доступ до світу як волі можливий через досвіди, над якими людина майже не має контролю, як-то голод і статеві потяги. Репрезентації є об'єктиваціями невидимої волі, яка є їхньою основою: «зуби, стравохід і кишечник — це об'єктивований голод; статеві органи — об'єктивований статевий потяг» (Schopenhauer, 2020, S. 86). Проте доступ до Волі не може бути когнітивним, адже ми можемо знати лише про світ як «уявлення». Тому Шопенгауер розглядає естетичне споглядання як найкращу, хоча й короткочасну, втечу від страждання, яке супроводжує повсякденне існування. Мистецтво, яке найкраще забезпечує цю втечу — це музика, бо вона переважно нерепрезентативна. Музика є безпосереднім проявом руху Волі. Вона використовує джерело страждань, щоб дати перепочинок від них, оскільки не речі, а лише задоволення (Wohl) й страждання (Wehe) є для Волі реальністю. (Schopenhauer, 2020, S. 194).

Ці думки вплинули на Вагнера, особливо в останніх частинах «Персня Нібелунга» і в «Трістані та Ізольді». Вони пропонують бачення остаточної марності людських соціальних прагнень, що контрастує з раннім Вагнерівським захопленням — ідеєю визвольної революції заснованої на любові, яку він бере з Людвіга Фюєрбаха. Пізніше цей факт про Вагнера Ніцше буде прямо висміювати у «Випадку Вагнера».

Проте, ранній Ніцше і сам дотримується схожих переконань. Тому музика, яку уособлює діонісійне, також відіграє для нього визначне значення — виражає те, що не може бути виражено у словах. В музиці індивідуальність знімається й розчиняється в тотальності. І водночас діонісійне завжди ніби супроводжує аполлонічне, будучи його незримим підґрунтям, яке ніколи повністю не представляє себе й не має цілі. Зрештою, «У першому ж запровадженні естетичних об'єктів аполлонічної свідомості Ніцше орієнтується на Шопенгауера, зокрема 'Платонові ідеї', й навіть називає їх 'архетипами'. Він прагне показати, що деякі функції, концепції, значення, що претендують на роль фундаментальних, безпосередніх і простих, насправді є ілюзорною сукупністю різнорідних елементів або похідних від чогось іншого, що розробляються з плином часу, відповідаючи певним етапам людської культури. Більше того, вони є масками (навіть для себе), компенсуючи щось або захищаючи себе.» (Лютій, 2013, с. 54)

Проте, тут Ніцше вже відступає від Шопенгауера. Зокрема, він перетворює «Волю» та «уявлення» на «прагнення»? притаманні грецькій культурі, позбавляючи їх як чітко визначеної концептуалізації, так і чіткої опозиції пізнаваного та непізнаваного. Тому тут вже міститься його перехід до критики «справжнього світу». Прагнення набувають конкретності у досвідах грецького життя. Вони не ведуть до дихотомії страждання і втечі від страждань, а скоріше існують як два взаємозалежні елементи, які характеризуються існуванням напруги між ними.

З огляду на це Ніцше імпліцитно підважує песимізм оригінального вчення про «Волю». Його діонісійне є вираженням того первинного жаху, зіткнення з яким насправді дає розраду й навіть сили для того, аби ствердити життя. Проте для того,

щоб стати можливим для проживання та ствердження, воно повинно бути доповнене аполлонічним принципом. «Грек не міг не відчувати жахить існування, тому, щоби вижити та зберегти індивідуальність і міру ('Пізнай себе!', 'Нічого понад міри!'), він мусив удаватися до олімпійського царства сну, в якому панує лад і потяг до краси. Позаяк мистецтво є доповненням і довершенням існування.» (Лютій, 2013, с. 55).

Сам Ніцше достатньо чітко формулює свою провідну ідею у наступній формулі: «існування світу виправдане лише як естетичний феномен» (nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist) (Nietzsche, 1988, KSA 1, S. 17). Тобто нестерпність беззмістовності існування може бути виправдана через естетичне споглядання та своєрідну сублімацію цього досвіду через творчість, зрештою перетворившись на щось життєствердне. Проте це визначення не варто плутати з тим відношенням до естетики Ніцше, яке ми вже розбирали у першому розділі; й в цьому сенсі Ніцше «Народження трагедії» все ще залежний від шопенгауерівської метафізики.

Варто звернути увагу, що пізніше у «Веселій Науці» Ніцше змінить формулу на таку: «Як естетичний феномен існування все ще зносе для нас (erträglich), і через мистецтво нам дано око, руку і — передусім — добре сумління для того, щоб зробити й із самих себе такий феномен» (Nietzsche, 1988, KSA 3, S. 468). Тобто прийде до того, що життя взагалі не потребує виправдання — воно потребує проживання. А мистецтво має тут провідне значення, тому що Ніцше відкидає існування істини й тим самим наділяє особливим значенням «оцінку» творчості. Так він зазначає: «Якби ми не схвалили мистецтва і не винайшли цього різновиду культу неправдивого, то прозірливість щодо загальної неістинності й брехливості, яка тепер дається нам наукою — прозірливість щодо оман і помилок як щодо умови пізнавального й чуттєвого існування — була б абсолютно нестерпною. Сумлінність мала б за собою відразу й самогубство. Але тепер наша сумлінність має протипагу, яка допомагає нам уникати таких наслідків: мистецтво — як добра воля до видимості (Schein). Ми не завжди забороняємо своєму погляду округлювати, домислювати до кінця: і тоді це

вже не вічна недосконалість, яку ми переносимо через ріку становлення, — тоді ми гадаємо, що переносимо богиню, і є водночас гордими й подібними до дітей (*kindlich*) в цій службі» (*Ibid*).

Життя дійсно позбавлено сенсу, як можна встановити з науки чи генеалогії, простеживши, що всі істини мають джерела у відчуттях та інстинктах, і з огляду на це його треба якось «зносити». Тут однак вже йдеться не про сублімацію, а скоріше про необхідне утвердження «видимості». Якщо знову звернутися до трьох основних принципів Ніцше в трактування Дельоза: «не істинне (*le vrai*), не реальне (*le réel*), а оцінка (*l'évaluation*); не ствердження як прийняття, а як творення; не людина, а надлюдина як нова форма життя. Якщо Ніцше надає таке значення мистецтву, то саме тому, що мистецтво здійснює всю цю програму: *найвища сила неістинного* (*la plus haute puissance du faux*), діонісійське ствердження або геній надлюдського» (*Deleuze*, 1983, р. 213). Це друге визначення Ніцше більш суголосне раннім німецьким романтикам, ніж перше, бо тут мається на увазі спосіб осягнення та взаємодії зі світом взагалі. Романтичну «тугу/прагнення» без позитивної розрядки теж треба певним чином винести, звернувшись до естетики. Ідея естетичного «виправдання» життя натомість їм не притаманна, хоча і зустрічається у літературній традиції романтизму в цілому. В даному контексті позицію Ніцше варто сприймати як результат впливу Шопенгауера.

Слідуючи за Шопенгауером (і, скоріше неусвідомлено, за Якобі), він відкидає «закон достатньої підстави», оскільки якщо ми замикаємося на пошуку причин в межах самих явищ, це призводить до регресу обґрунтування. З цього виходить його критика позитивізму і наукового оптимізму («сократизму»), який вважає, що знаходження логічного обґрунтування (скажімо, серед аполлонічної ілюзорності, яка «переродилася» у «логічний схематизм») може вести до істини. Для Ніцше, як ми вже зазначали раніше, в момент діонісійного дійства людина «заплутується у пізнавальних формах явища, оскільки закон підстави в якийсь із своїх форм, здавалося би, помітив виняток». Однак замість того, аби звернутися до Бога як гаранта

пізнаваності світу, як роблять Декарт чи Якобі, Ніцше, наслідуючи Шопенгауера, вважає, що трагедія — це визнання того, що ніщо раціонально не обґрунтовує існування. І в цьому сенсі ідеалістична філософія, яка намагалася виправдати людські страждання «хитрістю розуму», теж є помилковою. Прогрес як досягнення повноти знань і розв'язання людських проблем у їх повноті представлений лінійно чи циклічно не існує, бо в людському існуванні не закладено жодної телеології. І тут Ніцше, як і Шопенгауер, знаходяться у згоді з романтичною традицією, для якої не може бути ніякого кінцевого етапу чи цілі розгортання духу в сенсі усвідомлення через знання.

Однак, конкретно Шопенгауера ця думка привела до песимізму, до того, що життя є беззмістовним і сповненим страждань, від яких ми тільки і можемо втекти. Натомість Ніцше окреслив іншу траєкторію. Поєднання діонісійного та аполлонічного прагнень давало грекам сили жити далі попри те, що вони усвідомлювали марність існування. І першочергову роль в цьому відіграла естетика, яка відіграє роль вже не «втечі», а саме «виправдання», оскільки вона дозволяє нейтралізувати та трансформувати похмурий ефект трагічного. По своїй дії це «виправдання» мало чим відрізняється від подальшого «знесення». Проте у випадку з діонісійним мистецтвом, воно несе в собі метафізичний елемент, який насправді суперечить іншим уявленням Ніцше, і якого він згодом позбудеться.

Оскільки Ніцше виходить з уявлення про існування всесвітньої «Волі», він вбачає в естетиці певний спосіб виразити щось, що не може бути представлено інакше. І таким чином, хоча б у «Народженні трагедії» (і майже ніде більше) він надає мистецтву дуже високе пізнавальне значення. Мистецтво може відкрити *справжню* істину про *справжню* будову світу, а потім ще і «перетворити ці знудливі думки про жахливе і абсурдне існування на уявлення, з якими можна жити» (Ніцше, 2004, с. 48).

Ніцше говорить про «Метафізичну втіху», яка, на його думку, є основним ефектом *справжньої* трагедії і свідчить про те, що «життя в основі речей, незважаючи на всю мінливість явищ, є незнищенно-могутнім та радісним» (Ibid). На цьому етапі свого життя Ніцше вбачає таку життєствердну дію мистецтва лише у конкретному

трагічному типі, який можна знайти у греків або у Вагнера. Що, проте, висуває достатньо своєрідну ідею для подальшого розвитку мистецтва взагалі, оскільки щоб реалізовувати «метафізичну втіху», треба було б знову і знову повертатися до сліпої «волі» Шопенгауера і перекладати її на музику в нових операх Вагнера, відроджуючи античний міф у новій формі.

Можливо саме це стає причиною того, що в «Досвіді самокритики» Ніцше засуджує сам себе за використання поняття «метафізичної втіхи», як і залучення метафізики взагалі для пояснення діонісійного прагнення. Оскільки цей метафізичний контекст, який бачить в *справжньому* мистецтві місток між ноуменальним і феноменальним, сильно обмежує вибірку того, що взагалі може виступати *справжнім* мистецтвом, й додає йому зайвого ефекту містифікації.

Позиція Ніцше висловлена у самому «Народженні трагедії» є дуже схожою на позицію романтиків. Можна припустити, що їх постійне повернення до теми «туги», яке виходить за рамки філософії й поширюється у літературі, можна вважати за своєрідний аналог трагічного діонісійного сюжету, повторення якого вимагає Ніцше. А їхнє бажання заснувати «нову міфологію» водночас як центр та символічну рамку культури майже повністю суголосне бажанням Ніцше. Відмінність, однак, полягає у тому, що романтики не наділяють жодне конкретне мистецтво настільки великою пізнавальною здатністю, щоб воно могло проникнути в сутність речей та розкрити справжню будову світу (хоча і варто припустити, що Вагнерівська концепція «Gesamtkunstwerk» повинна була б їм імпонувати). Їхня «туга/прагнення» проявляється повсюдно, а надто в релігії, яка є її безпосереднім «постичним» (символічним) вираженням. І тому Ніцше цілком виправдано зазначає у «Досвіді самокритики», що «метафізична втіха» насправді суперечить основній суті його філософії.

Окрім цього, як ми вже зазначали, схожість з позицією романтиків виявляється також і у питанні мистецтва та істини взагалі, якщо не брати до уваги конкретне діонісійне одкровення. «Мистецтво» (поезія у романтиків) постає майже єдиним

способом розуміння світу, якщо доступ до істини виявляється закритим. І тому необхідним виявляється постійне продукування образів та метафор. Ба більше, на цьому етапі, позиції романтиків і Ніцше дещо перетинаються в питанні «абсолюту» (волі), яке Ніцше поки не відкидає повністю. Відмінність тут полягає у тому, що романтики вважають цей абсолют повністю непізнаваним і не поділяють уявлення про «виправдання» через естетику, а вважають «поетичне» використання мови необхідним для осягнення світу. Тому Ніцше пізнього періоду не тільки відмовиться, а і навпаки дещо прийме погляд ранніх романтиків, визнавши, що не існує нічого окрім оцінки, оскільки не існує нічого окрім світу явищ і видимості.

2.5 Ніцшева критика романтичної метафізики

Розрив Ніцше із Вагнером і Шопенгауером став для нього поштовхом для того, щоб відмовитися від багатьох ранніх ідей. Зокрема, як ми вже згадували, Ніцше відкидає поняття «метафізичної втіхи». У дописаній передмові до «Народження трагедії» Ніцше цитує одне з місць зі свого твору: «Чи ж не має бути необхідним те, що трагічний чоловік цієї культури, при його самовихованні в напрямку серйозності й жаху, мусить зажадати нового мистецтва, мистецтва метафізичної втіхи» (Ніцше, 2004, с. 20). А потім сам відповідає: «‘Хіба ж це не мало би бути необхідним?’... Ні, тричі ні! Ви, юні романтики: це не мало би бути необхідним! Утім, вельми ймовірно, що це саме так закінчиться, що ви так закінчите, тобто «втішеними», як написано, незважаючи на все самовиховання до серйозності й жаху, «метафізично втішеними», коротше, так, як закінчують романтики, по-християнськи... Ні! Навчіться спершу мистецтва поцейбічного втішання, — навчіться сміятися, юні друзі мої, якщо ви натомість хочете залишитися повними песимістами». (Ibid)

Проблема, на думку Ніцше, як з його роботою, так і з «романтизмом» взагалі, полягає в тому, що свідомість, яка вже прийняла факт беззмістовності існування і людської недосконалості, все-таки не може повністю відпустити ілюзію, що існує

щось за межами життя. Говорячи, що романтики закінчують «по-християнськи», він має на увазі скоріше не ранніх романтиків, а натякає на повторювану у Вагнера тему «рятунку» (зокрема, у Парсіфалі); проте його зауваги звучать дуже влучно й, наприклад, щодо Фрідріха Шлегеля, який зрештою переживає духовну кризу й наворачтається у католицизм¹⁹.

Цей випадок є показовим, бо висловлювання Шлегеля єнського періоду яскраво свідчили, наскільки ближче він знаходився до пантеїзму Спінози і до переглянутої протестантської релігії Шляєрмахера, ніж до автентичного католицизму. І як ми вже багато разів зазначали, романтичне уявлення про непізнаваний «Абсолют» та «тугу/прагнення за нескінченним» передбачало усвідомлення аспекту свободи творчості, становлення і сприйняття недосконалості як переваги. Те, що Шлегель, зрештою, переживає духовну кризу, виглядає тоді по-романтичному іронічно. Бо виявляється, що і самі романтики не можуть повністю позбутися трагічного елемента «туги» й в повноті дотриматися своїх постметафізичних уявлень²⁰.

Для Ніцше тому романтизм є регресивною тенденцією, яка тільки повторює пусті минулі істини й готова повернутися до християнського «песимізму». У «Випадку Вагнера» він висловлює критику, яка спрямована на те, щоб показати, що за фразами про «золотий вік», «нескінченне», «хаос» та «міфологічне» нічого не ховається. Навпаки, така риторика звернена до широкої публіки, що нічого не знає, а тільки сподівається побачити щось величне та приголомшливе. Тому говорячи про основний метод роботи Вагнера, він зауважує: «Усе це має одну й ту саму логіку: ‘Хто нас валить з ніг, той сильний; хто нас підносить (wer uns ahnen macht), той божественний; хто змушує нас передчувати, той глибокий’. — Тож вирішімо, панове музиканти: ми будемо валити їх з ніг, ми будемо підносити їх, ми будемо змушувати їх передчувати. Це ми ще спроможні зробити. Щодо ‘змушувати передчувати’ (das Ahnen-machen): тут починає свій шлях наше поняття ‘стиль’. Перш за все — жодної

¹⁹ Схожий шлях проходить і Фрідріх Шеллінг.

²⁰ Проте Шлегель, насправді, зберігає чимало своїх оригінальних ідей і в пізній період своєї творчості.

думки! Нема нічого більш компрометуючого, ніж думка! А лише стан перед думкою, тиснява ще ненароджених думок, обіцянка майбутніх думок, світ, яким він був, перш ніж Бог його створив, — рецидив хаосу... Хаос викликає передчуття... Кажучи мовою Майстра: нескінченність, але без мелодії» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 24). На думку Ніцше, глядач, що «щось передчуває» — це ідеальний тип романтичної публіки. Він виражає пошук і передчуття нескінченного, про яке заздалегідь відомо, що його не можна знайти. При цьому, тут можна простежити іще один аспект: він не дарма називає Вагнера «мініатюристом», оскільки, як і романтики, попри увагу до нескінченного та «тотальної роботи мистецтва», у Вагнера теж є властива романтична фрагментарність, яка проте, на думку Ніцше, скоріше затуманює сенс, ніж відкриває його.

Оскільки Ніцше висловлюється тут щодо Вагнера, а не конкретно ранніх романтиків, то не зовсім правильно говорити про пряму критику романтизму. Зрештою, об'єктом його критики виступає романтизм як глобальна культурна течія, яка часто позбавлена відповідного філософського підґрунтя. Проте, якщо Ніцше через Вагнера ставить під сумнів свою попередню позицію, то ми все-таки можемо висунути декілька припущень. Зрозуміло, що повністю віднімати у Вагнера, як і у ранніх романтиків, будь-яку претензію на істинність та зводити їх позицію тільки до пустих балачок, було б дуже сумнівним рішенням. Проте для Ніцше такий погляд є виправданим, якщо йдеться про різницю «оптик» цінностей. Бо Ніцше не просто відкидає Вагнерівську чи романтичну позицію як «неістинну», а вважає, що вона є частиною песимістичного християнського світогляду — декадансу та «волі до кінця», проти яких він виступає. Цей світогляд не можна повністю побороти, його можна лише підважити, показавши альтернативну оптику, яка буде стверджувати життя як таке, а не намагатися шукати чогось більшого. Іншими словами, говорити життю «так», а не «ні», приймати його як воно є у його недосконалості, бажаючи «вічного повернення». Наведемо ще раз фрагмент Ніцше із «Випадку Вагнера»: «Мораль панів утверджує так само інстинктивно, як християнська заперечує ('Бог', 'потойбіччя',

‘самозречення’ — усе це суцільні заперечення). Перша віддає зі своєї повноти речам — вона осяює, вона прикрашає, вона надає світові сенсу, — друга збіднює, знебарвлює, спотворює цінність речей, вона заперечує світ. ‘Світ’ — християнське лайливе слово. — Ці форми протилежності в оптиці цінностей обидві необхідні: це способи бачення, з якими не впоратися ні доводами, ні спростуваннями. Християнство не спростовують, так само, як не спростовують хворобу ока. Те, що песимізм намагалися побороти, наче філософію, було вершиною вченого ідіотизму.» (Nietzsche, 1988, KSA 6, S. 24). Ніцше звинувачує романтиків у тому, що вони належать до однієї традиції з християнством, що веде або до песимізму, або до самообману.

Він би напевно погодився зі Шлегелем в оцінці релігії як «туги за смертю», але зовсім в іншому сенсі. Навіть якщо романтики беруть саму релігію за свідчення необхідності становлення (Bildung) та концентрації на житті, те що вони взагалі залишають релігію як концептуальну рамку, повинно бути виявом слабкості в момент, який вимагає повністю відмовитися від всякої метафізичної позиції в умовах секуляризації світу. Ніцше вимагає зробити радикальніший крок й стати «повними песимістами»: тобто взагалі припинити обговорювати питання про абсолютне, невимовне, «справжній світ» чи навіть істину і хибу задля того, щоб сконцентруватися на самому житті.

Міфологія, яку Ніцше раніше пропонував, через це виявляється непотрібною. Вона звертається до відкриття якогось прихованого світу, якого насправді не існує, й цим захоплює маси, які «щось передчувають», але не розуміють. Тому вона поступається місцем одкровенням Заратустри, що звертаються до поцейбічного ствердження життя, «довіри до себе», любові своєї долі (amor fati) і творення цінностей, а також — адресовані тим, хто готовий їх сприйняти. Їхній ідеал є глибоко індивідуалістичним.

Проте, як ми вже встановили вище, позиція Ніцше є не настільки радикально відмінною від романтичної. Центральний проблемний аспект романтизму для Ніцше

полягає не в уявленнях романтиків про освіту, мову, індивідуальність, а у тому, що він хоче позбавити «тугу за нескінченним» містифікації, якої вона набуває у романтизмі. «Туга за нескінченним» зрештою обертається на формулу «вічного повторення» — вічного бажання того самого сповненого оптимізму і ствердження життя, яке не потребує доступу до потойбічного, до абсолюту, і навіть не цікавиться цим питанням.

Висновки до розділу 2

Як було показано у цьому розділі, між ідеями Ніцше та ідеями романтиків можна провести численні паралелі. Що, однак, зумовлене не прямими рецепціями робіт романтиків Ніцше, а виникає як із його занурення у культурно-історичний контекст романтичної традиції (Вагнер, Гельдерлін, Гайне тощо), так і зі спільності концептуальних засновків його філософії. Ми встановили, що Ніцше не варто сприймати за продовжувача романтичних ідей, проте порівняння його позиції з позицією романтиків дозволяє краще усвідомити нюанси мислення обох сторін.

По-перше, ми розібрали та порівняли їхні уявлення про мову та істину. Тут ми встановили, що як і романтики, Ніцше також пристає до уявлення про те, що людина не має доступу до абсолютної істини і тому повинна мати справу тільки з певними історичними опосередкуваннями у мові. Відмінність між цими позиціями полягає у тому, що Ніцше відкидає уявлення про Абсолют як гарант існування істини. Для нього істинна взагалі є історичним конструктом, застиглою об'єктивацією почуттів у поняттях. І хоча в обох випадках йдеться про релятивізм, він обґрунтовується по-різному. Що впливає на те, що романтичний голізм, який відстоює ідею пошуку цілісності, протиставляється ніцшеанській ідеї генеалогії, яка встановлює справжнє значення речей через відкриття їх джерела та становлення в історії. Романтики сприймають історичне тло як резерв ідей, в якому нічого не втрачається, й тимчасові істини з минулих епох можуть мати однакову цінність з сучасними, якщо їх поставити

у правильну констеляцію і доопрацювати. Вони мають свої уявлення про те, якими повинні бути ці констеляції, але через свою ідею іронії не претендують на остаточність. Пізній Ніцше натомість використовує генеалогію для того, щоб показати, як сучасні істини насправді істинами не є, а є лише різновидом оптики, яка затьмарює цінність самого життя (християнство, «сократизм»), і тому повинна бути замінена на іншу. І хоча тут також реалізована ідея «іронії» в історії, що ми показуємо у другому підрозділі, Ніцше є набагато радикальнішим в цьому питанні, бо вважає за необхідне підважити всю європейську традицію для утвердження нових цінностей.

Окрім цього, в другому підрозділі ми також розглянули образ «дитини» у романтиків та Ніцше й прийшли до того, що він має для них однакове значення — як ідеалу освіченої і саморозвинутої людини: здатності забувати старе й постійно починати з початку. Проте, ми також відмітили, що для романтиків цей освітній ідеал є суспільним (золотий вік, де всі є освіченими) й скоріше є певним станом, що протиставляється філістерству. Натомість Ніцше, особливо на пізньому етапі його творчості, робить цей ідеал наголошено індивідуальним та доступним небагатьом, а також детальніше описує шлях до нього, говорячи про три стадії саморозвитку і самоусвідомлення.

У третьому підрозділі ми сконцентрувалися на тому, щоб проаналізувати «Народження трагедії» на наявність романтичних ідей. Ми дійшли висновку, що позиції Ніцше і романтиків дійсно виявляються дуже схожими в бажанні створити новий міф та символічну рамку культури. При цьому можна також припустити, що основна ідея цього нового міфу обертається для них навколо схожої проблематики — усвідомлення людської недосконалості і намагання знайти символічне вираження, яке дозволить перетворити цей трагічний висновок на щось життєствердне. Однак, через те, що Ніцше наслідує Вагнера і Шопенгауера, він пристає до позиції, коли діонісійне мистецтво повинно розкривати приховану істину про світ (Волю) лише у певному конкретному виді (опери Вагнера). Натомість романтики позбавлені як такого метафізичного контексту, так і такого обмеження у певному виді мистецтва. Для них

людську недосконалість як неможливість пізнати абсолют найкраще може засвідчити символічний (поетичний) опис, який може проявлятися майже у будь-якому вигляді, надто в релігії, яка сама є найвищим прикладом поезії. Ба більше, ми показали, що уявлення Ніцше з «Народження трагедії» про те, що життя може бути «виправдане» тільки як естетичний феномен, не відповідає романтичному уявленню. І набагато ближчим до романтиків є пізніша формула Ніцше про те, що життя як естетичний феномен є «зносним». Оскільки романтики не шукають «виправдання» життя, а говорять, як і Ніцше, про неможливість безпосереднього доступу до речей й, відповідно, необхідність продукування нових тимчасових істин та оптик задля життя.

В останньому підрозділі ми коротко оглянули ставлення Ніцше до романтизму крізь призму його критики Вагнера. І дійшли до того, що Ніцше підважує як свою позицію у «Народженні трагедії», так і позицію романтиків, відмовляючись від поняття «метафізичної втіхи». Конкретно — відмовляючись від ідеї про те, що мистецтво повинно давати розраду через постійну демонстрацію людської недосконалості; і взагалі, що культура і суспільства потребують створення нового міфу, який би забезпечував цю демонстрацію. Частково Ніцше виходить тут з вже згаданого зсуву в бік індивідуалізму. З іншого боку, він вважає, що «метафізична втіха» взагалі веде до старих цінностей і релігії. Це відбувається через те, що увага уводиться від самого життя і самоформування. Песимізму релігії Ніцше протиставляє іншу форму песимізму, який також визнає людську недосконалість, проте не шукає розради у зовнішніх речах, а приймає і бажає життя як такого.

В цілому можна сказати, що Ніцше та романтики поділяють багато спільних уявлень. Надто у тому, що стосується питань мови, творчості, освіти, історії, суб'єктивності та міфології, що в основному впливає з того, що вони відкидають ідею раціонально пізнаваного світу, оголошуючи істину недоступною. З одного боку, це засвідчує те, що романтизм дійсно стоїть ближче до постметафізичної філософії, аніж до власне ідеалістичної традиції, й може займати заслужене місце в загальній історії філософії. З іншого боку, це також дозволяє говорити, що філософія Ніцше

розвивається вже в частково окресленій парадигмі. Хоча б через посередництво Вагнера та романтизму взагалі як літературно-філософської течії Ніцше формує багато своїх уявлень, особливо на ранньому етапі своєї творчості.

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІ РОМАНТИЗМУ У ФІЛОСОФІЇ МАРТИНА ГАЙДЕГТЕРА: БЕЗПРИТУЛЬНІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМА

У цьому розділі ми спробуємо розглянути рецепції романтизму в онтологічно-герменевтичній традиції. Зокрема, ми сконцентруємося на роботах Мартина Гайдеггера, присвячених питанню мови, естетики та суб'єктивності, а також частково зачепимо твори Ганса-Георга Гадамера у зв'язку з герменевтикою. Основна увага буде приділена впливу Фрідріха Шлегеля на ранні роботи Гайдеггера, а також гайдеггеровим рефлексіям щодо ідей Новаліса про характер філософії та мови. При цьому, ми й надалі будемо використовувати підхід інтелектуальної реконструкції для встановлення діалогу між романтиками та онтологічно-герменевтичною традицією.

3.1 Гайдеггер та романтики: історичні зв'язки

Гайдеггер не дуже часто посилається на ранніх німецьких романтиків напряму. Проте, на відміну від Ніцше, він був добре обізнаний із багатьма їхніми працями, а не тільки із романтичною течією в цілому. Завдячуючи своїй теологічній освіті, здобутій у Фрайбурзькому університеті, з ранніх років він був добре знайомий з працями Шляєрмахера, про що він говорить, наприклад, у «Діалозі про мову» (*Gespräch von der Sprache*) (Гайдеггер, 2007, с. 87). І хоча в пізніх роботах він взагалі відходить від вживання слова «герменевтика», саме переосмислення традиційної романтичної герменевтики відіграло для нього ключове значення в момент написання праці «Буття та Час». Те саме стосується його зацікавлення Гельдерліном, що за його власним свідченням, також почалося вже у студентські роки, але згодом перетворилося на дещо більше (*Ibid*, с. 86).

Він не оминає увагою й інших авторів, важливих для нашого розгляду — Гердера, Гаманна, Новаліса та Шлегеля, — яких він не часто, але цитує у своїй творчості, й праці яких він мав у своєму розпорядженні. Стосовно останніх двох Іан

Мур у додатку до своєї статті про Гайдеггера пропонує вичерпну підбірку фрагментів з «Зібрання творів», опублікованого виданням Вітторіо Клостермана (Moog, 2019, с. 309-10). Беручи до уваги як згадки в офіційних роботах, так у листах Гайдеггера, Мур показує, що перші посилання на роботи Новаліса та Шлегеля з'являються в Гайдеггера ще у 1915 році й продовжують періодично спливати до кінця 1960-х років. Конкретно, зі Шлегеля він посилається на фрагменти «Ідей», «Атенських фрагментів» та «Філософії життя»; з Новаліса — на «Учнів в Саїсі», «Генріха фон Офтендінгера», «Монолог», «Фіхте-студії» та збірки фрагментів різних років (Ibid). Всього йдеться приблизно про 60 випадків прямого цитування.

Зрештою, якщо Гайдеггер не завжди цитує когось конкретно, то згадки про романтизм доволі часто з'являються в його творчості, особливо як об'єкт критики. Зокрема, якщо йдеться про романтичну герменевтику, Гайдеггер піддає критиці як її «психологізм», так і взагалі потрактування герменевтики як методу або мистецтва. Ба більше, Гайдеггер вважає себе достатньо обізнаним у питанні, щоб казати про те, що між романтиками та Гельдерліном пролягає «прірва» (Heidegger, 1989, GA 65, S. 464)²¹. І що в той час як Гельдерлін оспівує Буття, романтики скоріше зосередженні на описі суб'єктивної сентиментальності й відповідно стоять ближче до Канта та ідеалістичної традиції з її естетичним чуттям.

З іншого боку, Іан Мур вважає, що попри цю критику Гайдеггер адаптував багато найбільш характерних для романтиків ідей «включно з пріоритетом буття над свідомістю, відмовою від перших принципів, поворотом до історії та поезії, продуктивною природою інтерпретації та визнанням філософії як нескінченного завдання.» (Moore, 2020, p. 280). І також показує, що тут можна встановити достатньо реальні історичні впливи, якщо звернутися до біографії Гайдеггера часів навчання.

Зокрема він зазначає, що знайомство Гайдеггера зі Шлегелем і Новалісом розвивалося «завдяки його спілкуванню з постатями, пов'язаними з Тюбінгенською

²¹ Тут і надалі GA означає Gesamtausgabe (повне зібрання творів Мартина Гайдеггера).

школою католицької теології та з Товариством Гьорреса, такими як Карл Брайг (1853—1923) і Генріх Фінке (1855—1938)». (Moog, 2020, 284-5). У період відвідування Тюбінгенської школи, на початку 1910-х років Гайдеггер навчався у Брайга, який активно залучав роботи Фрідріха Шлегеля у спробі розробити богословську альтернативу вузькості неосхоластики, звертаючись до таких традицій як середньовічний містицизм та німецький ідеалізм, а також релігійної доктрини пізніх романтиків. І як зазначає С. Дж. Макграт, «Гайдеггер уперше почув від Брайга про середній шлях Шлегеля ‘між протилежними оманами ідеалізму та реалізму’, філософію, яка прагнула зберегти як емпіричні засади природничих наук, так і об’явлені засади релігії» (McGrath, 2006, с. 127-8).

Імовірно це справило вплив на Гайдеггера, оскільки у своїй габілітаційній роботі «Вчення про категорії та значення у Дунса Скота» (1915) він схилився до того, аби інтегрувати у теологію тенденції модерної філософії, зокрема філософію німецького ідеалізму; хоча його недовіра до Гегеля швидше призвела до того, що він почав більше звертатися до містицизму та романтичної теології. Що знайшло вирішення у завершальному розділі габілітаційної праці Гайдеггера, де він активно посилається на Мейстера Екгарта та Шлегеля, а також наводить фрагмент Новаліса як епіграф.

На цьому, проте, знайомство Гайдеггера з романтиками не завершується. Гайдеггер також навчався в історика та медієвіста Генріха Фінке, який відіграв помітну роль у «Товаристві Герреса» (Görres-Gesellschaft), заснованому у 1876 році на честь католицького романтика та літератора Йозефа Герреса. Фінке сильно цікавився романтиками. Його вступна промова 1918 року з нагоди його призначення ректором Фрайбурзького університету була присвячена саме Фрідріху Шлегелю. І, як відмічає Мур, багато цитувань «Філософії життя» (Philosophie des Lebens) (1827) Фрідріха Шлегеля, які Фінке використає у своїй промові та інших роботах, Гайдеггер пізніше залучить у своїй дисертації (Moog, 2019, с. 285). Ба більше, «Товариством Герреса», в якому Гайдеггер зрештою отримує стипендію, під редакцію Фінке було видано дві

книги, присвячені листуванню Шлегеля та Доротеї Шлегель, а в самому товаристві були опубліковані й інші праці, присвячені романтикам.

З іншого боку, як показує листування Гайдеггера, він, з одного боку, погоджувався з Фінке з приводу важливості Шлегеля для теологічної думки, але також вважав, що Фінке недооцінює філософський потенціал романтиків (Heidegger, 1989, с. 11). Хоча при цьому він мав на увазі не тільки Шлегеля, але також Новаліса і Шляєрмахера.

Зрештою, на думку Мура, якщо Шлегель зіграв достатньо велику роль для Гайдеггера на початкових етапах його становлення, то згодом його вплив поступово зменшився; Гайдеггер цитуватиме його лише принагідно й майже ніколи — для обґрунтування своєї позиції. Хоча Мур з Макратом погоджуються у тому, що імовірно уявлення Шлегеля про своєрідний «живий дух» (living spirit) мало для Гайдеггера велике значення у формуванні концепції буття. Живий дух Шлегеля — «новий термін для історичної свідомості, перша фігура того, що стане Dasein. Це — ‘історичний дух’, буття, яке реалізує себе та свої смисли впродовж часу (McGrath, 2006, с. 124).

Цей «живий дух» має зовсім іншу природу, ніж «абсолютний дух» Гегеля, з яким Гайдеггер полемізує. Для Шлегеля життя — це нескінченний, нестворений «органічний» контекст, у якому суб'єкт і об'єкт, Я і світ первісно єдині. Усе одухотворене пронизане тим самим живим духом — нескінченною силою та діяльністю, яка пов'язує все у велику систему, що так само дієва в окремому, як і в цілому, і виявляє себе всюди. Живий дух перетворює розмаїття буття на органічну єдність, у якій мета цілого проявляється в кожній частині і ніколи не проявляється повністю. Що відповідає його уявленням про голізм й впливає з лекцій по Трансцендентальній філософії: «Але єдиним змістом нашої філософії є те, що існує лише один світ і що все буття (Daseyn) є органічним.» (Schlegel, 1991, S. 50)

Як пише Макрат: «У 1922 році Гайдеггер визначав філософію в подібних термінах — ‘як справжнє, явне здійснення тенденції до інтерпретації, що належить до

власних основних рухів життя (рухів, у яких життя переймається собою і власним буттям)». І для Шлегеля, і для Гайдеггера філософська самоінтерпретація життя мусить бути історичною, але це історія, що розгортається циклічно, а не діалектично, знову і знову повертаючись до невичерпно багатих джерел. Словами Шлегеля: «весь розвиток становить коло, яке повертається до свого початку». Початок не є примітивним, а чистим і первісно сповненим божественності.» (McGrath, 2006, с. 128).

Гайдеггер займає саме таку позицію, оскільки впродовж своєї роботи намагається підважити гегелеве розуміння абсолютного духу, що приводить до повного самоусвідомлення. Для нього «прогрес», як він розуміється для природничих наук, у філософії неможливий, оскільки історія філософії є не поступовим нарощенням знань, а спробою приступитися до тих самих проблем й відкрити щось нове. Хоча цей процес для Гайдеггера не є простою зміною суб'єктивних уявлень, домінантних у певний історичний період. Позаяк тут він ще залишається вірним своїй релігійній освіті, кожне таке нове відкриття Гайдеггер трактує як об'явлення божественної нескінченної сутності, яка кожного разу виявляє себе у конкретній суб'єктності, використовуючи її як медіум. Отож «історія — це витікання божественної простоти у відмінність, Ereignis нескінченного, яке виявляє себе в послідовних епохах людського розуміння». (Ibid, с. 127). Тому для Гайдеггера цього періоду «завдання філософії полягає не в тому, щоб здійснити опосередковане повернення до джерел, а в тому, щоб зняти опосередкування й повернутися до недомисленого початку.» (Ibid, с. 126). Цим початком повинно бути щось, що як «життя» причетне до всякого буття ще до його концептуалізації. «Як і Шлегель, для якого «абстрактне розуміння» породжує лише ‘мертві поняття’, Гайдеггер прагне спробувати осягнути життя ще до того, як теоретичний аналіз абстрагує його в ‘певну смертельну порожнечу’» (Moog, 2019, с. 288)

Зрозуміло, що пізніше Гайдеггер змінить своє ставлення до цього питання, дійшовши думки, що божественне пояснення є недостатнім. Відповідної зміни зазнає

і концептуальний апарат Гайдеггера. І хоча ми вже згадували, що вплив Шлегеля на Гайдеггера буде поступово згасати, але свого часу він відіграв важливу роль для Гайдеггера як у постановці проблеми буття, так і його намаганнях вийти за обмеження ідеалістичної традиції. Зокрема, можна побачити тут намагання вийти за межі суб'єкто-об'єктної дихотомії, звернувшись до першооснови, а відповідно — зняти необхідність протиставлення ідеалізму та реалізму. А також, визнання історичності буття, яке не пов'язується з суб'єктивною діяльністю, і формування нескінченної проблеми розуміння.

Натомість роль Новаліса для Гайдеггера дійсно виходить за межі його ранніх робіт, як можна буде побачити трохи згодом. «Як повідомляв Жан Гіттон після відвідування дому Гайдеггера у Фрайбурзі у 1950-х роках, саме поезія Новаліса (разом із поезією Рільке, Георге та Гельдерліна) займала 'почесне місце' в його бібліотеці.» (Moog, 2019, с. 289). Хоча принагідно необхідно згадати, що епіграфом для завершальної частини своєї габілітаційної, де Гайдеггер обговорює ідеї Шлегеля, виступає наступна цитата Новаліса, з якою ми вже зустрічалися: «Ми всюди шукаємо необумовлене (Unbedingte), і завжди знаходимо лише речі (Dinge)» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 413).

Мур вбачає в цьому шлях до наступних робіт, зокрема до ідеї «закинутості буття»: «Вже у середині свого третього десятиріччя Гайдеггер, здається, знав, що, у пошуках сенсу буття (sense of being), ми завжди знову відкинуті до суцього (thrown back upon beings)» (Moore, 2019, p. 288-9). І дійсно, враховуючи контекст написання цієї роботи і критичне ставлення Гайдеггера до ідеалізму, тут можна також побачити його майбутню критику метафізики, яка довільно обирає «першопричину» і перетворюється на «онтотеологію», замість того, аби ставити питання про буття. Критика першопричин Якобі, яка була адаптована романтичною думкою, відіграє для Гайдеггера велику роль. Звісно, в межах своєї габілітаційної Гайдеггер і сам не позбавлений «метафізики», оскільки ідея Бога відіграє ключову роль для його концепції. Проте, вже стає зрозумілим напрямок його думок й джерело його запитань.

Ідея «нескінченного наближення» Bildung, непізнаваність абсолюту та органічної єдності, в якій циклічно оприявнюються різні аспекти розуміння, стають відправною точкою мислення Гайдеггера.

Гайдеггер змінить своє ставлення до романтизму в цілому й буде відноситися до нього критично як у зв'язку з «естетизмом», так і з «психологізмом» (Богачов, 2021, с. 88). Проте, варто розглянути детальніше, наскільки Гайдеггер дійсно зможе позбутися романтичної спадщини. Для цього варто подивитися на ті аспекти його філософії, що пов'язані з основними питаннями філософії, суб'єкту, поезії та природи.

3.2. Гайдеггер про філософію: безпритульність як основа філософської налаштованості

Найбільш яскравий приклад того, як Гайдеггер інтегрує Новаліса у свої праці, можна знайти в одному з фрагментів в його курсі 1929-1930 років «Основні поняття метафізики» (Die Grundbegriffe der Metaphysik). Порушуючи питання про те, чим є філософія, він посилається на вже відому нам цитату Новаліса «Філософія — це власне, туга за домом (ностальгія), прагнення повсюдно відчувати себе вдома» (Philosophie ist eigentlich Heimweh — Trieb, überall zu Hause zu sein) (Novalis, 1993, S. 434). Привівши її, Гайдеггер одразу висловлює сумнів у тому чи взагалі існує туга за домом (ностальгія) у сучасному світі, і чи не стало ще слово «Heimweh» (туга/біль за домом/батьківщиною/ностальгія) незрозумілим архаїзмом для міських мешканців. А також додає, що не варто довіряти визначення філософії Новалісу, оскільки Новаліс є поетом, а поети, як відомо, ще від Арістотеля, багато брешуть. (Heidegger, 2004, GA 29/30, S. 7)

Гайдеггер, однак, серйозно ставиться до цієї цитати. Він тлумачить тугу за домом як прагнення «водночас і завжди бути всередині цілого». «Існування всередині цілого», як і сама «цілісність», позначають світ. «Ми є, і тією мірою, якою ми є, ми

завжди чогось чекаємо». Світ як цілісність завжди «кличе» людину. «Ось куди нас штовхає наша туга за домівкою: до буття як цілісності. Саме наше буття і є цим неспокоєм». Ми самі є вічним «шляхом» до цілісності, не будучи в змозі до неї прийти. Ми є «ані те, ані те», ми завжди «між», завжди замкнені у своїй кінцевості. В цій ситуації філософія та метафізика як «туга за домом», на думку Гайдеггера, штовхають нас до того, щоб ставити питання про світ, про свою природу, про кінцевість та нескінченність. Філософія як «туга за домом» змушує запитувати про «цілісність» й шукати радше не відповіді, а шляхи до того, як правильно ставити ці запитання (Heidegger, 2004, GA 29/30, S. 9).

Зрештою, Гайдеггер визнає, що новалісівська «туга за домом» є вираженням «фундаментальної налаштованості» (*Grundstimmung*) *Dasein*, з якої взагалі постає філософія як людське завдання (Heidegger, 2004, GA 29/30, S. 11). Оскільки ми вже розбирали цю цитату, тут можна лише погодитися з Гайдеггером. Нагадаємо лише, що для Новаліса «ціле» виражено в ідеї Абсолюту, який виявляється для нас непізнаваним, й доступний лише як певне твердження про його наявність. Новаліс, звісно, не відкидає й намагання дійсно досягти осягнення цілісності за допомогою романтичного голізму (черговим прикладом чого є і сама ідея «Універсального начерку», з якого Гайдеггер бере цитату), але така цілісність постає лише частковою та історичною. Сам абсолют виявляється для людини абсолютною протилежністю, якої можна досягнути лише у смерті як розчинені у нескінченному. Оскільки людина кінцева, то вона є приреченою на те, щоб ставити питання про природу світу; приреченою на те, щоб розширювати своє розуміння в універсальному герменевтичному завданні.

Гайдеггеровий шлях з пошуку «сутності буття» (*Sinn des Seins*) достатньо сильно нагадує аналогічні запитання романтиків. Буття не можна вважати абсолютом, якщо при цьому вважати, що під абсолютом розуміється божественне. Але якщо під «цілим» тут розуміється можливість повного і неохопного пізнання світу й буття, то Гайдеггер, особливо періоду після «Буття і час», здається, достатньо чітко усвідомлює,

наскільки нездійсненне завдання перед ним стоїть. Це схоже на те, як він пояснює процес філософування у «Введені до філософії» (Einleitung in die Philosophie) 1928-1929 років: «Справжнє філософування за своєю суттю ніколи не може бути віджилим (überholt), а мусить завжди самостійно повторюватися (wiederholt) наново. Коли й де відбувається справжнє філософування, воно само входить у безпосередній діалог з історичним минулим філософії й бачить, що у філософії немає нічого нового, а отже й нічого застарілого; вона перебуває поза старим і новим» (Heidegger, 1973, GA 27, S. 224).

Тут Гайдеггер повертається до ідей, які висловив ще у своїй габілітаційній роботі. Прогрес у філософії неможливий, оскільки сама філософія не є наукою й виставляє для себе нескінченне завдання. Зрештою, сам процес філософування Гайдеггера також ілюструє це твердження, оскільки він ставить під сумнів і власні намагання розв'язати проблему буття у зв'язку з темпоральністю у «Бутті та час». Так «починаючи з лекційного курсу 1928 року 'Метафізичні основи логіки', розуміння філософії у Гайдеггера, здається, зазнає радикальної трансформації. Замість того, щоб апелювати до філософії як до 'універсальної феноменологічної онтології', як він це робив у 'Бутті та часі' (1927), або до філософії як 'наукової' та 'теоретичної концептуальної інтерпретації буття', як у лекційному курсі 'Основні проблеми феноменології' (1927), Гайдеггер стверджує, що філософію потрібно знову й знову оновлювати; що вона не є систематичною, а по суті передбачає 'запитування'; і що вона вимагає життєвого, трансформативного залучення, яке 'усвідомлює скінченність цієї діяльності'» (Moog, 2019, 297)

Проте треба сказати, що й обхідний шлях до буття в цілому, який пролягав через опис структури Dasein крізь призму феноменологічного підходу, вже також частково містив цей аспект. Та сама герменевтична аналітика Dasein, яку Гайдеггер описує у §32 параграфі вже містить в собі подібні проблеми, які зринають із сутності його поняття «буття-у-світі» (In-der-Welt-sein). Якщо розуміння Dasein завжди історичне й завжди розкривається в контексті «закинутості» у світ, то філософія не

може бути нічим іншим, як нескінченним завданням запитування, яке завжди починається з початку. Можливо це і змушує Гайдеггера надалі відмовитися від вживання слова «герменевтика» взагалі, бо зрештою він починає мислити про це в ширшому значенні. Не в сенсі того, що сфера застосування «герменевтики» розширилася, бо вона ніколи й не була для Гайдеггера ніяким методом, а в сенсі того, що всяке мислення взагалі — герменевтичне, й вводити це слово у використання не має сенсу, бо воно породжує хибні асоціації з тим, що якийсь спеціальний метод все ж таки існує. Насправді для Гайдеггера воно повинно тоді означати щось подібне до того, що ми окреслили як «герменевтичне завдання» романтичної програми.

Хоча Гайдеггер очевидно виходить з іншого підґрунтя. Якщо «Туга за домом» Новаліса приводить його до того, щоб у своїй кінцевості бачити джерело свободи й творчості, яке людина може реалізовувати в процесі життя, то для Гайдеггера мислення в таких термінах звичайно реактуалізувало б проблему «суб'єктивізму» й відповідно всієї західної метафізики, яку він намагався подолати. Проте, навіть якщо він виходить з інших засновків, ніж Новаліс, то його подальший шлях веде його саме стежкою, якою проходять романтики, оскільки від проблеми «безпритульності» Гайдеггер поступово прямує як до проблеми мови, так і до проблеми мистецтва й поезії, які для нього, як і для романтиків, будуть відігравати вирішальну роль.

Однак це ми розглянемо трохи пізніше. Натомість, в контексті «безпритульності» додамо те, що ця метафора буде використовуватися Гайдеггером достатньо часто в ході його роздумів про стан сучасної епохи. Наприклад, у своїй лекції «Будувати, мислити, проживати» (1951) він говорить: «Справжній житловий голод [Not des Wohnens] полягає у тому, що Смертні [Sterblichen] ще лише шукають втраченої сутності проживання, що вони повинні ще лише вчитись проживати. Однак як це робити, якщо *бездомність* [Heimatlosigkeit] людини, можливо, полягає саме у тому, що вона до цих пір зовсім не бере до уваги справжнього житлового голоду [Wohnungsnot] як саме такого голоду? Але тоді, якщо людина і бере до уваги свою бездомність [Heimatlosigkeit], то воно вже не є нещастям. Відповідно осмислена і

добре зафіксована у нашій пам'яті, вона є тією особливою намовою, котра кличе Смертних до проживання. Як же ж інакше могли б Смертні відповідати цим намовам, як не тим, що з свого боку спробували б у рамках своєї частки повернути (bringen) проживанню його сутність? Вони повертають його (vollbringen), коли будують — мешкаючи і думаючи про проживання.» (Heidegger, 2000, GA 7, 163-4) (Гайдеггер, 1997а, с. 331). Це «бездомність», або «безпритульність» іншої якості. Тут не йдеться про ту саму «тугу за домом» Новаліса, хоча зрештою це також має стосунок до завдання філософії. Йдеться вже про два способи мислення. Один, що намагається все звести до технічного завдання і до засобів, які повинні привести до емпіричних результатів. Інший — що скоріше намагається актуалізувати проблему сенсу. Брати бездомність до уваги значить мислити про суттєве для людського життя. Це має спільне коріння з завданням філософії — воно нескінченне і впливає з нашої кінцевості, неможливості пізнати речі до кінця.

Достатньо відомим в цьому зв'язку є його фрагмент з «Буття в околі речей»²² (Gelassenheit) (1955): «Таким чином існують два види мислення, кожен з яких у свій спосіб правомірний і необхідний, а саме: розрахункове мислення [rechnendes Denken] та роздуми [besinnliches Nachdenken].» (Heidegger, 2000, GA 16, S. 520) (Гайдеггер, 1997b, с. 336). Один вид описує стан сучасної техніки і відсилає до поняття «Gestell», що було введене Гайдеггером у зв'язку з його осмисленням сучасної філософії техніки. Коротко, можна осмислити це як те, що техніка не просто виробляє предмети, вона «поміщає світ у рамки» (Enframing) так, щоб усе сприймалося як джерело енергії або ресурс (Bestand). Тому «розрахункове мислення калькулює. Воно обчислює, постійно враховуючи нові можливості, що стають дедалі перспективнішими і водночас дешевшими.» (Heidegger, 2000, GA 16, S. 520) (Гайдеггер, 1997b, с. 336). Інший вид мислення якраз свідчить про претензію філософської думки на те, щоб

²² Спірне рішення для «перекладу» первинної назви Тараса Возняка, яке хотілося б зберігти, оскільки воно достатньо влучно охоплює суть і оминає проблему неперекладності «Gelassenheit». Gelassenheit походить від дієслова lassen — «відпускати, дозволяти бути». Для Гайдеггера це не просто «спокій» чи «байдужість», а особливий настрій, коли людина відпускає себе й речі в їхнє власне буття, не намагаючись підкорити чи розрахувати їх. У німецькій містичній традиції (Екхарт) Gelassenheit означало «відпущеність у Бога», що Гайдеггеру безперечно близьке.

мати цінність самій собою та допомогти осмислити чи порушити питання про «відсутність вкоріненості» (Der Verlust der Bodenständigkeit) сучасної людини. Ба більше, такий тип мислення може навіть виконувати функцію «наближення утопії»: «Спокій, який плине з перебування у околі речей і відкритість на таємниці [Die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis] взаємозв'язані. Вони є гарантами можливості перебувати у світі зовсім по-інакшому. Вони обіцяють нам зовсім нову основу і землю, на які ми можемо стати і жити у світі техніки так, що ніхто нам не загрожуватиме.» (Heidegger, 2000, GA 16, S. 528) (Гайдеггер, 1997b, с. 344).

Філософія чи саме не-розрахункове мислення для Гайдеггера навряд здатна в повноті виконати обіцянку утопії. Вона залишається саме проєкцією, можливістю питати про альтернативну взагалі. І тут Гайдеггер насправді наближається настільки близько до романтичного мислення, наскільки це можливо, враховуючи різницю у часі та відмінність контекстів написання. Сам романтизм, зрештою, народжувався з протиставлення «розуміння» життя та пошуку сенсу світу «егоїзму», комерції, «поясненню» та науки з її претензією на універсальне пізнання. І своєрідна «обіцянка утопії» також є однією з основних думок їхнього міркування про поезію та міфологію. Це не значить, однак, що вони пропонують однакове рішення. Для романтиків синтез наук та філософії ще потенційно залишається можливим, й реалізацію цього ідеалу у ХХ ст. варто шукати не в Гайдеггера, а в літературі, наприклад, у «Докторі Фаустусі» Томаса Манна, що являє собою певну монументальну енциклопедію свого часу. І коли вже на те пішло, Гайдеггер скоріше повинен бути представлений як один зі студентів-теологів цього роману, з якими навчається Адріан Леверкюрн.

Схожість з романтиками тут виявляється через філософію як нескінченне наближення й аналогію «золотого віку», який характеризується зміною ставлення до природи речей, «дитячим» ставленням, яке багато запитує про повсякденне. Гайдеггер, як і романтики, виходить з уявлення про те, що наука і навіть традиційно логіко-філософське мислення не можуть задовольнити запити людини щодо пізнання.

Вони або є вторинними до сутнісних питань людського життя (наука), або шукають першооснову (необумовлене, буття) серед речей (сущого) і зазнають невдачі (метафізика). Тому потрібною виявляється операція, яка дозволить певним чином змістити увагу з цих сфер. Для романтиків такою операцією стає реконтекстуалізація та «романтизація», яка переносить увагу на повсякденне, з огляду на недоступність абсолютної істини. Для Гайдеггера — таким статусом наділяється «запитування» та «дослухання», що звернене до самого досвіду «проживання», але глобально орієнтоване на пошук «сутності буття». Проте і там, і там відправною точкою філософії як «позитивного» типу мислення виявляється усвідомлення кінцевості та «безпритульності». З цього мислення взагалі може розвиватися мислення про альтернативу або «обіцянка утопії». Проте ця обіцянка стосується не тільки філософії, а також зачіпає і тему естетики, що ми й розберемо нижче докладніше.

3.3. Визначення поетичної творчості у Гайдеггера та романтиків: поезія як надання імен

Ще однією точкою дотику між Гайдеггером та романтиками можна вважати їх розмірковування про роль мови та поезії. І хоча Гайдеггер у цьому питанні радше посилається на Гельдерліна, аніж на Шлегеля та Новаліса, тут також можна постежити певні спільні моменти, які варто розглянути детальніше. Як і у випадку з Ніцше, важливим аспектом тут виявляється спільність концептуальних засновків Гайдеггера та романтиків, які ми вже оглянули у попередніх підрозділах. До того ж треба зазначити, що і Гельдерлін, який має таке важливе значення для Гайдеггера, багато в чому проходив схожий із ранніми романтиками шлях, відкидаючи можливість знайти «необумовлену» причину, що схожим чином вплинула на його філософську позицію²³. Рухаючись хронологічно, ми спершу розберемо питання

²³ Ми не можемо розглянути тут позицію Гельдерліна детальніше, з огляду на формат нашої роботи. Проте, більше про це можна знайти у (Henrich, 2003), (Frank, 1997).

поезії та мистецтва, а після цього перейдемо до питання мови, бо це відповідає філософському шляху Гайдеггера.

У лекції Гайдеггера «Гельдерлін та сутність поезії» (1936) можемо знайти фрагмент, де він коментує фрагмент з віршу «Спогад» («Andenken») Гельдерліна: «‘А однак усе, що триває, постає завдяки поетам’. Він [Гельдерлін] кидає світло на поставлене нами запитання про сутність поезії. Поезія є становленням (Stiftung) чогось через слово і у слові. Але що ж при цьому у-становлюється (was wird so geschiftet)? Щось, що триває (Das Bleibende). Та чи може поставити (geschiftet werden) щось, що триває? Чи не застаємо ми його щоразу таким самим? Ні! Саме щось, що триває, ми і повинні затримати, аби його не відніс рвучкий потік часу — просте ми повинні вилуцтити зі складного, піднести міру над невимірним. На волю має вийти те, що рухає сущим у цілому, що нероздільно у ньому панує. Має відкритися буття, щоб з’явилося суще. Тобто повинно відкритися те, що триває недовго: ‘Швидко минає все божественне; та не намарне’. Фіксація минушого не зважаючи ні на що — от роль ‘довірена турботі та службі поетів’. ... Поет називає Богів і всі речі тим, чим вони є. Це не є надавання назви (Nennen) чомусь, що попередньо вже було відоме — суще іменується тим, чим воно є, лише завдяки істотному слову поета. Таким чином суще стає знане власне як суще. Поезія — це у-становлення буття за допомогою слова (worthafte Stiftung des Seins). Тому щось, що триває, ніколи не ліпиться з минулого. Просте не можна добути безпосередньо зі складного. Міра не лежить там, де немає міри. Ми не знайдемо опори у безодні. Буття ніколи не є сущим. Оскільки й буття, і сутність речі у кожному з випадків не можуть бути виведені за допомогою обрахунків з того, що існує, — вони повинні бути створені (geschaffen), покладені (gesetzt) й подаровані (geschenkt), причому з усією свободою. Саме у цьому й полягає суть становлення²⁴.» (Гайдеггер, 2001, с. 403) (Heidegger, 1996, GA 4, S. 39).

²⁴ Останнє речення перекладу не зовсім точне. В оригіналі Гайдеггер говорить: «Таке вільне дарування є становлення» (Solche freie Schenkung ist Stiftung)

Ці думки Гайдеггера багато в чому перекликаються з думками романтиків про поезію, які ми вже розбирали в першому розділі. Як говорить Новаліс: «Справжній поет завжди залишався священником» (Новаліс, 2001, с. 324). Поет завжди з одного боку перекладає з «мови ангелів» (Гаманн), а з іншого боку є «творцем народу довколо себе» (Гердер). Поет завжди є медіумом між Богом та людьми, завжди існує «між». Навряд тому можна сказати, що позиція Гельдерліна з приводу поезії суттєво відрізняється від романтичної чи містить в собі якийсь буттєвий аспект, який не був присутній в інших представників романтичної традиції. Поетична діяльність для романтиків, як ми вже бачили, також ніколи не була чисто суб'єктивною діяльністю емпіричної свідомості. Той самий поет, зрештою, не просто довільно творить, а скоріше «дослухається» до мови й намагається затримати її діяльність в одному із моментів. І він також надає речам імена, взагалі вводячи їх у вжиток.

«Установлення буття» тут означає освоєння життєвого простору, створення символічної системи координат, створення «перекладу» з мови «ангелів» (богів), який можна розбирати на цитати для повсякденної розмови; перекладу, що збагачує повсякденну мову новими сенсами й новими образами. Словами Новаліса — це «індивідуально-об'єктивне» «необхідно-випадкове» створення нових сенсів, яке рухає роботу духу вперед.

Словами Гайдеггера, в поезії відбувається безпосереднє затвердження буття — певної тривалості в межах нескінченності. А відповідно і затвердження істини через називання — так, щоб світ набув сенсу. До називання/мовлення світу як такого не існує, оскільки питання про його існування не має сенсу для Dasein; і оскільки буття і суще «існує», доки є можливість його розуміння. Це розуміння можливе лише через мовлення, яке тому і є «домом буття». Проте, Гайдеггер прямо застерігає від того, щоб сприймати цю метафору як остаточне визначення сутності мови. (Гайдеггер, 2007, с. 104). Скоріше під цим розуміється лише те, що тільки через мову взагалі можливо щось виразити про буття; що людина саме є людиною, бо вона мовить.

Поет називає Богів, а потім рухається в межах того, що вони вже існують, в межах певної системи координат: між богами та людьми, намагаючись їх узгодити; постійно «творюючи» щось нове, чого до цього не існувало через називання. Тому поезія це не лише «найбезневинніше» (на позір гра словами, забавка), а й «найнебезпечніше» (дає назву речам, маючи просто божественну силу) (Гайдеггер, 2001, с 397). Так само як і мовлення, яке, з одного боку, є простою здатністю людини до взаєморозуміння, а з іншого — це найпервинніша природна здатність людини, без якої просто неможливо виразити ні саму людину, ні світ, ні буття, ні суще. Це була б просто велика нескінченність — без поділу, без істини й без понять. І тут через мовлення постає буття і дає світу сенс і простір.

При цьому, Гайдеггер майже повністю повторює трьохвимірну градацію мови у романтизмі — від «мови ангелів» («мови як дому буття»: мови як такої, якою людина не володіє в повноті, але у якій взагалі розкривається буття) до «материнської мови людської» (поезії, що дає назви) і до звичайної розмовної мови. Хоча, говорячи про «мову ангелів», ми зовсім не маємо на увазі, що Гайдеггер також поділяє ідею божественної мови світу, чи «істинного санскриту». Під «мовою ангелів» або «мовою як домом бутті» тут мається на увазі, що мова повинна існувати *як можливість розуміння взагалі*: звідси такий тип мови є і матеріалом для поезії, і результатом її діяльності. Цим можна пояснити наступний достатньо парадоксальний фрагмент Гайдеггера: «Спочатку виявилось, що сферою, у якій поезія втілює свої твори, є мова. Сутність поезії ми повинні були б визначати, виходячи з сутності мови. Однак із наших подальших міркувань випливає, що поезія — це у-становлююче називання буття та сутностей усіх речей, — тобто не якесь довільне висловлювання, а саме таке, яке витягає на яв усе (*ins offene treten*), про що ми потім щодня розмовлятимемо й сперечатимемось. Тому мова не є матеріалом, який застає поезія, щоб його потім обробити — саме поезія робить мову можливою. Поезія є прамовою історичного народу. А тому ситуація насправді цілком протилежна тій, якою від початку здавалася: сутність мови слід розуміти виходячи із сутності поезії. Основою

людського існування є мовлення; мовлення як говоріння. Однак прамовою є поезія як становлення буття. Мова з різних причин є ‘найнебезпечнішим з-поміж благ’. Тобто поезія є найнебезпечнішою справою — і водночас ‘найневиннішим з-поміж занять’» (Гайдеггер, 2001, с 397) (Heidegger, 1996, GA 4, S. 43).

Ми можемо чітко простежити тут паралелі із романтиками, особливо у тому, що стосується ролі та взаємодії «поезії» та «повсякденної мови». Як і в романтизмі, поезія наділяється роллю створення символічного простору взагалі, й у цьому вона є первинною. Мова як така є як залежною від неї, хоча в певному сенсі вона виникає разом з поезією. Проте, основною відмінністю Гайдеггера виявляється те, що він розглядає мову та поезію крізь онтологічну проблематику. Він би нізащо не погодився на те, щоб під поезією бачити власне «творчість» і вираження свободи, як не погодився б сказати, що поезія справді «формує» символічний життєвий простір. Те, що він говорить тут про поезію, нагадуватиме його висловлювання про «будування». «Будування ніколи не формує ‘простору’ (‘den’ Raum). Ні безпосередньо, ні опосередковано.» (Гайдеггер, 2001, с. 328) (Heidegger, 2000, GA 7, 160). «Суттю будування є те, що воно дає можливість мешкати. Воно здійснюється через зведення місць з допомогою спаювання їхнього простору. Лише тоді, коли ми здатні мешкати, ми можемо будувати. Гляньмо на хвилину на якусь садибу у Шварцвальді, котру двісті років тому будувало проживання селян. Дім тут влаштувала вперта сила відкриття речей для простоти Землі та Неба, Божественних Сутностей і Смертних.» (Гайдеггер, 2001, с. 330). А в іншому місці він говорить: «Будування вводить чотирикутник у річ, у міст і вводить цю річ як певне місце, витягує його на яв (vorbringen), у те, що вже наявне (Anwesende), за котрим лише тепер, через це місце, визнається простір». (Гайдеггер, 2001, с. 329) (Heidegger, 2000, GA 7, 161).

Тут мається на увазі, що поезія, як і будування, ніколи не відбувається так, що поет чи архітектор ставляться до «простору» як до певного невідомого «X», щоб на нього навісити символічну прив’язку. Річ та символічні прив’язки завжди вже виникають в процесі, ніби самі собою оприявнюючись у творенні. Це ідея, яка,

напевно, найбільше вплинула на Мішеля Фуко, коли він писав про дискурс, що він виникає одночасно із річчю. Аналогічно, поезія та будівництво вже завжди існують в певному контексті, завжди є історичними, завжди мають стосунок до людини, але ніколи не є чисто суб'єктивною «творчістю», а скоріше «витягують на яв».

Так само і з «Джерелом художнього твору» (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) (1935-1936), де Гайдеггер розкриває своє відоме уявлення про мистецтво, що за своєю дією представляє істину як «несокритість» (*Unverborgenheit*). А також говорить про процес «відкриття-прихованості» (*Entbergen-Verbergen*), який виявляється через Землю та Світ. Як формулює Гайдеггер: «У тому, що *твір* встановлює *світ*, він виводить *землю* на яв. Твір зрушує й утримує саму землю у відкритості світу. Твір дає землі бути землею.» (*Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her. Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. Das Werk läßt die Erde eine Erde sein*) (Heidegger, 2003, GA 5, S. 32)²⁵. Якщо спростити, «Земля» в цій схемі є приховано основою, яка водночас є самим *поставанням і збереженням* речей. «Світ» же є *відкритим регіоном*, світом історичного людського існування з його нашаруванням сенсів, людських стосунків тощо. Світ намагається бути розкритим, але він не може розкрити землю. Натомість він показує її сутність — принципову «непізнаваність», а також розкриває, що земля лежить в основі світу.

В кінці своєї роботи Гайдеггер говорить, що там, де виникає мистецтво в історії, відбувається певний «поштовх» (*Stoß*). «Історія або починається, або починає з початку» (Heidegger, 2003, GA5, S. 66). А також, що сутністю мистецтва є поезія. І тут він дещо доповнює свою позицію, говорячи, що «сутність поезії — це установлення (*Stiftung*) істини (*Wahrheit*). Установлення ми розуміємо тут у трьох значеннях: установлення як дарування (*Schenken*), установлення як засновування (*Gründen*) і установлення як починання (*Anfangen*)» (Heidegger, 2003, GA5, S. 63). Установлення

²⁵ «Aufstellen» передається як «встановлення», бо в цілому перекладається як «виставити», «поставити вертикально», «встановити», «сформувати». В англійській літературі його перекладають як «to set up / to bring forth». «Herstellen» перекладається як «виведення на яв», бо воно має спорідненість із «her-vor-bringen» (виводити у явлення). Взагалі його значенням у повсякденній мові є «виробляти», але в Гайдеггера це скоріше означає поставити щось у його власну сутність, дати з'явитися як те, чим воно є. В англійських перекладах це подають як «to set forth / to bring into its own».

істини тут вже можна сприймати як розкриття «несокритості» землі. Проте воно також має стосунок до мови і розкриття буття, з його міркувань про Гельдерліна, тобто до надання імен речам і до створення чогось нового. З огляду на сучасну йому ситуацію (1936), показавши, що кожна історична епоха трактувала буття по-своєму, Гайдеггер натякає на те, що мистецтво може пророкувати якусь нову епоху, де буття буде розумітися правильніше. Тобто буття не буде інтерпретуватися як об'єкт для розрахунку та контролю.

Його позиція тут також є схожою з позицією раннях романтиків. Якщо для романтиків творчість теж постає не тільки як «творчість», а як вираження чогось більшого — нескінченного чи самої мови — яка використовує поета як медіума, що створює нові символічні форми, які інтегруються у повсякдення, — то в них вже міститься відхід від «суб'єктивізму» й елемент «дарування». Поетична творчість в романтизмі має справу з локалізацією певного сенсу у мові в конкретний історичний період і містить в собі претензію на те, щоб започаткувати нову епоху. І також для них поезія, як і мистецтво, мають прямий стосунок до розкриття істини, наскільки це взагалі можливо.

Для Гайдеггера поезія тут протиставляється у першу чергу науковому чи «рахувальному мисленню», що намагається вивести сутність речей з вже відомого та обчислювального. А також протиставляється і метафізиці, яка обумовлює наукове мислення через орієнтацію на володіння істиною та панування над світом через пояснення. Мистецтво і — вужче — поезія виявляється саме тим видом діяльності (або радше, в термінах Гайдеггера, способом розкриття буття), який є найбільш адекватним, якщо ми відмовимося від орієнтації на пізнання істини як досягнення відображення речей, й будемо мислити істину як історичну подію. Тоді істина повинна поставати як певний відрізок у часі, як певна тяглість всередині всієї тяглості часу. Згадаємо тут слова Гайдеггера з початку цього підрозділу: «Саме щось, що триває, ми і повинні затримати, аби його не відніс рвучкий потік часу — просте ми повинні вилуцтити зі складного, піднести міру над невимірним. На волю має вийти те,

що рухає суцим у цілому, що нероздільно у ньому панує. Має відкритися буття, щоб з'явилося суще. Тобто повинно відкритися те, що триває недовго» (Гайдеггер, 2001, с. 403) (Heidegger, 1996, GA 4, S. 39). Таке відкриття веде до встановлення «світу», а відповідно до нової історії та нового символічного простору, в якому сходяться людські шляхи; яким для Гайдеггера у «Джерелі художнього твору» постає, наприклад, грецький храм Посейдона або «Черевики» Ван Гога. З часом художній твір, проте, втрачає свою дієвість і свій світ. І насправді, з робіт самого Гайдеггера важко встановити, які саме художні твори можуть претендувати на те, щоб створювати цей світ, і чи вважає він, що це все ще можливо у сучасному світі. З огляду на певні його зауваги, у 1930-х роках він, найімовірніше, вважав, що творчість Гельдерліна може претендувати на це. В цілому ж, це повинно бути певне «велике мистецтво», що незрозуміло чи може взагалі постати в сучасності.

Як ми вже могли переконатися, романтики виходили зі схожих засновків. І для них «поезія», «мистецтво» і «творчість» є саме тим способом, яким істина взагалі може проявитися у своїй історичній формі. Основні відмінності полягають у тому, що романтики все ще зберігають поняття духу, абсолюту, і взагалі відстоюють позицію голізму. Тому якщо для них істина також постає як певне історично опосередковане у мові відкриття, воно все ж таки має певний стосунок до цілісності та завжди прихованої можливості істини абсолютної. Можна сказати, що істина для них теж виявляється затриманням тяглості всередині тяглості часу, але вона ніколи не набуває настільки високого значення сама собою, а тільки з огляду на історичний час взагалі. З огляду на голізм, іронію та реконтекстуалізацію, їхнє уявлення про мистецтво, що встановлює «світ», повинно було розглядати твори не зовсім як окремі «події» у власній якості, а як низку та констеляцію «подій», кожна з яких розкриває щось особливе серед усього обширу цілого. Гайдеггер відкидає саме це уявлення про ціле, яке для нього є хибним шляхом метафізичного мислення, тому кожна «подія» має для нього особливо важливе значення. Його передусім цікавить не «світ», а «подія» у її власній якості — як виведення «землі» на яв: тобто пошук буття, для якого розгляд

мистецтва виявляється черговим обхідним шляхом. Проте зрештою, якщо розглядати не те, *чим* є ця «подія», а яку *дію* вона має (зовсім як пропонує зробити Гайдеггер у «Джерелі художнього твору»), то концепції Гайдеггера та романтиків виявляються майже однаковими.

3.4. Мова як монолог: зауваження Гайдеггера з приводу позиції Новаліса

Найкраще можна побачити цю схожість знову звернувшись до питання мови. Ми вже відмічали, що уявлення Гайдеггера про мову як про «дім буття» варто трактувати як можливість розуміння взагалі, що одночасно дає матеріал для поезії та є її результатом. Сам Гайдеггер прояснить свою позицію у своїх пізніх роботах, наприклад, у «Дорогою до мови» (*Unterwegs zur Sprache*) (1959)

Його позиція полягатиме в тому, що виразити сутність мови у звичайному розумінні взагалі неможливо. Проте, він буде бачити в цьому перевагу нашої кінцевості, так само, як у випадку з *Dasein* чи у безпритульності він добачає перевагу філософії. «Те, що ми не можемо знайти мовної сутності, — у традиційному понятті знання, визначеному з пізнання як уявлення, — це, звичайно, не вада, а перевага, що нас перетягнула в чудову місцину, у ту, в якій ми, ті, що затребувані для мовлення мовою, як *умируючі* мешкаємо» (Гайдеггер, 2007, с. 226). В однойменній лекції 1959 року Гайдеггер показує, як сам «шлях до мови» (*Der Weg zur Sprache*) означає скоріше не якийсь конкретний шлях до сутності мови, а тільки те, що наша можливість проявляти мовну сутність через казання означає, що у мови є потреба проявлятися. «Шлях до мови, про який йшлося спершу, не стає закинутим, а лише через властивий шлях, через з'явлювальню-явлювальню-потребувальню прокладання шляху, стає можливим і потрібним. Через те, що мовна сутність як казання, яке показує, покоїться у з'яві, що нас, людей, передає спокоеві для вільного слухання, прокладання шляху казання до мовлення лише відкриває нам стежки, якими ми роздумуємо над властивим шляхом до мови.» (Гайдеггер, 2007, с. 222). Тобто пошук мовної сутності

насправді відкриває не сутність, а щось про те, якими «стежками» взагалі оперує мислення у своїй діяльності. Для Гайдеггера ці «стежки» можна було б описати як рух «вперед і назад», що їх проходить думка у процесі запитування про буття: як, наприклад, сам Гайдеггер постійно зазначає, що його ранні захоплення Гельдерліном чи герменевтикою вже повинні були містити в собі відгомони тих ідей, до яких він зрештою приходять.

З іншого боку, Гайдеггер стверджує, що виявити мовну сутність неможливо через особливості самої мови. Щоб розкрити цю особливу природу мови, Гайдеггер покликається на фрагмент із початку «Монологу» Новаліса: «Ніхто не знає того, що є власним для мови — що вона дбає тільки про саму себе» (Novalis, 1978, S. 438—9). На думку Гайдеггера, Новаліс правий в оцінці мови як монологу, що власне і створює основну перешкоду на шляху до її пізнання. Оскільки ми завжди занурені у мову і належимо до неї, ми ніколи не можемо по-справжньому заволодіти нею й охопити її ззовні. «Мова є монологом... Мова — це єдино те, що властиво мовить». (Гайдеггер, 2007, с. 225)

Проте, Гайдеггер також вважає, що Новаліс, на відміну від нього, «уявляє мову діалектично з суб'єктивності в полі зору абсолютного ідеалізму» (Гайдеггер, 2007, с. 225). Детально він пояснює це на прикладі праці Вільгельма фон Гумбольдта, чий здобутки у сфері дослідження мови він відзначає окремо. «Позаяк дух розуміють як суб'єкт і уявляють його в схемі відношення між суб'єктом і об'єктом, тоді твердження (теза) мусить бути синтезою між суб'єктом та його об'єктом. Отак утверджене дає уявлення про цілість предметів. Те, що виробляє сила суб'єкта, через працю утверджує між собою і предметами, Гумбольдт називає «світом». У такому 'світогляді' виражає себе рід людський.» (Гайдеггер, 2007, с. 209). Концепція Гумбольдта тут дуже подібна до того, що має на увазі Новаліс. Мова постає тут як певна призма, через яку проходить людське сприйняття речей, що постає як дух. Вона краще сприймається не в термінах «об'єкта», але постійної діяльності, сутність якої

можна визначати через «енергію» (Energeia) словами Готфріда Ляйбніца²⁶. Проте, може, Гайдеггер не зовсім правий у наступному твердженні: «Гумбольдт пише ‘Про відмінність структури людських мов’ та про цю відмінність, позаяк ‘духовний розвиток роду людського’ перебуває під ‘її впливом’. Гумбольдт заводить мову про мову як про один із видів і одну з форм світогляду, виробленого в людській суб’єктивності.» (Гайдеггер, 2007, с. 209-10). Якщо припустити, що Гумбольдт справді вважає, що мова є лише одним видом діяльності, то для Новаліса мова постає обов’язковою та необхідною, навіть єдиною можливою об’явою діяльності духу, оскільки він дотримується уявлення про мову божественного творіння та «Signatura rerum». З огляду на це, хоч людська версія мови і виробляється у суб’єктивності, вона має стосунок до власної структури світу й наділена власним існуванням. Тому для Новаліса речі взагалі не можуть поставати поза межами мови.

З іншого боку, Гайдеггер виявляється правий у тому, що «Гумбольдтів шлях до мови звертає до людини, крізь мову веде до іншого: до обґрунтування й викладу духовного розвитку людського роду.» (Гайдеггер, 2007, с. 210). Новалісівський шлях теж зрештою приводить до людини або в його випадку — до структури світу, бо він формулює проблему зовсім по-іншому, аніж Гайдеггер. Звідси, Гайдеггер зазначає: «Тоді як сутність мови, якщо її так розуміти, не виявить навіть мовної сутності: того способу, в який мова як мова суцільна, тобто є, тобто зібрана в тому, що мова в собі своєрідне дає сама собі як мова.» (Гайдеггер, 2007, с. 210)

Його власний підхід до мови розкривається через три терміни: «Говоріння» (Reden) як комунікація; «Казання» (Sagen) як відкриття істини; і «Називання» (Nennen) як закликання суцільного в його буття. «Говоріння» виявляється не більше ніж поверхневим використанням мови, певною «повсякденною мовою», яка не може привести до відкриття її сутності. «Казання», натомість, «дає суцільному з’явитися» (Das Sagen läßt das Seiende erscheinen) (Heidegger, 1985, GA 12, S. 23) Для нього «сутність

²⁶ Хоча в нас не було можливості розглянути це детальніше, однак, Шлегель та Новаліс також часто вживають цей термін. Їх вчення загалом має багато спільного із Ляйбніцем, хоча вони мають амбівалентне ставлення до його філософії.

мови — це казання як показ» (Das Wesen der Sprache ist das Sagen als Zeigen) (Heidegger, 1985, GA 12, S. 58). І цей показ розкривається у вже знайомій нам схемі «називання». І звідси, для Гайдеггера «Казання є називанням» (Das Sagen ist das Nennen) (Heidegger, 1985, GA 12, S. 61), а «у називанні мова кличе присутнє в присутність» (Im Nennen ruft die Sprache das Anwesende in die Anwesenheit). (Heidegger, 1985, GA 12, S. 63). Він пише, що «бо подійно-дарувальне сказання виводить присутнє з його власності — з того, куди воно, як присутнє, належить — у наявність; вона дозволяє (lobt) його, тобто дозволяє йому бути у його власній сутності.»²⁷ (Denn die ereignende Sage bringt das Anwesende aus dessen Eigentum, aus dem, wohin es als Anwesendes gehört, zum Scheinen, lobt, d. h. erlaubt es in sein eigenes Wesen.). І відповідно «вона є оселею (сторожуванням) присутності, оскільки її прояв залишається довіреним подійно-дарувальному показові казання» (Sie ist die Hut des Anwesens, insofern dessen Scheinen dem ereignenden Zeigen der Sage anvertraut bleibt) (Heidegger, 1985, GA 12, S. 255).²⁸

Щоб пояснити очевидно складне мислення Гайдеггера детальніше, потрібно було б вийти за межі даної роботи. Проте, якщо ми обмежимося лише коротким оглядом, то сказане вище варто трактувати в межах того, що ми вже встановили раніше. «Називання» відсилає до поезії, яка є певною вищою мовою, що дає буттю «проявитися» через «подію». Повторимося, що це означає не просто надання імен вже чомусь відомому і не просто продукування знаків, а саме створення чогось нового, коли дискурс та річ ніби виникають одночасно. Мається на увазі, що окрім як в мові, речі взагалі не можуть постати як речі і, відповідно, з'явитися для нас як речі. В цьому плані, як ми вже говорили, сутність мови двояка: як «казання» вона є можливістю розуміння взагалі (що, наприклад, дає суццюму проявитися як суще), і саме через неї речі з'являються для нас як речі; але при цьому як «називання» вона є ніби «подією»

²⁷ В українському перекладі 2007 року це подається так: «з'явлювальне сказання підносить присутнє з його власності до яви, обіцяє, тобто відпускає його у власну сутність» (ibid, с. 226)

²⁸ В українському перекладі 2007 це подається так «Оселя буття — це мова, бо вона як сказання — це спосіб з'яви». (Гайдеггер, 2007, с. 226)

відкриття (буття) і сама твориться через поезію. Це вже зовсім не «мова ангелів» як мова світу. Хоча можна говорити і про трирівневу градацію: від мови як можливості – до мови як поезії – до повсякденної мови. Важливо, однак, враховувати, що два перших рівні щільно пов'язані між собою і обумовлюють один-одного: через них, власне, і пролягає шлях до мови.

З іншого боку, позиція Гайдеггера з приводу мови також може бути підсумована так: «Мова — це основна риса в герменевтичному відношенні людської сутності до двоїстості присутнього (Anwesen) й присутності (Anwesendem)» (Гайдеггер, 2007 с. 111) (Heidegger, 1985, GA 12, S. 118). Герменевтика самим Гайдеггером визначається як «принесення послання і звістки». Мова цю звістку несе. В посланні йдеться про «буття суцього», але так, щоб буття само себе показало (Гайдеггер, 2007, с. 109) Сучасна фактична мова, на думку Гайдеггера, не здатна це помислити, як нездатна помислити мовну сутність. Щоб це було можливим, наше ставлення до мови повинно змінитися, але не через появу чи вигадування нових слів, а через якийсь внутрішній процес у мові, який додасть наявному новий сенс (Гайдеггер, 2007, с. 227).

Якщо відійти від прямого цитування Гайдеггера, це означає наступне: мова розвивається сама собою, ми долучені до неї, але не можемо схопити її сутність, бо ніколи не знаходимося поза межами мови, а отже – не можемо описати її як об'єкт. Те, що ми не можемо цього зробити ще раз свідчить про нашу кінцевість як перевагу. Тільки через мову можливе розкриття буття, але не так, що ми свідомо схоплюємо його. Буття самостійно повинно себе представити, а нам залишається тільки «дослухатися». Істина буття розкривається через «подію», яка відбувається у поезії та розкритті.

Якщо тепер зробити ще один крок і відкинути термінологію Гайдеггера повністю, то його філософія мови у відриві від онтологічного «жаргону» могла б виглядати наступним чином. Мова є монологом, тобто простором можливості розуміння взагалі, який завжди передує нашому пізнанню. Мова розвивається не просто через те, що ми щось свідомо вигадуємо, а через певну не зовсім усвідомлену

спонтанну діяльність, до якої залучений як суб'єкт, так і мова. Тут основна роль відводиться мистецтву у формі поезії або самого мислення (як, власне, у філософії Гайдеггера), що іноді може натрапити на істину та показати її. Тут через надання імені утворюється двояка схема: відкриття утворює «світ», або символічний горизонт — простір сенсів, який розкривається навколо умовного «твору мистецтва»; а з іншого боку — відкривається істина про сам процес становлення речей (про власне буття), відкриваються «стежки» мислення, «шлях до» (мови, поезії, людини тощо).

Як ми вже зазначали, романтики так само оцінюють «подію» мистецтва за її *ефектом (дією)*, як і Гайдеггер: хоча б у тому аспекті, що відкриття утворює «світ» (хоча другий аспект в них теж присутній, але в значенні неартикульованого літературного абсолюту). До цього ми тепер можемо додати ще один спільний момент — монологічність мови. Власне, романтики теж вважають, що все може бути представлене тільки через мову, яка має власне існування, і що саме поет здатний найкраще дослухатися до неї. Можемо, наприклад, згадати як у «Монолозі» Новаліс говорить, що поет відрізняється поміж інших у розуміння мови тим, що «відчуває її такт (Takt), її вправність (Fingerfertigkeit), її музичний дух (musikalischer Geist)» (Novalis, 1978, S. 438). Гайдеггер поділяє цю метафору, наприклад, говорячи, що «Сказання (Sage) — це спосіб, у який мовить з'ява...спосіб як μέλος, пісня, що співаючи каже» (Гайдеггер, 2007, с. 226) (Heidegger, 1985, GA 12, S. 255).

Таким чином ми знову приходимо до висновку, що своєрідність позиції Гайдеггера відносно романтиків полягає радше у його налаштованості на пошук сутності буття, аніж у фактичній відмінності позицій з приводу філософії, суб'єкту, мови, мистецтва чи поезії. Це не означає, що Гайдеггера можна назвати романтиком, бо сам його спосіб мислення вже є достатнім приводом для їх розрізнення. Проте, як ми бачили, багато в чому він або прямо посилається на ранніх німецьких романтиків для обґрунтування своєї позиції, або приймає їхні ідеї опосередковано, наприклад, через Гельдерліна. Як і у випадку з Ніцше, це може свідчити про те, що ранній німецький романтизм має більшу філософську значущість, ніж йому зазвичай

надають. Ба більше, це показує, що рецепції романтизму в філософії Гайдегера відіграють зовсім не другорядну роль.

Висновки до розділу 3

У цьому розділі було розібрано рецепції раннього німецького романтизму у філософії Мартина Гайдегера. Конкретно, були розглянуті історико-біографічні відомості, які дозволяють говорити про конкретні точки перетину з романтичною традицією: факти обізнаності, способу цієї обізнаності, факти прямого посилання. Як ми встановили, для Гайдегера знайомство з романтиками починається ще за період його навчання у Тюбінгенській школі. А згадки та цитування робіт Шлегеля та Новаліса у зібрані його творів дозволяють встановити, що він продовжував звертатися до них протягом усього його життя та був обізнаний зі значною кількістю їхніх творів. Ще у своїй габілітаційній роботі Гайдеггер активно посилається на пізні роботи Фрідріха Шлегеля, а також наводить фрагменти Новаліса. І якщо надалі Шлегель майже припиняє фігурувати в його творчості, Гайдеггер продовжує звертатися до Новаліса для обґрунтування своєї позиції з приводу філософії та мови. З огляду на це, ми робимо спробу увиразнити ці точки перетину, намагаючись реконструювати позицію Гайдегера та зіставивши її з тим, що ми вже встановили про філософію ранні німецьких романтиків, щоб уможливити діалог між ними. Результати дослідження цього діалогу можна підсумувати у наступних пунктах.

По-перше, Гайдеггер поділяє з Новалісом уявлення про те, що філософія є «тугою за домом», бо він так само вважає, що вона в першу чергу обумовлюється людською кінцевістю. Філософія тому постає нескінченним завданням розуміння, яке виходить радше з вміння правильно ставити запитання, аніж надати ствердні відповіді. Філософське мислення є переважно «гуманітарним», тобто має справу з осмисленням становища людини у світі більшою мірою, ніж із пізнанням та схопленням світу в термінах традиційної метафізики або науки. Це осмислення

повинно постійно повторюватися та проходити процес саморефлексії саме з огляду на «безпритульність» людини, тобто неможливість досягнути абсолютного пізнання та історичність її існування.

По-друге, ранні спроби Гайдеггера вийти за межі протиставлення реалізму та реалізму (його габілітаційна робота), були пов'язані з ідеями, що він бере з «Філософії життя» Фрідріха Шлегеля. Гайдеггер певною мірою переймає уявлення Шлегеля про життя як про нескінченний органічний контекст, в якому суб'єкт і об'єкт єдині. Дотримуючись уявлення про існування абсолютного духу ідеалістичної традиції, він звертався не до абсолютного духу Гегеля, з яким він полемізує, а саме до концепції органічної цілісності, що пронизана діяльністю. Звідси, він надавав «життю» певні характеристики, які потім можна буде побачити у його трактуванні Dasein — зокрема, тенденцію до самоінтерпритації, яка повинна відбуватися історично, а не діалектично.

По-третє, ми встановили, що Гайдеггер поділяє із романтиками численні спільні уявлення про природу та роль мови, поезії і мистецтва. Зокрема, він прямо посилається на «Монолог» Новаліса для обґрунтування незалежного існування мови, сутність якої неможливо встановити у термінах метафізики. Для Гайдеггера мова має трирівневу градацію: мова як можливість розуміння взагалі, мова як поезія та повсякденна мова. Перші два рівні, однак, переплетені між собою: як «казання» мова є можливістю розуміння, адже саме через неї речі з'являються для нас як речі. З іншого боку, мова як «називання» (поезія) є ніби «подією» відкриття (буття) через надання імен речам і відповідного розширення обрису мови. Структура романтиків теж трирівнева: вона проходить від мови як мови божественного творіння — «мови анголів»; до мови «материнського роду людського» — тобто поезії, що також займається наданням імен; і до повсякденної мови. При цьому, романтики теж вважають, що мова є єдиним способом, через який речі взагалі можуть бути представленими для нас. Основна відмінність у трактуванні мови між ними полягає в тому, що Гайдеггер не поділяє уявлення про те, що сам світ є певним «мовним вираженням», а також звертається до онтологічної проблематики.

Так, наприклад, у трактуванні сутності поезії та мистецтва він приходить до думки, що істина в них розкривається через «подію»: в результаті неї постає «світ», тобто наповнений сенсом символічний горизонт людського буття, а також відкривається «несокритість землі» — істина про сам процес становлення речей та шляхи мислення, які ведуть до розуміння буття. Романтики так само оцінюють «подію» мистецтва за її *ефектом* (дією), як і Гайдеггер, у тому аспекті, що відкриття «надає речам імена» та утворює «світ». Проте, оскільки вони не мислять буття так само як і Гайдеггер, а особливість поезії для них полягає радше у можливості символічного представлення цілісності, другий аспект не може бути в них представлений. Схожим чином справа полягає з уявленням про монологічність мови та її музичний характер. Гайдеггер і романтики тут справді сходяться у позиції, але романтики все ж таки виходять з позиції свідомості, яка повинна мати справу зі світом явищ, який представлений у мові (і ніяк інакше), й відповідним уявленням про абсолют, в той час як Гайдеггер зовсім відмовляється від формулювання проблеми у термінах явищ та речей самих по собі. Тобто основна відмінність між ними обумовлена радше концептуальними засновками ідеалізму та онтології, аніж тими висновками, до яких вони приходять.

Загалом можна сказати, що вбачаючи в романтиках переважно об'єкт для критики, Гайдеггер прямо чи опосередковано інтегрує ідеї романтиків у свою філософію. Зокрема, це обумовлено його намаганням виходити за межі класичної метафізичної традиції, а також наділенням ідеї «кінцевості» людського існування первинним значенням. Проте, це не заперечує той факт, що Гайдеггер виходять із зовсім інших теоретичних засновків, ніж романтики.

РОЗДІЛ 4. РЕЦЕПЦІЇ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ У ПРЕДСТАВНИКІВ ФРАНКФУРТСЬКОЇ ШКОЛИ: ПРОЄКЦІЯ УТОПІЇ

В цьому розділі ми розглянемо зв'язки, які можна простежити між романтиками та представниками Франкфуртської школи, звертаючись до робіт Вальтера Беньяміна, Герберта Маркузе та Теодора Адорно. Основний пункт, з якого ми виходитимемо в цьому дослідженні — це трактування романтизму як «проєкції утопії», яке можна знайти у багатьох представників неомарксизму взагалі. Проте конкретно ми хочемо зосередитися на фактичних рецепціях ранніх німецьких романтиків, які можна знайти у ранніх творах Вальтера Беньяміна, а також роботах по естетиці Герберта Маркузе та Теодора Адорно. Як і в минулих розділах, ми б хотіли спробувати реконструювати позиції обох сторін, щоб подивитися, який саме характер має їхня взаємодія на теоретичному рівні²⁹.

4.1 Романтизм в історіографії неомарксизму

Попри те, що романтизм і неомарксизм, здається, стоять настільки далеко один від одного, наскільки це можливо, при ближчому розгляді їх переплетіння виявляються достатньо суттєвими. Мається на увазі не те що марксизм взагалі несе в собі прихований відбиток романтичних ідей, а тільки те, що романтизм часто ставав об'єктом неомарксистських досліджень. Хоч ставлення до нього було переважно критичним, можна знайти й протилежні приклади.

Якщо ми будемо дивитися на класичну теорію літератури західного марксизму, то зрештою натрапимо на такі праці як «Теорія роману» (1916) та «Історичний роман» (1937) Дьордя Лукача, в яких він приділяє романтизму окрему увагу. Його оцінка цієї течії є майже класичною для подальшої історіографії. З одного боку, Лукач віддає належне антикапіталістичним тенденціям романтизму, а з іншого — визнає за цим

²⁹ Частина матеріалів до цього розділу була опублікована у моїй статті за темою дисертації (Смірнов; 2026).

рухом ескапізм, суб'єктивізм, «історію героїв», антипрогресивізм, а також хибний історизм, що намагається відновити минуле замість описати його, зображаючи справжню соціально-історичну дійсність. Оскільки Лукач виходив з точки зору ідеології, що заснована на прогресі й не може прийняти будь-яке повернення до минулого за позитивну тенденцію, його позиція в цьому питанні виправдовується політичними факторами. Він трактує романтизм як регресивну течію, що правильно ідентифікує проблеми тогочасного капіталістичного суспільства (відчуження, комерціалізацію), але водночас пропонує неправильні вирішення. І в цьому плані вона повинна поступитися іншому прогресивнішому мистецтву.

Позиція Лукача тут є доволі показовою, і має стосунок до того, що ми розбирали на самому початку цієї роботи, у першому розділі. Вона відстоює підхід, схильний добачати у романтизмі певним реакційний «світогляд», який існує в історії паралельно зі світоглядом прогресистським (Просвітництво). Це розділення схоже на те, яке проводить Ніцше, оскільки на увазі мається різниця двох оптик, але вже зовсім не в сенсі відношення до світу, а в сенсі, так би мовити, «історичних тенденцій модерності», які конституюють її цілісність. Розділення, що зрештою зводить всю історію модерного часу й *модерності* (що б не малося на увазі під цим визначенням) до протистояння романтизму та Просвітництва — прогресивізму та реакції.

Наскільки таке спрощення всієї історії думки до простої опозиції дійсно корисне для сучасної історіографії достоту викликає сумніви. На початку роботи ми вже окреслювали, що наврядчи так можна зрозуміти щось про власну специфіку як Просвітництва, так і романтизму, що і підштовхнуло нас до того, щоб дотримуватися підходу, коли ці два рухи є конкретно-історично локалізовані. Проте, марксистська історіографія має дещо інші тенденції. І підхід, який вже був окреслений Лукачем, зрештою знаходить багато послідовників. Зокрема, представники Будапештської школи як-то Агнеш Геллер («Теорія модерності», 1999), Дьорд Маркуш («Культура, Наука, Суспільство», 2011) дотримувалися схожого підходу до дослідження модерності, розглядаючи романтизм та Просвітництво крізь призму соціологічної

моделі «ідеального типу» Вебера. Не винятком є і їхні послідовники, наприклад, Пітер Мерфі та Девід Робертс, які у роботі «Діалектика романтизму» (2006) дотримуються погляду на романтизм як на внутрішню самокритику модерності, яка постійно супроводжує просвітницькі тенденції, й намагаються знайти вихід з цієї дихотомії, звернувшись до альтернативи, яку, на їх думку, надають роботи Лео Штрауса.

Навіть в останні роки з'являються роботи, що намагаються подивитися на романтизм саме під таким кутом. Прикладом чого є роботи Мішеля Льові та Роберта Сейра як-то «Романтичний антикапіталізм та природа» (2020), що є продовженням їх дослідження з книги «Романтизм супроти хвилі модерності» (1992). Прямо посилаючись на Лукача, вони визначають *романтизм як антикапіталізм* і говорять про нього як про певний світогляд (Weltanschauung). Основними характеристиками цього світогляду для них є: 1) «розчарування світу» (disenchantment) — прагнення відновити містичну, емоційну спільність (посилаючись на Маркса, Вебера). 2) Квантифікація (quantification) світу — панування логіки обміну й грошей над усім, включно з людськими стосунками, коли натомість втрачаються якісні цінності (дух, естетика, мистецтво) («Мамонізм» Томаса Карлайла); 3) Механізація (mechanization) — протест проти суспільства, де життя механізоване, неприродне та відчужене; 4) Розпад органічних соціальних зв'язків — капіталізм викликає ізоляцію, втрату спільності, душевну самотність (Löwy and Sayre, 2020, p. 4-5).

Коротко, позиція Льові та Сейра стосовно романтизму звучить так: «романтизм є культурною критикою, або ж бунтом проти капіталістично-індустріальної сучасності в ім'я минулих, домодерних чи докапіталістичних цінностей.» (Ibid, с. 3). Проте, для них «це не означає, що він завжди є реакційним і оберненим у минуле. Романтизм може набувати регресивних форм, мріючи про уявне повернення в минуле, але також і революційних — тих, що прямують або намагаються прямувати до майбутньої утопії через обхідний шлях минулого. Щоб навести приклад з одного з авторів, розглянутих у цій книзі: Вільям Морріс, прерафаелітський поет і художник,

шанувальник Середньовіччя, спрямував свою ностальгію за минулим у революційну мрію про комуністичну утопію.» (Ibid, p. 3-4).

Повторюючись, такий підхід до дослідження романтизму викликає сумніви. Можливо він би і сподобався Шлегелю, який вживав іменник *романтичний* стосовно будь-якої діяльності, але зрештою підхід Льові та Сейра є виправданим тільки в тому разі, якщо всю історію пізнього модерного часу ми будемо сприймати лише як діалектичну боротьбу протилежностей або як історію панування капіталізму й намагання йому опонувати.

Проте, саме з цієї концептуальної рамки виходять марксистська та неомарксистська культурна критика. Тут можна простежити дві тенденції розуміння. З одного боку, це трактування романтизму як в цілому позитивного історичного явища, яке є протестом проти капіталістичного панування, але зрештою є лише «дрібнобуржуазною» «сентиментально-утопічною» критикою, яка звертається до минулого замість орієнтації на майбутнє. З іншого боку — це визнання за романтизмом певної чесноти утопічного мислення, яка притаманна власне цьому історичному напрямку.

І якщо перший спосіб розуміння можна простежити у Лукача, або, скажімо, у «Великій Радянській Енциклопедії», то саме цей другий «утопічний» аспект романтизму відіграє надважливу роль для західного марксизму і для Льові та Сейра, які в останній своїй роботі намагаються показати його користь для екологічної проблематики. Цей самий утопічний аспект, здається, надихнув і Анрі Лефевра на обґрунтування своєї концепції «революційного романтизму» в однойменному маніфесті 1957 року. Основна її ідея полягає у тому, що суспільству потрібен новий оновлений романтизм, який вкриває приховані суспільні проблеми, такі як, наприклад відсутність сенсу чи «духовну пустоту». Для того, щоб виявити цю пустоту, треба мати перед собою проєкцію майбутнього, в якій цієї духовної пустоти не існує. Наприклад, щоб побачити проблеми сучасного уявлення про справедливість або проблеми у комунікації між членами одного суспільства, треба вже мати уявлення про

те, як має виглядати майбутнє, в якому суспільство буде по-справжньому справедливим або в якому комунікація буде глибшою та змістовнішою. Іншими словами, замість того, щоб приховувати сучасні проблеми, миритися з ними, треба показати їх проблематичність виходячи з ідеального сценарію (Lefebvre, 1957, p. 3).

Сама по собі ця концепція безперечно не є оригінальним здобутком Лефевра. І якщо вже казати про утопічне мислення у стосунку до неомарксизму, необхідно згадати і роботи Ернста Блоха, якого Юрген Габермас називав «марксистським Шеллінгом», і який розвивав подібні ідеї від першого видання «Механіки утопії» у 1918 році. Лефевр, однак, найчіткіше артикулює зв'язок романтизму з утопічним мисленням, який став важливим для західного марксизму в умовах «одновимірності» культури.

Проте, оскільки нас у цьому дослідженні більше цікавить німецькомовний контекст, ми хотіли звернутися до представників Франкфуртської школи, які, на нашу думку, також дуже часто зверталися до зазначеного утопічного мислення. При найближчому розгляді ми знайдемо його вже у дисертаційній роботі Вальтера Беньяміна «Поняття критики мистецтва у німецькому романтизмі» (1919) або у дисертаційній роботі Герберта Маркузе під назвою «Німецький роман про митця» (1922), обидві з яких були написані під впливом ранніх робіт Дйорда Лукача, особливо його «Теорії роману» (1916). Зрештою, зможемо простежити його до пізніх робіт Маркузе — до «Естетичного виміру» (1978) чи «Естетичної теорії» (1969) Адорно. Це не означає, що всі їхні зв'язки з романтиками зводяться тільки до цієї спільної ідеї проєкції утопії, яку вони всі так чи інакше інтегрують у свою творчість (і не в останню чергу завдяки саме Ернсту Блоху), але здається, що на їх стосунки з романтизмом варто дивитися саме в контексті такої загальної рамки.

Ця рамка обґрунтовує те, що ми у своєму дослідженні сконцентруємося переважно на естетичному вимірі, хоча супутньо зачепимо і питання природи, суспільства та суб'єкту. Для початку подивимося на роботи Вальтера Беньяміна, чий стосунки з романтизмом необхідно розібрати окремо, а потім перейдемо до робіт

Адорно та Маркузе, й подивимося, як ці автори ставляться до романтизму і як, прямо чи опосередковано, інтегрують романтичні ідеї у свої роботи.

4.2 Рецепції романтизму у ранніх роботах Вальтера Беньяміна

В передмові Адорно до посмертного видання творів Вальтера Беньяміна можна знайти такий фрагмент: «Оскільки дисертація Беньяміна була присвячена центральному аспектові теорії ранніх німецьких романтиків, він на все життя став боржником Фрідріха Шлегеля і Новаліса, взявши у них децицію концепції фрагмента як філософської форми, яка саме завдяки своїй крижкості й неповноті містить у собі щось від тої сили універсального, що зникає з широкого поля дослідження» (Беньямін, 2002, с. 11). З огляду на стиль і формат робіт Беньяміна, така думка виглядає цілком слушною. А проте, здається, цим справа не обмежується.

Охоплення в повноті всіх зв'язків, які пов'язували Беньяміна із романтиками, скоріше за все потребувало б окремого дослідження. Прикладами якого є збірка «Вальтер Беньямін та романтизм» (2002) або робота Ендрю Бові «Від романтизму до критичної теорії» (1997), не кажучи вже про велику кількість окремо взятих статей та робіт. Тож в рамках нашої розвідки ми плануємо торкнутися лише кількох провідних тем. Проте, навіть дещо обмежений огляд зв'язків Беньяміна та ранніх романтиків змушує думати, що він був чи не єдиним справжнім послідовником Новаліса та Шлегеля у ХХ ст., й навіть може свідчити про те, що він зберіг приязне ставлення до романтизму на все життя, інтегрувавши багато положень романтиків до своєї філософії.

Вальтер Беньямін доволі рано починає серйозно цікавитися романтизмом. Майже всі 1910-ті роки ця тема постійно зринає у його листах та ранніх роботах. Одна з перших його публікацій, датована 1913 роком, власне і мала назву «Романтика»³⁰

³⁰ Це також можна перекласти і як «Романтизм», проте Беньямін в тексті постійно обігрує слово «Romantik», поперемінно відсилаючи як до дійсного культурно-історичного руху, так і до «романтичної налаштованості». З огляду на це, «Романтика» є вдалішим перекладом, бо дозволяє передати обидва значення.

(Romantik). У ній Беньямін критикує «фальшиву романтику» (falsche Romantik), яку викладають у школах, і закликає до народження «нового романтизму», підкреслюючи, що «романтична воля до краси, романтична воля до правди, романтична воля до дії» — це «нероздільні» (unüberwindlich) надбання сучасної культури (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 46). Те що він має на увазі під «фальшивою романтикою» стосується передусім його міркувань про освіту, і містить в собі прямі паралелі із хибною концепцією історичної освіти тим, яку критикує Ніцше. На думку Беньяміна, замість того, аби навчати мислити та творити з огляду на життя, в межах конкретного історичного становища, офіційна система освіти пропонує учням задовольнитися простим запам'ятовуванням поодиноких історичних фактів. Знайомство з великими творами мистецтва таким чином перетворюється на відчужене формальне заняття, а самі твори втрачають потенціал до діяльності, який в них закладений. «Нова романтика» повинна виправити це становище й переорієнтувати освіту на культуру в цілому, повернувши мистецтву його дієвість та сприяючи утворенню вільної спільноти, де індивід не замикається на собі.

В есе, написаному у формі діалогу того ж року — «Діалог про релігійність сучасності» (Dialog über die Religiosität der Gegenwart, 1913), він зазначає, що його покоління «глибоко занурене у відкриття романтизму», серед яких помітне потужне проникнення в «нічний бік природи», «розуміння всього жахливого, незбагненого й низького, що переплетене в нашому житті». (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 24). Це розуміння повинно вести до усвідомлення «релігійної потреби», яка постала в сучасності. На противагу ілюзіям прогресу й еволюції — сліпій вірі в них — повинне постати щось, що зможе підпорядкувати технічний розвиток певній меті. Звідси, для Беньяміна виникає, наприклад, необхідність постановня нового, щирого (ehrlichen) соціалізму (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 26). Не важко побачити як вже в цій ранній роботі у нього проявляється тісне переплетення романтично-месіанських і анархічно-утопічних тенденцій. Хоча, зрештою, пророками нової релігії тут Беньямін вважає зовсім не класичних романтиків, а називає, наприклад, Толстого, Ніцше і Стріндберга.

А у своїй публікації про романтизм згадує Шиллера, Гельдерліна, Гете, хоча і з обмовкою про те, що їх ще треба вміти правильно сприйняти.

Повноцінне занурення у німецьку ранньоромантичну традицію відбувається у нього пізніше і приходить поступово. Перше важливе літературне есе Беньяміна 1914 року було присвячене Гельдерліну; в ньому він розбирає його уявлення про поезію у дещо схожій манері до того, як це робить Гайдеггер. Беньямін показує, що Гельдерлін досяг чистої поетичної форми позбавленої суб'єктивності, з огляду на що Беньямін визначає його поезію як «священно тверезу» (heilig nüchtern): вона вже не потребує пафосу, піднесення чи міфологічного збудження, а дотична до істини сама по собі (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 125). «Священно тверезою» вона є тому, що поет у Гельдерліні постає вже не як людина, а як функція мови. Він нічого не додає від себе особисто, а радше знаходиться у центрі відношень світу, й сам створює цілі світи як структури відношень, а не просто розповідає суб'єктивні історії.

Особливу цікавість тут становлять теоретичні нововведення Беньяміна. Він вводить поняття «поетично витвореного» (das Gedichtete) — особливої сфери, що є духовно-образною структурою світу вірша і водночас його завданням та передумовою (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 125). У цій сфері істина поезії постає не як ідея чи переживання, а як предметність творення, як здійснення внутрішньо необхідної художньої форми. «Поетично витворене» зберігає єдність форми й матеріалу, але є граничним поняттям, бо досягається шляхом абстрагування від окремих визначень вірша: йдеться не про звернення до біографії автора або вмісту самого твору, а радше про структуру, яка уможлиблює вірш як такий. Саме через це абстрагування стає видимою внутрішня закономірність і визначеність поетичного цілого. Для ілюстрації значення цього поняття Беньямін звертається до Новаліса і наводить такий фрагмент: «Кожен твір мистецтва має апріорний ідеал, має в собі необхідність існування» (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 125). «Поетично витворене» поєднує в собі ці ідеал та необхідність, а також підсумовує собою функціональну єдність елементів, збираючи їх до купи. Сам Беньямін описує це так: «Поетично

витворене (das Gedichtete) є послабленням жорсткого функціонального зв'язку, який панує у вірші, і воно може виникнути лише шляхом абстрагування від певних визначень; завдяки цьому стає видимим взаємопроникнення, функціональна єдність решти елементів. Адже саме через актуальну наявність усіх визначень вірш настільки детермінований, що може бути схоплений у своїй єдності лише як вірш. Однак осягнення функціонального зв'язку передбачає множинність можливостей поєднання. Отже, осягнення злагоди (складеності) (die Fügung des Gedichts) вірша полягає в схопленні його щораз суворішої визначеності.» (Benjamin, 1991, Bd. II.1, S. 125). «Священна тверезість» Гельдерліна для Беняміна є тим «поетично відтвореним», що покладається в основну його функціональної структури. Це центральний елемент, що дозволяє краще прояснити роль Гельдерліна та його значення взагалі, хоча його годі й уявити без поєднання з іншими елементами творчості самого поета та відповідного теоретичного підґрунтя. Що відповідно тримає відкритою можливість подальшого інтерпретування.

Як і думки з перших публікацій Беняміна, його позиція тут виявляється показовою. Вона є початком того зацікавлення проблемами теорії мистецтва, яке буде займати його ще не одне десятиліття й стане предметом обох його дисертацій: як дослідження поняття мистецької критики у романтизмі, так і його розвідки щодо німецької траурної драми, яку йому так і не вдалося захистити. Що стосується розробки першої з цих двох робіт, то вже з 1916 року Бенямін почав захоплюватися ранніми працями Фрідріха Шлегеля, які згодом легли в основу його докторської дисертації. У листі до Шолема в червні 1917 року він пише «Я багато читаю Фрідріха Шлегеля і Новаліса. У випадку першого мені дедалі ясніше, що він серед усіх романтиків, мабуть, єдиний (його брат тут, мабуть, не береться до уваги), хто розкрив дух цієї школи без конституційної слабкості та тьмяності. Він поетично чистий, здоровий і спокійний. Проте у глибині Новаліса, так само як у Brentano, оселився зародок хвороби. Я ще сподіваюся точно показати, у чому насправді полягає хвороба Новаліса.» (Benjamin, 1978, Briefe 1, S. 135).

І в іншому листі за той самий період він коротко окреслює план своєї наступної роботи та її провідні думки: «Я насамперед звертаюся до раннього романтизму, передусім до Фрідріха Шлегеля, потім до Новаліса, Августа Вільгельма, а також Тіка, і пізніше, якщо можливо, до Шлеєрмахера. Я починаю з групи фрагментів Фрідріха Шлегеля, впорядкованих за їхніми систематично фундаментальними ідеями; це дослідження, над яким я довго думав. Звісно, воно чисто інтерпретативне, і якою є його об'єктивна цінність, ще належить побачити. Межі цієї роботи обмежені обмеженою кількістю фрагментів, які справді потребують інтерпретації у системному ключі. Проте цей підхід дав мені майже все для розуміння раннього романтизму... Центр раннього романтизму: релігія та історія. Їхня безмежна глибина і краса порівняно з пізнім романтизмом полягає в тому, що для тісного поєднання цих двох сфер вони не опиралися на релігійні чи історичні факти, а намагалися у власному мисленні й житті створити вищу сферу, де обидві повинні були збігтися. Постала не «релігія», але атмосфера, в якій усе, що існувало поза нею або що нібито її становило, згорало і перетворювалося на попіл. Таким був і тихий занепад християнства, що стояв перед очима Фрідріха Шлегеля, не тому, що він заперечував його догматику, а тому, що його мораль не була романтичною, тобто не тихою і живою досить, бо здавалася йому збудженою, чоловічою (männlich) (у найширшому значенні) і, в кінцевому підсумку, неісторичною. Ці слова в нього не зустрічаються, це інтерпретація; але романтизм потрібно тлумачити розумно... Романтизм — останній рух, який ще раз переніс традицію через час. Його передчасна спроба в цій сфері полягала в безглуздому, оргістичному/екстатично-надмірному (orgiastisch) відкритті всіх таємних джерел традиції, які повинні були безупинно проливатися на всю людськість. У певному сенсі, глибину якого ще треба розкрити, романтизм прагнув у релігії того, що Кант робив із теоретичними об'єктами: показати її форму. Але чи існує форма релігії? У всякому разі ранній романтизм уявляв щось аналогічне в історії.» (Benjamin, 1978, Briefe 1, S. 137-8).

Більшості з цих ідей Беньяміна, на жаль, не знайшлося місця у його дисертації, бо він стикнувся з обмеженнями у вигляді вимог до академічної роботи. Тому в ній він переважно концентрується на питаннях мистецтва та мистецької критики. Лише натяки на те, як саме могла б виглядати його дисертація, якби тема не зазнала теоретичного обмеження, можна простежити у листі до Ернста Шолема від 7 квітня 1919 року, написаного Беньяміном після завершення своєї роботи: «Кілька днів тому я завершив чорновий рукопис своєї дисертації. Вона стала тим, чим мала стати: вказівкою на істинну природу романтизму, яка повністю невідома літературознавству. Проте ця істина передається лише опосередковано, оскільки мені не вдалося підійти до ядра романтизму — його месіанізму (я лише розглянув його концепцію мистецтва), і тим паче до будь-чого іншого, що я вважаю найвищим, не позбавляючи себе необхідної складної та загальноприйнятої наукової позиції, яку я відрізняю від автентичної позиції. Проте, зсередини цієї роботи можна цілком зробити висновок про стан справ, якого я хотів би досягти у ній» (Benjamin, 1978, Briefe 1, S. 208).

Чого саме Беньяміну вдалося досягнути у своїй дисертаційній роботі, ми розглянемо трохи нижче. На нашу думку, розвідка Беньяміна є однією з найбільш справедливих робіт щодо романтиків. В ній він і справді підважує всю тогочасну традицію трактування романтизму у літературознавстві. Зокрема, він вже закликає відійти від того, аби бачити в романтизмі лише поетизоване фіхтеанство й вираження чистої суб'єктивності, і зосереджується на тому, щоб дослідити, якими були наслідки романтичної критики фіхтеанської позиції (зазначаючи, що вони скоріше мають більше спільного з Кантом). В цьому плані його позиція виявляється дуже схожою із тим, про що ми говорили у першому розділі. І як ми вже обмовилися, його позиція прямо вплинула на формуванні ідеї літературного абсолюту Нансі та Лаку-Лакана, що тільки засвідчує її актуальність та важливість, бо становить цілком доречну та цікаву інтерпретацією філософії раннього романтизму.

До того, однак, як перейти власне до розбору тексту дисертації Вальтера Беньяміна, варто розглянути ще один аспект рецепцій романтизму в його творчості, який проявляється дещо опосередковано. Йдеться зокрема про його позицію щодо мови, яку можна знайти зокрема у його листі до Мартина Бубера 1916 року, в якому Беньямін відмовляється від пропозиції працювати у журналі «Der Jude»; а також у його роботі того ж року «Про мову взагалі й людську мову зокрема» (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916).

В письмі до Бубера Беньямін висловлюється доволі неоднозначно, проте його позицію варто навести повністю. Так він пише: «Існує поширена — ба навіть майже всюди як самоочевидна — думка, що письмо [*Schrifttum*] може впливати на моральний світ і на людську дію тим, що надає мотиви для вчинків. У такому розумінні мова є лише засобом більш-менш сугестивної підготовки мотивів, які у внутрішньому світі душі визначають того, хто діє. Характерним для цього погляду є те, що він узагалі не бере до уваги такого зв'язку між мовою і дією, в якому перша не була б лише засобом другої. Це відношення однаковою мірою стосується як безсилої мови й письма, принижених до рівня простого засобу, так і вбогої, слабкої дії, джерело якої лежить не в ній самій, а в якихось висловлюваних і сформульованих мотивах. Ці мотиви, своєю чергою, можна обговорювати, протиставляти їм інші — і таким чином (за принципом) дія постає як знайдений в кінці результат всебічно перевіреного обчислювального процесу... Письмо узагалі як поетичне, пророче, предметне — я можу розуміти з огляду на його дію, але в будь-якому разі лише як магичне, тобто неінструментальне [*magisch das heißt un-mittel-bar*]. Усяке цілюще, ба навіть будь-яке не внутрішньо руйнівне «діяння» письма ґрунтується в його (слова, мови) таємниці. У яких би формах мова не виявлялася дієвою, вона робить це не через опосередкування змістів [*Vermittlung von Inhalten*], а через якнайчистіше розкриття власної гідності й своєї сутності. І якщо я відкладу вбік інші форми «дієвості» мови — як поезію та пророцтво — мені знову й знову здається, що усунення [*Elimination*] невисловлюваного [*Unsagbaren*] в мові, щоб мова досягла чистоти кристала, є тією

формою, яка дана нам і найбільш доступна для того, щоб чинити вплив всередині мови і через мову. Це усунення невисловлюваного, на мою думку, якраз і збігається з по-справжньому предметним, тверезим способом письма та вказує на зв'язок між пізнанням і дією саме в межах мовної магії. Моя концепція стилю та письма, водночас предметного і високо політичного, така: привести до того, чому було відмовлено у слові [hinzuführen auf das dem Wort versagte]. Лише там, де ця сфера безсловесності [Wortlosen] розкривається в невимовно [unsagbar] чистій силі, може перескочити магічна іскра між словом і рухомою дією — там, де їхня єдність є однаково реальною. Лише інтенсивна спрямованість слів у саму серцевину найглибшого внутрішнього замовкання досягає справжньої дії. Я не вірю, що слово десь є дальшим від божественного, ніж «реальна» дія; отже, воно так само не здатне вести до божественного інакше, ніж через саме себе і через власну чистоту. Взятє як засіб, воно розростається без міри.

Журналу не може йтися ні про мову поетів, ні пророків, ні тих, хто тримає владу; не йдеться ні про пісню, ні про псалом, ні про імператив — які, своєю чергою, можуть мати зовсім інші стосунки до невимовного й бути джерелом зовсім іншої магії, — а лише про предметний спосіб письма. Чи досягне журнал цього способу, людському передбачити навряд чи можливо, і таких випадків, певно, було небагато. Я, однак, думаю про *Athenäum*» (Benjamin, 1978, Briefe 1, S. 126—127)

Те, що Беньямін думає про романтичний журнал *Athenäum* вже у 1916 році є насправді доволі неочікуваним з огляду на те, що його знайомство з романтиками в цей період все ще повинно було бути достатньо побіжним. Проте, він збереже це своє ставлення на роки вперед. Зокрема, його оголошення власного журналу «*Angelus Novus*» (що ніколи так і не був виданий) датоване 1922 роком, буде містити такий фрагмент: «Справжнє призначення часопису полягає в тому, щоб засвідчувати дух своєї епохи. Для нього актуальність цього духу важливіша, ніж навіть його єдність або ясність; і тим самим він — подібно до газети — був би приречений на беззмістовність (*Wesenlosigkeit*), якби в ньому не формувалося життя, достатньо

потужне, щоб урятувати навіть те, що є сумнівним, — саме тому, що воно ним утверджується. Справді: часопис, чия актуальність не має історичного домагання, існує без підстав. Те, що це домагання з таким непорівнянним напором могло бути висунуте, і становить взірцевість романтичного «Athenäum». Водночас — за потреби — він є прикладом того, що для справжньої актуальності мірило аж ніяк не лежить у публіці. Кожен часопис мав би, подібно до нього, — невблаганний у мисленні, непохитний у висловлюванні й, за потреби, з повним нехтуванням публіки — триматися того, що є по-справжньому актуальним» (Benjamin, 1991, Bd II.1, S. 241).

Проте, що Беньямін має на увазі, коли говорить, що романтичний журнал становить взірець його магічної концепції письма? Його позиція найкраще розкривається, якщо звернутися до іншого його твору — «Про мову взагалі й людську мову зокрема». В тексті цього твору доволі чітко проглядають як впливи кабалістичної традиції у трактуванні мови, так і зокрема вплив Йогана Гаманна, якого Беньямін прямо згадує у тексті. Що само собою дуже сильно наближає його позицію до романтичної, яка виходила з тих самих джерел (дивіться розділ 1), а також має певну схожість із позицією Гайдеггера.

Якщо дуже коротко підсумувати позицію Беньяміна з цього питання, то її можна подати так: справжня мова не діє через передавання змістів, вона сповіщає тільки саму себе, або словами Новаліса «дбає тільки про себе». В цьому сенсі вона є нескінченним ««середовищем» сповіщення» (das «Medium» der Mitteilung), тобто простором, в якому взагалі речі можуть засвідчити себе як такі (Benjamin, 1991, Bd II.1, S. 142) . Те, що є істинним, не може бути власне «казане» як у спробі передачі наміру — воно може бути лише назване (genannte) або залишене невисловлюваним (Unsagbaren). Іменування (Benennung) є єдиною формою слова, яка не порушує невисловлюваність (Unsagbares), тобто не намагається заволодіти речами і не інструменталізує мову, а тому і є тією точкою, де між словом і дією може спалахнути «магічна іскра».

Конкретно Беньямін говорить: «Мовна сутність речей — це їхня мова... мовною сутністю людини є її мова. Тож людина сповіщає свою власну духовну сутність (наскільки вона сповіщальна), називаючи всі інші речі». (Беньямін, 2012, с. 66) (Benjamin, 1991, Bd II.1, S. 143). А також «Людина — це називальник [der Nennende], з цього ми пізнаємо те, що з неї говорить чиста мова. Вся природа, оскільки вона сповіщає себе, сповіщає себе в мові, тобто, врешті-решт, у людині. Ось чому вона є владарем природи і може називати речі. Тільки через мовну сутність речей вона із самої себе досягає до пізнання їх — в імені. Боже сотворіння добігає кінця, коли речі отримали свої імена від людини, з якої в імені говорить лишень мова (Беньямін, 2012, с. 68) (Benjamin, 1991, Bd II.1, S. 144). Говорячи це, він пов'язує акт називання одночасно з декількома вимірами. Називання має стосунок до Божого Слова, і в цьому сенсі людина ніби продовжує розгортання божественного творіння. З іншого боку, називання речей взагалі дозволяє їм постати у власній сутності, тобто постати як речі. Проте, це не значить, що простір речей взагалі усувається і замінюється простором людської мови — речі як щось «невисловлюване» завжди присутні на іншому рівні й мають, так би мовити, свою *німу мову*.

Його градація мов трояка, хоча і не така як у романтиків чи Гайдеггера: 1) Мова божественного творіння, що існує повсюдно у зародку творіння та пізнання; 2) Мова речей, або *німа мова*, що власне є творінням без пізнання; 3) Людська мова, що власне дає речам імена і робить творіння доступним пізнанню, завершуючи божественне завдання. Якщо говорити про повсякденну мову, то Беньямін не виділяє її як якийсь окремий рівень, а скоріше говорить, що тут відбувається зміна відношення до мови взагалі: вона сприймається універсально саме як засіб комунікації, й тому відходить від свого основного завдання. Окрім цього, Беньямін ніяк не виділяє окремо поезію або, точніше, не пов'язує власне поезію з наданням імені, а робить це загальним завданням людини. Проте, в цьому він не настільки віддаляється від романтиків чи Гайдеггера, як може здатися, бо вони зрештою теж мають на увазі не стільки поетичну

діяльність, а тільки якийсь спосіб застосування мови (поетичний-творчий, що протиставляється буденному-комунікативному).

Зрештою, в Беньяміна, як і в романтиків, йдеться про переклад однієї мови на іншу, зокрема про переклад мови речей на мову людську, що гарантований Богом: «Переклад — це переведення однієї мови в іншу через безперервність [Kontinuum] перетворень. Безперервності перетворень, — а не абстрактні округи однаковості й подібності — проміряє і виміряє переклад. Переклад мови речей на мову людей — це не тільки переклад німого на голосне, це переклад безіменного на ім'я. Тож це переклад недосконалої мови на досконалішу, він може тільки-но долучати щось, себто пізнання. Втім, об'єктивність цього перекладу Гарантовано в Богові. Адже Бог створив речі, творче слово в них є зародком пізнавального імені, як і Бог, врешті, назвав кожну річ після того, як створив її. Але, вочевидь, це називання становить лише вираження тотожності творильного слова і пізнавального імені в Богові, не наперед прийняте розв'язання того завдання, що його Бог прямо доручив самій людині, а саме: називати речі. Сприймаючи німу безіменну мову речей і переводячи її в звукові імена, людина розв'язує це завдання.» (Беньямін, 2012, с. 77-8) (Benjamin, 1991, Bd II.1, S. 151). І при цьому Беньямін пояснює множинність людських мов таким чином: «Мова речей може входити в цю мову пізнання й імені лише в перекладі — стільки перекладів, скільки мов, щойно людина одного разу була вигнана з раю, де знала лише одну мову.» (Беньямін, 2012, с. 79) (Benjamin, 1991, Bd II.1, S. 152).

В цілому зрозуміло, що тут Беньямін намагається максимально відійти від звичайного розуміння мови, яке можна окреслити з огляду на практику її використання. Як у випадку з уведенням поняття «поетично витвореного» (das Gedichtete) у його роботі про Гельдерліна, Беньямін намагається підважити традиційне трактування істини певного явища виходячи з його визначення або обсягу знань. Істина в обох випадках розкривається власне як подія представлення, яка здійснюється ніби необхідно-випадково. І тому, наприклад, справжня мовна дія пов'язується ним з одкровенням, що відкриває певний горизонт сенсів через

іменування, яке має «поза-суб'єктивний» характер, хоча і виражається власне суб'єктом.

З огляду на те, що романтики самі надавали такому одкровенню велике значення, можливо стає зрозумілішим, чому Беньямін окремо відзначає їх журнал «Athenäum». В їхній творчості він міг бачити власне прагнення відійти від концепції мови як комунікації на користь мови як об'яви. І в цьому сенсі сам журнал повинен був виступати прикладом «магії» письма — необхідно-випадкового відкриття, що обґрунтовує себе у власному виникненні, а не через зовнішні причини.

Зрештою, після того як ми встановили точки перетину Вальтера Беньяміна з романтиками у його ранніх роботах, можемо перейти до розбору його дисертації, присвяченій поняттю мистецької критики у німецькому романтизмі. З огляду на те, що сам текст дисертації є доволі об'ємним, і ми не можемо розібрати всі його основні ідеї детально, зосередимося на тому, як Беньямін оцінює історичне значення романтизму в розрізі теорії мистецтва.

Щоб зрозуміти, як Беньямін приходить до своїх висновків щодо поняття романтичної критики, варто відтворити частину його аргументації. Як підсумовує Ендрю Бові: «Беньямін вважає, що ключова відмінність між романтиками та Фіхте полягає у співвідношенні між «рефлексією» та «інтуїцією», тобто між тим, що є подвійним або «опосередкованим» (як-от самосвідомість, що відображає саму себе), і тим, що є «безпосереднім», яке також має відігравати роль у природі самосвідомості. Фіхте зосереджений на «взаємній даності одне через одне (Durch-Einander-Gegebensein) рефлексивного мислення та безпосереднього пізнання» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 19), що він називає «інтелектуальною інтуїцією». Проблема, яку визначає Шлегель, насправді знову є проблемою обґрунтування.» (Bowie, 1997, 209) Це повертає нас до аргументу Якобі, розглянутому у першому розділі. Спроба свідомості вхопити саму себе як джерело знання призводить до регресу рефлексій і неможливості знайти необумовлену причину не застосовуючи «інтелектуальної інтуїції», як це робить Фіхте. Проте, романтиків, як і Якобі, не влаштовує його

вирішення: вони вважають, що застосування «інтелектуальної інтуїції» насправді веде лише до формування суб'єктивного уявлення про першооснову, а не до об'єктивної позиції. Виходячи з цього, романтики трактують Абсолют як повністю непізнаваний й протиставлений свідомості: свідомість може лише знати про його існування, але не виражати його. Це відкриває шлях до простору постійної рефлексії: мислення повинно виходити не з однієї основи, а з багатьох, таким чином, щоб кожна спроба мислення розкривала частину абсолютного, ніколи не вичерпуючи його вмісту до кінця. З огляду на це Бенямін зазначає, що відмінність Фіхте від романтиків полягає в тому, що «Тоді як Фіхте вважає, що може перенести рефлексію в первісне-покладання (*Ursetzung*), у первісне-буття (*Ursein*), для романтиків зникає та особлива онтологічна визначеність, яка міститься в акті покладання. Буття і покладання романтичне мислення знімає (*aufheben*) в рефлексії (*Reflexion*). Романтики виходять із самого лише самообдумування (*Sich-Selbst-Denken*) як феномена; воно властиве всьому, адже все є самістю (*Selbst*). Для Фіхте самість притаманна лише Я, тобто рефлексія існує виключно й лише корелятивно до покладання. Для Фіхте свідомість є 'Я', для романтиків — 'Самість'; або, інакше кажучи: у Фіхте рефлексія відноситься до Я, у романтиків — до самого мислення, і саме через це останнє відношення, як ще стане зрозуміліше, і конституюється своєрідне романтичне поняття рефлексії.» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 29)

Єдина рефлексія у Фіхте — первинна рефлексія в «інтелектуальній інтуїції». Я схоплює себе від самого початку у формі «самоприсутності», і тим самим підпорядковує собі все інше. Вирішальним фактором для Беняміна є те, що, тоді як Фіхте прагне «вивести світогляд позитивних наук» з діяльності Я, романтики відмовляються від такого розуміння філософії й звертаються до наслідків цих проблем, які можна досліджувати через поезію (*Poesie*) та власне критику (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 33). Вони надають перевагу дослідженню форми, а не власне предмету. «Інтелектуальна інтуїція — це мислення, яке має свій об'єкт; натомість рефлексія в розумінні романтиків — це мислення, яке породжує свою форму. Адже

те, що у Фіхте відбувається лише в 'єдиному' випадку — необхідна функція рефлексії, і що в цьому єдиному випадку має конститутивне значення для відносно об'єктивного, для дії (Tathandlung), — у романтичному розумінні постійно відбувається і конститує передусім не об'єкт, а форму; нескінченний і чисто методичний характер істинного мислення.» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 30).

Іншими словами, там, де Фіхте бачить завершену систему, романтики бачать нескінченний рух, гру відображень, де істина завжди постає в контексті й ніколи не замикається у первинному акті. Як ми вже розбирали, «у цьому сенсі *Poesie* для романтиків — це не похідне від первісного покладання, а радше середовище вільної рефлексії, 'безмежна діяльність', що не має остаточного ґрунту, але завдяки цьому постійно відкриває можливості нового.» (Bowie, 1997, p. 211). Твір мистецтва можна тому уявити як певну концентрацію сенсу, певний центр рефлексії, що ніколи не є посправжньому автономним, а є частиною «нескінченного зв'язку/контексту (*Zusammenhang*)» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 26). Беньямін, отже, стверджує: «У ранньоромантичному сенсі центром рефлексії є мистецтво, а не Я» (Ibid, с. 39). Я потребує інтуїції, а мистецтво постає в рефлексії.

Проте, ця рефлексія не є грою вільної суб'єктивної свідомості. Наприклад, розбираючи поняття іронії Беньямін наводить цитату таку цитату Шлегеля: «Перше її [романтичної поезії] правило — щоб сваволя поета не визнавала над собою жодного закону» (цит. за Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 82) (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 183). Для Беньяміна тут можливими є декілька трактувань. Він не заперечує, що цю цитату можна витлумачити прямо — як засвідчення свободи поета. Проте, на його думку, інші фрагменти Шлегеля вказують на те, що «поета» тут насправді можна сприймати і як «втілення поезії» взагалі, яка дійсно обмежена лише своєю формою. Тому Беньямін вважає, що в романтизмі можна виділити дві концепції іронії: одна є суб'єктивною — як іронія митця щодо матеріалу, а інша об'єктивною — як іронія щодо форми. Оскільки саме перша частіше береться до уваги, то романтизм трактується як необмежений суб'єктивізм. Натомість друга часто залишається

проігнорованою, але має безпосередній стосунок до розуміння критики. Як пише Беньямін, в цій другій «формі іронії, що постає з відношення до безумовного, не йдеться ні про суб'єктивізм, ні про гру, а про уподібнення обмеженого твору Абсолютному, про його цілковиту об'єктивацію ціною його загибелі. Ця форма іронії походить із духу мистецтва, а не з волі митця. Само собою зрозуміло, що вона, як і критика, може виявлятися лише в рефлексії. Рефлексивною є й іронізація матеріалу, однак вона ґрунтується на суб'єктивній, ігровій рефлексії автора. Іронія матеріалу знищує його; вона є негативною і суб'єктивною, тоді як іронія форми — позитивною й об'єктивною.» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 85). Іронія форми, «зберігаючи сам твір», спроможна показати його співвіднесеність з ідеєю мистецтва взагалі. Вона долучає його до абсолюту, бо вбудовує в історичну перспективу. Словами самого Беньяміна така іронія «не лише не руйнує твір, на який спрямовується, а й наближає його до незнищенності. Через руйнування певної форми подання твору в іронії відносна єдність одиничного твору глибше відкидається назад у єдність мистецтва як універсального твору; вона, не зникаючи, стає цілковито співвіднесеною з нею» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 85). Тут в Беньяміна йдеться про романтичний голізм, який ми вже розбирали, однак у застосуванні до мистецтва. Мистецтво саме повинно трактуватися з позиції співвіднесення з іншими творами. Іронія з огляду на це є процесом, що взагалі увиразнює твір в історії, а також долучає його до Абсолюту як такого.

За своєю природою іронія має схожість із центральним для Беньяміна поняттям мистецької критики у ранньому романтизмі. Основна ідея, на якій Беньямін зосереджується, полягає в тому, що романтики «знімають відмінність між критикою (Kritik) та поезією (Poesie)», і тому «критика не має робити нічого іншого, як розкривати таємні закладення самого твору, здійснювати його приховані наміри. У сенсі самого твору, тобто в його рефлексії, вона має вийти за його межі й зробити його абсолютним...для романтиків критика є значно меншою мірою оцінюванням (Beurteilung) твору, ніж методом його завершення (Vollendung)» (Benjamin, 1991, Bd.

I.1, S. 69). Іншими словами, критика має довершувати твір, спираючись на те, що вже в ньому закладено. Роблячи це, вона, як й іронія, долучає його до історичного та абсолютного. А довершення твору по своїй суті постає як саморецензування самого твору: «Оскільки критика є пізнанням (Erkenntnis) художнього твору, вона є його самопізнанням (Selbsterkenntnis); оскільки ж вона його оцінює (beurteilt), це відбувається в його самооцінюванні (Selbstbeurteilung).» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 68). Ця самооцінка проте, нерівно виражена у всіх творах. Як показує Бенямін, Шлегель та Новаліс окремо виділяють «Вільгельма Майстра» Гете поміж інших через те, що роман вже містить в собі рецензію на себе. В інших творах їй треба допомогти проявитися.

Таким чином діяльність критики лише тоді має сенс, коли істинна інтерпретація є частиною твору, який вона інтерпретує. У цьому контексті Бенямін цитує Новаліса щодо процесу спостереження в природознавстві: «Процес спостереження є водночас суб'єктивним і об'єктивним процесом, ідеальним і реальним експериментом одночасно. Твердження (Satz) і продукт (Produkt) мають постати водночас, якщо він є справді досконалим. Якщо спостережуваний об'єкт уже є твердженням, а сам процес цілком відбувається в думці, то результатом ... буде те саме твердження, лише у вищому ступені» (цит. за Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 61). Об'єкт спостереження є твердженням, оскільки він виявляється як щось визначене, отже, він не просто «х», а «х як щось». Бенямін стверджує, що «судження у [новалісовому] сенсі може бути твором мистецтва» (ibid), оскільки воно відкриває істину. Отже, центральне твердження дисертації про романтичну теорію полягає в тому, що: «Критика є стосовно твору мистецтва тим самим, чим спостереження є стосовно природного об'єкта... Критика є, так би мовити, експериментом над твором мистецтва, завдяки якому пробуджується його рефлексія, через яку він приводиться до свідомості та знання (Erkenntnis) самого себе.» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 65)

Звідси, на думку Беняміна, для романтиків твір мистецтва є чимось, що ніби концентрує в собі зв'язки зі світом — органічною єдністю. Певною мірою він є

«монадологічним». Проте його зміст може проявлятися лише в процесі взаємодії, в процесі критики, яка відкриває істину твору зсередини так, що зародки у ньому знаходять своє повноцінне вираження. Ця критика не відбувається ізольовано, ніби у закритому середовищі, де критик знаходиться з твором мистецтва сам на сам. Навпаки, щоб винести судження щодо певного твору, критика повинна мати уявлення про добре і погане мистецтво, повинна мати певні «пересуди», вже маючи уявлення про інше мистецтво. Тому ми маємо справу з певним простором «поетичного», серед якого тільки критика (що сама є поезією) і може насправді визначити чи є щось мистецтвом, чи ні.

З огляду на це, Беньямін цитує вже згадане нами твердження Новаліса: «Критика поезії (Poesie) — це абсурд. Уже саме рішення про те, чи є щось поезією, чи ні, є складним — і водночас єдиною можливим рішенням» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 79). На його думку, «єдине можливе рішення» полягає саме у тому, щоб завжди співвідносити твір із загальним обширом поетичного, мистецького; завжди порівнювати його з іншими зразками. Тож твір може бути зрозумілим лише у своїх зв'язках з усіма іншими творами і, зрештою, з «ідеєю мистецтва» (Idee der Kunst) або, що те саме — «абсолютним медіумом мистецтва» (des absoluten Reflexionsmediums als Kunst) (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 87).

Іншими словами це можна виразити так: «Концепція ідеї поезії як прози визначає всю романтичну філософію мистецтва» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 103). Тобто поезія повинна завжди мати стосунок до ширшої сфери мислення і рефлексії. З цим ми вже стикалися у Розділі 1, коли говорили, що філософія, на думку Новаліса, повинна бути критикою поезії: без долучення твору до сфери мислення його потенціал залишається нереалізованим. Хоча, на нашу думку, це стосується не тільки власне сфери мистецтва, а і функціонування мови. Зрештою, у Беньяміна також можна знайти натяки, що йдеться про поезію як «творчість» або — точніше — «називання» у його ранніх роботах.

При цьому це не єдина інтеграція його ранніх ідей у цю роботу. Зрештою, він зазначає, що ідея «поезії як прози» особливо ріднить романтиків із Гельдерліном і його ідеєю «тверезості мистецтва» (*der Nüchternheit der Kunst*), навіть якщо в інших питаннях вони розходяться у поглядах (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 103). Поезія у романтиків також не потребує пафосу, піднесення чи міфологічного збудження, а вже дотична до істини сама по собі. Так «прозаїчне, в якому рефлексія як принцип мистецтва досягає свого найвищого вияву, у звичному мововжитку є майже метафоричним означенням тверезого. Як мисленнєва й розважлива настанова, рефлексія є протилежністю екстазу, платонівського *μανία* [манія]» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 103-4). У романтиків, як і Гельдерліна, «світло час від часу постає символом медіуму рефлексії» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 104). Саме це виведення на світло, тобто долучення твору мистецтва до простору мислення, є на думку Беняміна головною особливістю їхньої філософії мистецтва. Воно звільняє поезію та істину від необхідності у специфічних формах вираження чи специфічної налаштованості. І тому претензії поезії на істину отримують легітимність вже самим фактом виникнення поезії у будь-якому вигляді. Самі собою твори мистецтва вже містить зародки майбутніх думок, але вони є закритими і стають зрозумілими через осмислення. «Критика є представленням (*Darstellung*) прозаїчного ядра в кожному творі. При цьому поняття «представлення» (*Darstellung*) слід розуміти в сенсі хімії — як утворення певної речовини через визначений процес, якому підпорядковуються інші». (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 104). Виходячи з цього «критика... виникає завдяки твору, але її подальше існування (*Bestehen*) є незалежним від твору. Як така, вона в принципі не може бути відрізнена від самого твору мистецтва» (*ibid*, с. 108).

Це свідчить про те, що істина твору ніколи не є завершеною, ніколи не може бути повністю вираженою у конкретному творі, а тільки через його зв'язки. «Індивідуальний твір є неповним, оскільки його істина з'являється лише у зв'язку, у 'рефлексії', з іншими творами в межах середовища мови. Істина твору може з'явитися тільки у співвідношенні з неповнотою інших текстів, які не досягають його рівня

вираження. Зв'язки, які можна встановити між твором та іншими текстами, ніколи не можна вважати завершеними, оскільки написання іншого тексту, що може бути співвіднесений із цим твором, знову змінює наше розуміння самого цього твору. В той час як кожна інтерпретація висуває претензію на істинність та остаточність». (Bowie, 1997, p. 211)

Щоб увиразнити уявлення Беньяміна про романтиків, можна звернутися до завершальної глави його роботи, де він протиставляє романтиків і Гете, й показує їх відмінність через відмінність орієнтації та «ідею» (Idee) та «ідеал» (Ideal)³¹. На його думку, Гете виходить з ідеалу мистецтва як вищої єдності змісту, вираженої у чистому вмісті первинних образів (Urbilder). Він прагне досягти цілісності (Totalität) через завершений твір, що завжди намагається (наскільки це взагалі можливо) виразити ці первісні образи. Його «класичний ідеал» це гармонія, форма, довершеність. Це робить критику для нього неважливою. Множинність творів скоріше становить взаємопов'язані елементи єдиного ідеалу, аніж континуум мистецьких форм. Романтики натомість бачать істину у незавершеності (Unendlichkeit) та фрагментарності. Твір мистецтва для них — не результат, а нескінченний процес саморозвитку і самооцінки. На думку Беньяміна, вони взагалі не мають ідеалу, як Гете, а лише тільки простір рефлексії мистецтва або «ідею» мистецтва, до якого твір долучається.

Беньямін залишається критичним стосовно того, наскільки обидва ці підходи дійсно вирішують «основне питання філософії мистецтва»: як ідея мистецтва як форми може бути узгоджена з ідеалом мистецтва як змісту (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 707). І хоча він визнає, що обидва підходи досі залишаються легітимними, для нього вони є тільки двома крайнощами: романтики концентруються тільки на питанні форми (історичної послідовності форм як «Ідеї»), в той час як Гете концентрується лише на питанні змісту («Ідеал»). Сам Беньямін, однак, не пропонує альтернативи у

³¹ Дивіться главу «Теорія мистецтва ранніх романтиків та Гете» (Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe) у (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 110-119).

межах своєї дисертаційної роботи і зазначає, що навмисно залишає це питання відкритим.

Відповіді на нього варто шукати у його пізніших роботах, зокрема у його габілітаційній щодо німецької баракової драми. І нижче ми коротко розглянемо, яке саме рішення Беньямін пропонує там, й покажемо, що власне це й зумовило його розрив з романтизмом, дослідженню якого він присвітив майже десять років.

Проте, не варто думати, що Беньямін повністю позбудеться своїх ранніх уявлень. Зрештою, як ми бачили і з листів, і з самого тексту дисертації, він достатньо приязно ставився до ранніх романтиків, і в багатьох аспектах наслідував їх ідеї або брав їх за приклад. Саме його прочитання романтиків дає змогу показати, чому Беньямін у пізніх роботах сам наділяє критику таким великим значенням, вбачаючи у ній інструмент для зміни соціальних відносин; а також виступає проти того, щоб трактувати твори мистецтва виходячи з відповідної кількості якісних характеристик.

4.3. Романтичний слід у пізніх роботах Вальтера Беньяміна: критика як поезія та месіанський час

Щоб пояснити подальшу природу відносин між Беньяміном та романтиками, варто докладніше пояснити, що саме зі своїх ранніх уявлень Беньямін відкидає згодом. І як ми вже зазначили, для цього варто окреслити його філософську позицію щодо питання мистецької критики у «Походженні німецької траурної драми», згаданій зокрема у передмові цього твору. Проте, на нашу думку, це краще зробити звернувшись не власне до передмови, яка становить вкрай складний для розуміння текст, а знову-таки до листів Вальтера Беньяміна, де він формулює свою позицію набагато чіткіше.

Зокрема, його лист до Флоренса Крістіана Ранга від 9 грудня 1923 року містить в собі фрагмент, який добре окреслює зародкові ідеї, що ляжуть в основу «Походження німецької траурної драми»; а також містить натяк на те, в чому власне

Беньямін відходить від романтизму. Конкретно, він зазначає, що, на його думку, історії мистецтва не існує, а художній твір є позаісторичним. І спроба вписати художній твір в історичне життя не допомагає відкрити його сутність. А основна логіка думки Беньяміна викладена у розлогіму пасажі, який ми б хотіли навести повністю:

«У дослідженнях поточної історії мистецтва завжди йдеться лише про історію сюжетів або історію форм, для яких художні твори служать лише прикладами, своєрідними моделями; історія самих художніх творів при цьому взагалі не постає. Вони не мають нічого, що водночас поєднувало б їх екстенсивно й істотно, як таке поєднання в історії народів забезпечується відношенням походження між поколіннями.

Істотний зв'язок між художніми творами залишається інтенсивним. У цьому відношенні вони подібні до філософських систем, адже так звана «історія» філософії є або нецікавою історією догм чи навіть філософів, або ж історією проблем, яка як така завжди загрожує втратити контакт із часовою протяжністю й перейти в позачасову, інтенсивну інтерпретацію. Специфічна історичність художніх творів також є такою, що відкривається не в «історії мистецтва», а лише в інтерпретації. В інтерпретації виникають зв'язки художніх творів між собою, які є позачасовими і водночас не позбавленими історичного значення. Ті самі сили, які у світі одкровення (а це і є історія) вибухово й екстенсивно стають часовими, у світі замкненості (а це світ природи й художніх творів) виявляються інтенсивно...

...Ідеї — це зорі на відміну від сонця одкровення. Вони не світять у день історії, вони діють у ньому лише невидимо. Вони світять лише в ніч природи. Художні твори ж визначені як моделі природи, яка не очікує дня, а отже й Судного дня, — як моделі природи, що не є ані місцем дії історії, ані оселею людей. Врятована ніч. Критика ж у зв'язку з цими міркуваннями (де вона тотожна інтерпретації й протистоїть усім поточним методам розгляду мистецтва) є представленням (*Darstellung*) ідеї. Її інтенсивна нескінченність характеризує ідеї як монади. Я визначаю: критика є

мортифікацією (Mortifikation) творів. Не підвищенням свідомості (Ansteigen der Bewusstsein) в них (по-романтичному!), а оселенням у них знання (Ansiedlung des Wissens in ihnen.). Філософія має назвати ідею, як Адам назвав природу, щоб подолати її — природу, яка є поверненою природою.

Уся система поглядів Ляйбніца, чию думку про монаду я приймаю для визначення ідей і якого ти залучаєш, ототожнюючи ідеї з числами, — адже для Ляйбніца дискретність цілих чисел була вирішальним феноменом для вчення про монади, — здається мені такою, що охоплює суму теорії ідей: завдання інтерпретації художніх творів полягає в тому, щоб зібрати тварне (creatürliche) життя в ідеї. Зафіксувати його.» (Benjamin, 1978, Briefe 1, S. 322-3).

Що саме варто взяти з цього фрагменту? Беньямін дещо модифікує своє раннє уявлення про мову і процес «називання». Нагадаємо, що раніше він виділяв три мови: мову божественного Слова, німу мову речей і людську мову, що є перекладом першої. Людина через називання довершує божественне творіння, роблячи продукти цього творіння — речі — пізнаваним (надаючи імена). Однак, якщо раніше в Беньяміна йшлося лише про те, що до «речей» самих по собі відноситься тільки природа (яку, як сказано в цитаті тут, називав Адам); Беньямін додає, що і твори мистецтва теж є речами, що потребують назви. Відповідно, твори ще не мають мови (або мають *німу мову речей*), закриті в собі, але тільки через ідеї стають зрозумілими і пізнаваними (переклад на *людську мову*).

Це проте не означає, що твір мистецтва зовсім позбавлений внутрішнього змісту. Твір, як і природа, є певним «організмом», як у романтиків, бо несе в собі зародки цілісності, які ще треба додатково розвинути. І з огляду на це, критика, як і у романтиків, також повинна доповнювати твір, бо без неї він просто не може постати. Дія критики, однак, змінюється. Романтики, на думку Беньяміна, хочуть, щоб зародки твору розкрилися у самому творі за допомогою критичної рефлексії — щоб у ньому постала самосвідомість і самокритика — і він розкрився як індивідуальна цілісність. Беньямін натомість закликає «мортифікувати» твір через критику (те, що власне

робить «алегорія» у тексті «Походженні німецької траурної драми»). «Мортифікація» означає — прямо протилежно до романтичної концепції критики — знищення твору як «органічної цілісності». Твір втрачає всі паростки саморефлексії, які в ньому є, і перетворюється на «руїну» — річ, позбавлену нашарувань історичного знання. Критик робить з твору те, що барокова алегорія робить зі світом: він умертвляє форму, щоб визволити істину.

Зробити це він може представивши (*darstellen*) «ідею»³². Якщо виходити з того, що Беньямін говорить в листі, «ідею» можна уявити як монаду Ляйбніца. Монада як дискретне число (наприклад, 1, 2, 3) вибивається з безперервної послідовності всіх чисел взагалі, до якої можуть входити дробні значення (1,1; 1,2; 1,3). Тобто вони існують окремо одне від одного, не зливаються в єдиний нескінченний потік, і не переходять плавно. Найпростіша аналогія для пояснення дискретних чисел і відповідно монад — це намисто, в якому кожна намистина є окремою, але все ж таки йде одна за одною і становить частину цілого. Це можна протиставити, наприклад, річковому потоку, який є цілним і неподільним.

Як така монада повинна існувати завжди, й не бути створеною або розвиненою ззовні. Вона є замкненою і не переходить в іншу, а також не є системою і взагалі не потребує якогось принципу. Монада тому постає як певна єдність, що відображає світ зі своєї перспективи, яку можна лише констатувати. Якщо перенести це на те, що говорить Беньямін, то його «ідея» достоту отримує всі ті самі властивості: вона тільки називається, не підпорядкована певному вищому принципу, але при цьому здатна нести істину про світ.

«Ідею» на відміну від монади, однак, не варто трактувати як найменшу одиницю взагалі. За відомим визначенням Беньяміна, ідея є «констеляцією», що має подвійний сенс, бо відсилає до «ночі» німих речей природи, а також до сукупності творів, які

³² Треба оговорити, що чим саме є «ідеї» Беньяміна насправді дуже важко пояснити. В самому тексті «Походженні німецької траурної драми» він наводить численні визначення, які часто можуть радше плутати, ніж пояснювати. Те, що в листі він прямо посилається на Ляйбніца, дуже полегшує справу для інтерпретатора, хоча можливо і не вичерпує все багатство сенсів, яке наявне в основному тексті його габлітаційної.

вона вбирає у єдність. Окремий твір ще не є ідеєю, а лише її моментом — матеріалом з якого вона творить. І власне «мортифікуюча» критика знімає одиничність та автономність твору, щоб виявити ідею. Її дія скоріше поетична, аніж філософська. Йдеться вже не про «контекстуалізацію» романтиків та їхній голізм, а саме про критику як поетичний жест, що показує візерунки, в яких можна побачити істину, як це робить сам Беньямін, наприклад, у роботі про Пасажі.

За словами Раша: «Якщо коректно характеризувати єнський романтизм як ‘прогресивне’ [progressive] тлумачення Абсолюту, в якому винайдення нових перспектив і запровадження неологізмів відіграють ключову роль у здобутті інсайту, то позицію Беньяміна можна назвати ‘ретрогресивною’ [retrogressive]. Вона є ‘ретрогресивною’ в тому сенсі, що Беньямін вважає: ідеї qua монади вже повністю наявні, і все, що нам належить зробити, — це розкопати імена, які вони спонукають нас відновити через те, що Беньямін, адаптуючи лінію думки, присутню у Клягеса, називає ‘платонівським непригадуванням’ (anamnesis). Рухаючись ‘ретрогресивно’, ми, звісно, не намагаємося реконституювати твір; радше ми дозволяємо творові показати, що він є і завжди був лише руїною, і що так мусить бути повсякчас. Твори рятуються як руїни, а не від руїн». (Rush, 2002, p. 136)

Цей момент є ключовим у розриві Беньяміна з раннім німецьким романтизмом, що сильно відобразилося на його подальших роботах, з яких згадки про Новаліса і Шлегеля майже повністю зникають. Проте не можна сказати, що фактично розрив був настільки великим, як можливо вважав сам Беньямін. Якщо сприймати його концепцію критики як форму поетичного жесту, то сама собою концепція цієї критики не дуже далеко відходить від ідеї «називання», яка, як ми розібрали, майже повністю поділяється романтиками. Змінюється сфера застосування «поезії»: вона розширюється з власне «творчості» до «метаторчості». І в цьому процесі рефлексії не залишається місця.

Якщо розібрати романтичну схему взаємодії творчості та рефлексії в мистецькій критиці, то у романтиків вона виглядає таким чином: 1) З одного боку,

поезія творить нові символічні форми, дає нові назви та взагалі надає матеріал для опису світу; 2) З іншого боку, філософія являє собою рефлексію над матеріалом, його опрацювання, доповнення та долучення до цілого. І це становить центр того, що Беньямін позначає як «тверезість» романтичної концепції «поезії як прози». Сам Беньямін натомість повністю вилучає другий пункт — філософію — із цієї схеми. Для нього тепер вся критика є «поезією», що діє через представлення і автоматично отримує претензію на істинність. І в якомусь плані Беньямін тому є навіть послідовнішим романтиком ніж Шлегель та Новаліс, бо він виконує їх настанову зробити філософію поетичною у найрадикальніший спосіб.

З іншого боку, оскільки Беньямін не відкидає романтичне уявлення про необхідність критики взагалі, а вважає її навпаки необхідною для пізнання, це дозволяє зробити ще декілька цікавих спостережень про те, як його ранні уявлення могли мати вплив пізніші роботи. Так, наприклад, Бові вважає, що вже з прочитання дисертації Беньяміна «можна побачити перехід до критики традиційної естетики, яку Беньямін розгортає у своєму есе ‘Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності’ та в інших пізніших текстах.» (Bowie, 1997, 213)

І дійсно, той факт, що Беньямін у розпаді «аури» й самій технічній відтворюваності вбачає позитивний елемент, на відміну від інших представників Франкфуртської Школи, можна пояснити крізь призму ранніх робіт. Розпад аури дозволяє позбутися авторитетів, а відповідно дозволяє різноманітність тлумачень і перехід до «демократичної культури». Замість того, аби пов’язувати значення з тим, як його було вироблено (ким і навіщо), Беньямін стверджує, що значення виникає в процесі споживання. І критика для нього залишається неодмінним доповненням твору мистецтва. Те, що мистецтво перестає сприйматися через його «ритуальну функцію» (контекст оригінальної традиції), не може бути негативним аспектом, бо зрештою його істина не зводиться до історичного контексту його часу. І тоді те, що в сучасності «кожен перетворюється на критика» насправді не є проблемою, бо це лише свідчить про необхідність переглянути підхід до сприйняття мистецтва, визнавши необхідність

«рефлексії» (в широкому сенсі), яка тепер є глобальною і демократичною, а не вузькопрофесійною. (Теза 15) І рефлексія в цьому контексті має більше схожості із тим, про що говорять романтики, аніж з утворенням констеляції ідей. Повсякденна рефлексія не може керуватися ідеєю монтажу, бо останній є радше «метакритикою» і не може бути застосований до конкретного твору. Коли «кожен перетворюється на критика», то йдеться про безпосередню зустріч, яка повинна бути результатом переплетіння переживань, «пересудів» та інших контекстуальних нашарувань, що виходять з уявлення про життя і мистецтво взагалі. І в цьому зв'язку рефлексія все ще є романтичною як співтворення твору через мислення.

Ба більше, те, що у цій рефлексії Беньямін схильний бачити месіаністичну можливість зміни, повинно свідчити про наявність навіть глибшої спорідненості. Якщо подивитися на роль критики відсторонено, то можна сказати, що перенесення значення твору мистецтва у критику навряд чи може забезпечити нас від того, щоб він не ставав об'єктом ідеологічного впливу. Навіть навпаки, скоріше те, що ми розглядаємо його в контексті певної критики, яка може перетворитися на канонічне тлумачення, може привести нас до ідеології — до закріпленої системи тлумачення, яка може, наприклад, використовуватися політичними режимами (це в тому числі становить частину аргументу Адорно проти монтажу: позбавлений внутрішньої напруги та теоретичного пояснення, він може бути хибно інтерпретований). У романтиків є застереження проти цього — кожен новий твір може певною мірою сприяти перегляду канону та традиційного тлумачення і тому істина критики ніколи не є остаточною, навіть якщо кожна інтерпретація є завершеною. Взагалі не йдеться навіть про те, щоб розміщувати твори у хронологічному порядку чи виводити фактичну історію мистецтва, а тільки про «ідею мистецтва» взагалі. Романтичним може стати все, а отже, скажімо, часова відмінність між Шекспіром і Брехтом не грає великої ролі. І попри відмінність у їх позиціях, цей момент «переозначення» так саме стосується і Беньяміна. Звідси всі надії на перемогу над «сталістю» ідеології покладаються на певний новий початок, нову рефлексію (що переглядає все

мистецтво) або поетичне устанавлення нової констеляції (демонструє певний фрагмент світу), яка знешкоджує попередні зв'язки.

В обох випадках йдеться про «месіанізм» — надію на те, що усталені історичні інтерпретації, усталені соціальні зв'язки можна буде подолати; і що з уламків минулого можна буде знайти щось для майбутнього. Цей момент схожості повинен був бути усвідомлений самим Беньяміном, який, як ми бачили, називав месіанізм центральним елементом раннього романтизму. І хоч йому не вдалося в повноті розкрити цей момент у своїй дисертації, його позицію принаймні частково можна реконструювати так, щоб показати, де між ним і романтиками виявляється схожість. Основним у цьому виступає специфічне трактування історичного часу.

Беньямін згадує про романтичний месіанізм у своїй дисертації двічі. Один раз на початку своєї роботи, де він говорить про те, що сутність романтизму не може бути розкрита в її межах, і наводить цитати у примітках, які залишає без особливого пояснення. Другий раз — у зв'язку з поняттям «прогресивної універсальної поезії» Шлегеля. Він наголошує, що «йдеться не про поступ у порожнечу (Leere), не про якесь невиразне «щораз краще поетизування» (Immer-besser-dichten), а про ширшу розбудову та посилення поетичних форм. Часова нескінченність (Die zeitliche Unendlichkeit), у якій відбувається цей процес, є водночас медіальною (mediale) та якісною (qualitative). Це впливає з романтичного месіанізму й не може бути тут докладно обґрунтовано. Тому здатність до прогресу (Progredibilität)³³ зовсім не є тим, що розуміють під сучасним словом «прогрес» (Fortschritt) — не якимось відносним співвідношенням культурних етапів між собою. Вона є, як і все життя людства, нескінченним процесом сповнення (Erfüllung), а не простим процесом становлення (Werdeprozess). І навіть якщо не можна заперечити, що в цих думках романтичний месіанізм ще не діє у свою повну силу, вони все ж не суперечать принциповій позиції Шлегеля щодо ідеології прогресу, яку він висловив у «Люцінді»: «Що ж означає безумовне прагнення й поступ без зупинки і без центру? Чи можуть ці Буря і Натиск

³³ Слово є нововведенням Беньяміна.

нескінченної рослини людства, яка в тиші сама собою зростає і формується, дати їй живильний сік чи форму? Це ніщо інше, як пусте й неспокійне метушіння, північна химерність»» (Schlegel, 1962, Bd. 5, S. 25-26)» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 92).

Основні поняття та ідеї, які Беньямін тут виводить, не важко вивести з того, що ми вже знаємо про Шлегеля. Як ми вже бачили, дуже схожі посилання робить і Гайдеггер у своїй дисертаційній. Протиставлення ідеї *часу як нескінченного розвитку* і *часу як якісної нескінченності* є основною відмінністю романтиків від Гегеля. Хоча і там, і там ми знаходимо спільну ідею щодо постійної зміни одного опосередкування іншим, романтики не схильні вважати, що заперечення може бути зняте у синтезі. Для них Абсолют у своїй історичній цілісності скоріше постає як певний органічний простір «живого духу» (середовище рефлексії про яке говорить Беньямін). І в середовищі цієї цілісності мислення не рухається прямо, а постійно розвивається у всіх напрямках. Тому всі речі світу дійсно мають стосунок до «нескінченного процесу сповнення» (Erfüllung), бо знання про них розширюється (ніби утворюючи коло, що постійно збільшується), а не «прогресують», приходячи до правильнішого розуміння поступово (ніби вони утворюють сходи, де кожен крок веде до істини). Звідси, для романтиків в історії нічого ніколи не зникає остаточно і завжди може постати наново, можливо в оновленій формі.

З цього прояснюється специфіка месіанізму романтиків, який шукає ці точки проростання та реактуалізації минулого. Ті цитати, які Беньямін наводить на початку, допомагають достатньо чітко встановити, що він має на увазі. Зокрема він посилається на фрагменти, де Шлегель та Новаліс обговорюють необхідність заснувати нову релігію, яка повинна стати центром нової доби, і підґрунтя для якої підготувала невдача Французької революції (див. Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 12-3). А також цитує такий вираз Шлегеля: «Революційне бажання реалізувати Царство Боже (Reich Gottes) є еластичною точкою прогресивної освіти (Bildung) та початком сучасної історії. Те, що не перебуває в жодному відношенні до Царства Божого, є в ній лише другорядним» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 201) (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 12).

Беньямін, з посиланням на вторинні джерела, вбачає тут вимогу до реалізації «Царства Божого» не у нескінченності, а в історичному часі. Йдеться зрештою не про теологічну або абстрактну ідею, а про цілком реальне досягнення певного стану. І те, що «Царство Боже» має стосунок до освіти (Bildung), дозволяє пояснити, про що йдеться. «Царство Боже» варто розуміти так само, як і «золотий вік», в якому всі є «дітьми», тобто повністю освіченим. Проте, освіта у романтиків не може існувати без релігії. І заклик «створити нову релігію» очевидно є тотожним заклику створити «нову міфологію», про яку ми вже говорили раніше. Її створення є найбільшим «поетичним жестом», який тільки може здійснити поет-філософ у романтизмі. Однак не варто вважати, що нова релігія/міфологія романтиків постане з *необхідністю* — це не «хитрість розуму» Гегеля. Вона не може бути простим кроком уперед у світ «прогресу», як зрештою не може бути і простим витвором суб'єктивної уяви, а повинна мати стосунок до якісного часу, в якому нічого не зникає остаточно, і все завжди може повернутися³⁴.

Зрештою, нова міфологія романтиків повинна сама постати як «ідея» світу, що вбирає в себе всі його елементи, так само як їх критика має стосунок до «ідей мистецтва» взагалі. За словами Шлегеля: «Як Біблія постане нове вічне Євангеліє, про яке пророкував Лессінг, — але не як окрема книга у звичному розумінні. Адже й те, що ми називаємо Біблією, є системою книг. Утім, це зовсім не довільний мовний ужиток! Чи існує інше слово, щоб відрізнити ідею нескінченної книги від звичайної, ніж *Біблія, книга як така, абсолютна книга?* І, без сумніву, існує вічно суттєва й навіть практична відмінність між книгою, яка є лише засобом для певної мети, і книгою як самостійним твором, індивідом, персоніфікованою ідеєю. Це неможливо без божественного; і в цьому езотеричне поняття збігається з екзотеричним. Так само жодна ідея не є ізольованою: вона є тим, чим вона є, лише серед усіх ідей. Приклад прояснить зміст. Усі класичні поеми античності пов'язані між собою, нерозривні,

³⁴ На основі цього, мені здається, що ідея «Палінгінесії», як її трактує в українському контексті Володимир Єрмоленко (2016), не може стосуватися власне ранніх німецьких романтиків. Палінгінесія як «проходження через смерть» та розвиток через катастрофи має набагато більшу важливість для французького романтизму.

утворюють органічне ціле і, правильно розглянуті, є лише однією поемою — єдиною, у якій поетичне мистецтво постає досконало. Подібним чином у досконалій літературі всі книги мають бути лише однією книгою, і в такій книзі, що вічно перебуває у становленні, відкриється Євангеліє людства та освіти» (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 265).

Якщо ми тепер звернемося до того, як ці думки романтиків вплинули на власну філософську позицію Беньяміна, то побачимо, що тут розгортається майже така сама історія, як у випадку з мистецькою критикою. Коли Беньямін каже про пустий час прогресу та якісний час у Шлегеля він, здається, правильно розуміє романтиків, але останні ніде не використовують таких термінів. Скоріше, їхнє використання відсилає нас до того, що Беньямін висловлює набагато пізніше — у роботі «Про поняття історії» (Über den Begriff der Geschichte, 1940). Наприклад, можна звернутися до тези XVII, де Беньямін протиставляє підхід історизму та історичного матеріалізму. Історизм за його словами якраз звертається до «гомогенного і порожнього часу» (homogene und leere Zeit) — простого лінійного ходу історії, що «заповнюється фактами» (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 702). Тоді як історичний матеріалізм звертається до конструктивного принципу. А саме — можна припустити, до ідеї «якісної часової нескінченності» — «теперішнього часу» (Jetztzeit) в термінах Беньяміна із цього твору; в якому «критика» здатна пов'язати між собою фрагменти різних епох, здатна рятувати уламки минулого й водночас зберігати можливості для змін. Це і є трактуванням часу, в якому кожна секунда може стати «хвірткою», через яку може ввійти Месія — час насичений месіанською можливістю, а не проста причинно-наслідкова послідовність подій (Benjamin, 1991, Bd. I.1, S. 704).

З огляду на це, Беньямін скоріше за все погодився б з думкою Шлегеля про те, що «Історик є пророком, зверненим назад», а також із таким його спостереженням: «Більшість людей не знають іншої гідності, ніж репрезентативної; і все ж лише надто мало з них мають чуття вартості репрезентації. Те, що саме по собі нічого не вартує, все ж може бути внеском до характеристики певного роду. Й з цього огляду можна сказати, що ніхто не є нецікавим». (Schlegel, 1967, Bd. 2, S. 176-7). Те, що історик є

пророком, означає, що з уламків минулого, якими б нецікавими вони не здавались, він може дістати щось, що стане новим початком. І в цій своїй дії він не може бути обмежений вимогами «об'єктивності» з огляду на той матеріал, з яким йому доводиться працювати.

Цілком зрозуміло, проте, що пізній Беньямін не хоче, щоб в результаті роботи історика постала «нова міфологія» романтиків і нова Біблія, що орієнтована на вираження цілого. У своїй роботі про історію він продовжує розвивати думку про «ідеї» як констеляції, які повинні відкривати істину через представлення. І для нього важливіше показати розломи у тотальності та «порятувати» самі речі від повсюдного нашарування ідеологій. Однак варто думати, що сама ідея месіанського часу була запозичена ним саме із романтизму. І з огляду на все, що ми розібрали вище, Беньяміна по праву можна вважати одним із найвідданіших справжніх учнів раннього німецького романтизму у ХХ сторіччі.

4.4. Герберт Маркузе та Теодор Адорно: нейтралізація романтизму

Вальтер Беньямін є не єдиним представником Франкфуртської Школи, якого з самого початку творчого шляху цікавили романтики. Те саме стосується і Герберта Маркузе. Його дисертація «Німецький роман про митця» (*Der deutsche Künstlerroman*) (1922) так само здебільшого була присвячена романтизму, хоча він й дивився на нього зовсім по-іншому. Пишучи під впливом Гегеля та Лукача, він був схильний розглядати романтизм не як вузьке філософське коло, а скоріше як широкий літературний напрямок, що був симптоматичним для своєї буржуазної епохи і асоціювався з традиційними темами ескапізму, невідповідності суспільства та індивідуальних прагнень, підвищеною увагою до чуттєвості та особистого ідеалу. І тому, відповідно, Маркузе був схильний протиставляти романтизм класицизму та модернізму, аналізуючи, як саме в тому чи іншому типі роману вирішувалася напруга між митцем та суспільством (Marcuse, 1981, Bd. 1).

В Маркузе неможливо знайти того рівня занурення у романтизм, який ми бачили у Беняміна. Зрештою, він рідко згадує Шлегеля чи Новаліса напряму (окрім своєї дисертаційної роботи), а говорить тільки про «романтиків» чи «романтичне» мистецтво в цілому. В цьому плані йому набагато ближчій Адорно, аніж Бенямін, який також (зокрема, у «Теорії Естетики») утримується від того, щоб прямо посилатися на когось з філософського кола ранніх романтиків, а розглядає їх як певний рух, дещо погоджуючись з Гегелем в тому, що його можна вважати останнім справжнім мистецьким напрямком (Адорно, 2002) (Adorno, 1973).

Тут необхідно зробити уточнення. На нашу думку, великою помилкою було б записувати Маркузе до романтиків чи навіть до продовжувача романтичних тенденцій (як це роблять, наприклад, Льові та Сейр). Маркузе, безперечно, історично оточувала певна «романтична» налаштованість. Висловлені ним зауваги про те, що саме аутсайдери можуть зламати «одновимірність» сучасної культури; а також його роль та рефлексія щодо студентських протестних рухів 1968 року завжди заохочували зарахувати його до романтиків.

Проте єдиною романтичністю, яку йому можна приписати, є «романтичність за духом», щодо якої він і сам був достатньо свідомий. Маркузе говорить на початку однієї своєї лекції 1967 року: «І так, це може звучати романтично, і я часто звинувачую себе в тому, що, можливо, я надто романтичний в оцінці визвольної, радикальної сили мистецтва.» (Marcuse, 2007, p. 113). Звучати, однак, не означає бути. І якщо десь і можна знайти паралелі Маркузе із романтиками, то їх варто шукати глибше. Навіть якщо ми сконцентруємося на схожій ідеї «проекції утопії» — тій концептуальній рамці, яку ми задали ще на початку розділу — то як у випадку Маркузе, так і у випадку Адорно, вона буде потребувати конкретизації, щоб мати претензію на дійсність. І як ми побачимо, ця конкретизація буде сильно відрізнятися від месіанського якісного часу Беняміна і самого романтичного мислення.

Ще однією великою помилкою було б вважати, що Маркузе та Адорно виступають проти Просвітництва та прогресу. Насправді, так само як і романтики,

вони вбачають проблему не в тому, що Просвітництво взагалі існувало, а в тому, як саме воно було реалізовано. Романтики вважали, що Просвітництво було поверховим, що люди були не готові до ідей свободи та рівності, а віра в розум призвела тільки до філістерства, користолюбства та ігнорування того факту, що життя є чимось більшим за наукове пізнання. Адорно та Маркузе вважають (кожен у своїх термінах), що Просвітництво не виконало свою обіцянку звільнити людину, а перетворилося на міф, віру в прогрес і науку. Тут вони виходять зі схожої з Гайдеггером й романтиками проблематики: наука і метафізика всі питання зводять до питання про доцільність та ефективність. Але питання про ефективність зрештою перетворюється на питання про ефективність засобів, забуваючи про своє призначення.

Гайдеггер бачить вихід у тому, щоб звернутися до власне людського: до екзистенційних питань, до страху, до турботи, до індивідуального шляху, до питання про сенс і про місце філософії у сучасному світі. Адорно і Маркузе не вважають, що онтологію чи екзистенціалізм можна вважати розв'язанням проблеми. Як ми вже бачили, Адорно пише про Гайдеггера, що він взагалі втрачає людину в процесі філософування, зводячи її до формальної тавтології. Хоча основа проблема Гайдеггера, на його думку, полягає навіть не в цьому. Набагато гіршим є те, що в такому типі мислення страждання сприймаються як норма, що, зокрема, дало імпульс для фашизму. Словами Адорно «він [Фашизм] знайшов прихисток у мові, в якій напівзотліле нещастя (Unheil) постає як благо (Heil)» (Adorno, 1997, S. 5). Ця мова — це мова Гайдеггера і всього екзистенціалізму. «Логіка жаргону послідовно видає обмеження — навіть матеріальну нужду — за позитивне і закликає увічнити його в той самий момент, коли насправді рівень розвитку людських сил вже дозволяє його подолати» (Adorno, 1997, S. 21). Отож, Гайдеггер замість того, аби адресувати реальну проблему «житлового голоду» або «страху», який можна пов'язати зі страхом за своє життя і безпеку в капіталістичному суспільстві, звертається до абстракції та містики. Це перетворення проблеми на даність, замість того, щоб подивитися на її конкретні

причини та шукати практичні рішення. Достоту такій самій критиці Маркузе піддає екзистенціалізм Сартра у своїй праці³⁵.

Відповідно, на їх думку, екзистенціалізм і Гайдеггер, що частково сюди долучається, утверджують ідею про те, що людині притаманна недосконалість, пошук сенсу та постановка питань. А проте, цього виявляється недостатньо. Радикальність питань, які порушуються у цій традиції, нейтралізується неможливістю дати серйозну відповідь, оскільки кожна відповідь буде означати концептуалізацію та «упредметнення». «За рахунок можливої відповіді радикальне питання саме для себе стає субстанцією: рішучість без ризику» (Adorno, 1997, S. 23). Однак, виходячи саме з цього підґрунтя, Гайдеггер приходять до того аби розвести «розрахункове» та «нерозрахункове» мислення. Тобто він розводить прогрес та життя. Адорно і Маркузе відмовляються від цього.

Для них саме технічний прогрес, саме Просвітництво зможе розв'язати людські проблеми, зможе оприявити "цінності", надати їм конкретності. Маркузе у «Одновимірній людині» формулює це так: «Історичні досягнення науки й технології уможливили переведення цінностей у площину технічних завдань — матеріалізацію цінностей. Відповідно, на часі зараз пере-визначення цінностей засобами технічної мови як елементів технологічного процесу» (Маркузе, 1996, с. 113). Або в іншому фрагменті: «Подальший поступ означав би розрив, перехід кількості в якість. Він відкрив би нову можливість істотно нової людської реальності, а саме — існування у вільний час на базі задоволення життєвих потреб. За таких умов сам науковий проект був би вільний для надутилітарних цілей і вільний для «мистецтва жити» за межами панування первісних потреб і предметів розкоші. Інакше кажучи, завершення технічної дійсності було б не лише передумовою, а й головним чинником подолання технологічної реальності» (Ibid). Як можна побачити з адорнової критики Гайдеггера, він в цілому поділяє таку позицію. Конкретні людські проблеми повинні мати

³⁵ «Екзистенціалізм: коментарі до Буття і ніщо Жана-Поля Сартра» («Existentialism: Remarks On Jean-Paul Sartre's L'être Et Le Neant») (1948)

конкретне технічне рішення. Більш глобальна проблема, однак, полягає у тому, що Просвітництво, що повинно було б нас врятувати, дати гарантію «автономності» особистого існування, виконати ідеал свободи, не впоралося з цим завданням і перетворилося на регрес. Промовисто про це говорить загальновідоме місце з передмови до «Діалектики Просвітництва»: «Ми не маємо жодних сумнівів — і в цьому полягає наша *petitio principii* — що свобода в суспільстві нерозривно пов'язана з просвітницьким мисленням. Однак ми так само ясно усвідомили, що самий поняттєвий зміст цього мислення, нарівні з конкретними історичними формами та суспільними інституціями, в які воно вплетене, вже містить у собі зародки того регресу, який сьогодні поширюється повсюдно. Якщо Просвітництво не внесе до себе рефлексії над цим регресивним імпульсом, воно спричинить свій власний кінець.» (Horkheimer & Adorno, 1947, S. 7).

Просвітництво, що забуває про своє джерело, веде до поєднання раціоналізму та варварства. З одного боку, йдеться про повсюдне прагнення до підвищення ефективності та продуктивності, з іншого боку, про певний садизм, який виростає з придушення власної природи, а також з бажання опанувати природу зовнішню.

Щоб не вдаватися до детального пояснення цієї достатньо відомої концепції, можна звернутися до прикладів із літератури, яких вистачає як в українському, так і в європейському модернізмі. В українській літературі ці тенденції чудово зафіксовані та змальовані Валер'яном Підмогильним у романі «Невеличка драма» (1930). Головна героїня роману, Марта Висоцька, є романтично налаштованою дівчиною з села, що любить природу і відчувається самотньо та відчужено у Києві 20-х років, що, однак, не заважає їй бути об'єктом любовних симпатій різних «раціонально» налаштованих людей з її кола. У своїх намаганнях віднайти «літературну любов» вона постійно натикається або на людей, що хочуть раціоналізувати кохання та звести його до біохімії, спільного життя, доцільності та розрахунку, або на людей, що ніби вірять в якесь кохання, але не знаходять взаємності. Зрештою, майже всі ці любовні історії завершуються однаково. Якщо раціональні особистості не знаходять взаємності, вони

починають жорстоко мститися або вдаючись до прямого насильства і образ, або позбавляючи Марту житла та робочого місця. Головна любовна історія роману, що відбувається між Мартою та біохіміком, завершується тим, що останній робить вибір на користь науки та іншої дівчини, що вміє пристосовуватися до обставин, закриваючи очі на несправедливість, нечесність чи відсутність цінностей та чеснот.

Філософська ідея цього роману проста. І його сюжет якраз може проілюструвати те, що раціоналізація призводить до забуття внутрішньої та зовнішньої природи. Якщо використати тут словник Маркузе, на індивідуальному рівні раціональність проводить до репресії «ід» та принципу задоволення, що зрештою обертається на оприявлення садистських тенденцій (Адорно та Горкгаймер не випадково посилаються на Маркіза де Сада), жорстокості. З іншого боку, раціональність втрачає моральні орієнтири, схиляється до пристосування та утилітаризму, до повсюдного ставлення до людини чи до природи як до об'єкта, який можна експлуатувати.

Чи означає це, що романтична позиція має певну слушність? І так, і ні. Зрештою, навіть у наведеному романі вона виглядає достатньо мляво. Одночасно романтична позиція постає і як протест проти наявних соціальних умов, і як інша суб'єктивна крайність, якій навряд є місце у сучасному світі. В цьому сенсі автор скоріше відсилається до класичного ідеалу примирення двох крайнощів. Проте цей ідеал в романі насправді проявляється тільки опосередковано, не прямо. Насправді у творі немає персонажів, які могли б виступати за «взірець». Навіть персонаж, що якраз не захоплений «раціоналізацією» і любить Марту безкорисливо, скоріше є не романтиком, а радше песимістом, прихильником Шопенгауера і К'єркегора. Якщо примирення крайнощів і можливе, то воно виражено непрямо, зовсім не дидактично. Скоріше навпаки — через свою відсутність.

Для Маркузе та Адорно така позиція також цілком правильною і характерною для модерністичної літератури. Примирення крайнощів повинно відбутися, але про нього не можна говорити прямо. Проблемою для Маркузе, як і для Адорно є не тільки

те, що хибне Просвітництво продукує жорстокість, що, наприклад, найбільш актуально для тоталітаризму, але що воно дає ілюзію цього примирення без реальної зміни становища людини та соціуму. Воно діє так, ніби примирення вже настало, і знешкоджує будь-яку дієвість критичної дидактичної позиції, й зокрема романтичної позиції як такої, навіть у формі протесту. Тоді, якщо критична позиція і може зберігати свою дієвість, то саме розкриваючи себе у відсутності, говорячи непрямо, манівцями.

Маркузе говорить про це так: «Сьогоднішньою особливістю роману є нівелювання антагонізму між культурою та соціальною реальністю через знищення трансцендентних елементів у вищій культурі, завдяки яким і утворюється інший вимір реальності. Ця ліквідація двовимірної культури відбувається не шляхом заперечення чи придушення «культурних цінностей», а через їхнє повне включення у встановлений порядок, через їх масове відтворення та демонстрацію.» (Marcuse, 1964, р. 56-7). В цьому зв'язку сама романтична уява припиняє виконувати функцію створення альтернативи, створення справді нового. Скоріше ця уява переходить зі сфери мистецтва в простір сучасної техніки. «Непристойне злиття естетики з дійсністю спростовує ті філософії, які протиставляють «поетичну» уяву науковому й емпіричному Розумові. Технологічний прогрес супроводжується поступовою раціоналізацією й навіть здійсненням уявного. Архетипи жаху, так само як і радості, війни так само як і миру, втрачають свій катастрофічний характер. Їхня поява в повсякденному житті індивідів уже не сприймається як прояв ірраціональних сил — їхні сучасні втілення є елементами технологічного панування й підпорядковані йому. Скорочуючи, а подекуди й усуваючи романтичний простір уяви, суспільство примусило уяву доводити себе на іншому ґрунті, де образи перекладаються на мову історичних можливостей та проєктів. І цей переклад буде таким самим поганим і викривленим, як і суспільство, що його здійснює. Відірвана від царини матеріального виробництва та матеріальних потреб, уява була лише грою, нечинною у сфері необхідності та зорієнтованою лише на фантастичну логіку і фантастичну істину.»

(Ibid, 139). Таким чином, якщо «романтична» позиція і мала раніше якийсь критичний потенціал, то він давно був або інтегрований сучасним суспільством конкретно у технічних проєктах, або його критична дія була просто нейтралізована, як об'єкт технічного відтворення. Насправді вже у вступі до «Одновимірної людини» Маркузе в деталях розбирає, як опозиції XVIII століття припиняють діяти.

Адорно можливо формулює це навіть краще, трохи більш конкретно, з притаманною йому увагою до деталей, які можуть сказати більше, ніж загальні огляди. Розбираючи поняття природної краси, яке для нього виявляється спаплюженим, він має на увазі саме романтичну позицію. «З поширенням техніки і, що важливіше, тотальною експансією принципу обміну, природна краса дедалі більшою мірою виконує контрастну функцію і, таким чином, інтегрується до реїфікованого світу, якому вона опирається. Уявлення про природну красу, створене колись як протест проти перук та впорядкованих садків абсолютизму, втратило свою силу, бо буржуазне визволення під знаком начебто природних людських прав зробило світ сприйняття не менш, а більш реїфікованим, ніж у *dix-huitième*³⁶. Безпосереднє сприйняття природи, позбавлене свого критичного жала й підпорядковане відносинам обміну, які добре репрезентує таке словосполучення як туристична індустрія, стало необов'язковим, нейтральний, апологетичним: природа тепер — правоохоронний парк та алібі». (Адорно, 2001, с. 98) Процес, який відбувається з природною красою, з одного боку, має стосунок до поширення технічного прогресу, а відповідно — відсутності незоторкнутої природи: в новому суспільному ладі вона постає або як «об'єкт дій» (добування і обробка), або як товар у сфері відпочинку. З іншого боку, він має стосунок до відносин обміну, тобто знову ж таки перетвореним на нейтральний товар або, словами Адорно, на «завжди-те-саме», що ніби позбавлене своєї можливості до критичного потенціалу і відтворення нового у світі користі (Ibid, с. 419).

³⁶ XVIII сторіччя.

Природна краса для Адорно напряду пов'язується і з красою мистецтва (Ibid, с. 94). Остання переживає схожий процес. «Безпосередність», про яку каже Адорно, так само має стосунок до того, що природну красу і красу мистецтва позбавляють їх права на незалежне існування. Безпосередність означає наївне емпіричне сприйняття, яке не бачить у речах нічого більше, ніж утилітарні об'єкти, речі серед речей і суб'єктивні проєкції індивіда. Як пише Адорно: «Проте як *tabula rasa* суб'єктивних проєкцій, художній твір позбавлений свого якісного виміру. Полюси деестетизації художнього твору полягають у тому, що він водночас і річ серед інших речей, і психологічне віддзеркалення спостерігача. Те, чого вже не можуть сказати реїфіковані художні твори, спостерігач заступає стандартизованим самовідлунням і прислухається до нього. Цей механізм запустила та експлуатує індустрія культури. Вона спромагається навіть створити враження, ніби людям близьке і властиве те, що було відчужене від них і стало знову близьким лиш унаслідок гетерономних маніпуляцій. Навіть безпосередня соціальна аргументація, спрямована проти індустрії культури, все-таки має свій ідеологічний компонент.» (Ibid, с. 31)

В цьому процесі романтична позиція, спрямована проти реїфікації, все ж таки була незахищена від нейтралізації. На думку Адорно, романтична любов до природи свідчила про безсилля зробити щось в сучасному для них світі, і замінювалася проєкцією антиісторичної ідеальної природи. Проте для Адорно природа в її чистому вигляді завжди становить для людини загрозу. Те, що Просвітництво намагалось підкорити її, зрештою було правильним процесом, який, однак, призвів до нових відомих загроз. Романтичне уявлення про природу формувалось тільки як опозиція до ставлення до природи як до об'єкту, але не становило реальну теоретичну альтернативу. «Начебто антиісторична природна краса має своє історичне ядро, і це водночас і легітиме, і релятивізує уявлення про неї. Там, де природа справді не скорена, образ її неприборканості наганяє страх. Саме цим і пояснюється любов давноминутих сторіч до симетричного порядку природи. Пройнявшись духом номіналізму, сентиментальне сприйняття природи тішилось усім нерегулярним і

несхематизованим. Проте розвиток цивілізації дуже легко вводить людей в оману, приховуючи, які вони й досі незахищені. Замилування природою поєдналося з концепцією суб'єкта як буття-для-себе, справді безмежного в собі; такий суб'єкт проектує себе на природу і в своїй ізоляції відчуває близькість до неї; його безсилля в суспільстві, що петрифікувалось у другу природу, стає рушієм утечі до начебто першої природи.» (Ibid, с. 94)

Хоча зрештою Адорно вбачає і щось позитивне в романтичній позиції, а точніше — в ностальгічних тенденціях, які звертаються до образу ще не поневоленого минулого. Просто відкинути минуле неможливо, відсилання до вільного минулого, навіть якщо воно ніколи не існувало, вже є прихованою критикою; в цьому сенсі романтична сентиментальна туга певною мірою має своє виправдання у сучасності. «Раціоналізація ще не раціональна, універсальність опосередкування ще не перетворилась у живе життя, і це надає слідам давньої безпосередності, хоч яка вона сумнівна й застаріла, елементу виправного правосуддя. Туга, заспокоєна і зраджена цими слідами, ставши злоякісною внаслідок свого несправжнього задоволення, однаково легітимна завдяки всякчас породжуваній наявним світом неспроможності задовольнити її. Але найглибша сила опору, зосереджена в окультурених краєвидах, мабуть, полягає в тому, що експресія історії, яка естетично захоплює нас у них, пронизана реальними стражданнями минувшини. Нагадування про поневолення дає радість, бо про силу цього поневолення не слід забувати; його образи — пам'ятки. Окультурений краєвид, що вже близький до руїн, хоча там ще стоять будинки, скидається на сповнений смутку плач, нині вже застиглий і занімілий. Якщо сьогодні естетичне ставлення до будь-якої минувшини отруєне реакційною тенденцією, з якою накладає це ставлення, то не годиться й антиісторична естетична свідомість, що викидає вимір минувшини, мов сміття. Без історичної пам'яті не було б краси.» (Ibid, с. 93).

Позиція Маркузе тут досить схожа. Він говорить, що «Традиційні образи художнього відчуження справді є романтичними тією мірою, якою вони перебувають

в естетичній несумісності з суспільством, що розвивається. І саме ця несумісність є знаком їхньої істини. Те, що вони пригадують і зберігають у пам'яті, належить майбутньому: це образи такого задоволення, яке могло б розчинити те суспільство, що його придушує.» (Marcuse, 1964, р. 42). Навіть розглядаючи романтичне мистецтво як течію, що звернена до минулого, він вбачає у ньому потенційну можливість — візію не репресованого суспільства, що проєктується у майбутнє.

Проте це знову є підтвердженням того, що істина, нове, сутність речей, непроблематичне майбутнє зрештою може проявитися тільки в розломах, у фрагментах, там де воно не представлено прямо. Зрештою, таке положення і покладене в основу критичної теорії: «Абстрагування, яке не визнає наявний універсум фактів в якості остаточної достовірності, аналіз, що «виходить за рамки» фактів, обмежених у своїх можливостях, належать до самої структури соціальної теорії.» (Маркузе, 1996, с. 89) З цим пов'язане і те, що Адорно і Маркузе більшою вагою наділяють «форму» художнього твору, аніж його «зміст». Прикладом є вже те, як Адорно та Маркузе інтерпретують драми Самюеля Беккета, де відсутність структури, непрозорість, розірваність та незрозумілість говорять набагато більше про стан сучасного суспільства, аніж власне зміст цих творів. Воно настільки вдало схоплює реальність, що реальність сама здається ілюзорною та фантастичною. Це реальність, де суб'єктивне відступає під натиском абсолютної тотальності, яка зводить його до простих рефлексій. «Надмір реальності стає її загибеллю; вбиваючи суб'єкт, вона сама стає смертною; цей перехід — художність антимистецтва, і Бекет довів його до точки відкритого знищення реальності.» (Адорно, 2002, с. 49) Це також слушно і стосовно романів Кафки «Нове мистецтво так переобтяжене незмірним тягарем емпіричного, що його вже не тішать вигадки. Ще менш воно схильне відтворювати фасад. Боячись заразитися тим, що просто є, воно тим безжальніше відображує його. Сила Кафки полягає в його негативному ставленні до реальності; те, що нетямущі вважають у його творах за фантастичне,— просто «comment c'est», «отак воно». (Ibid, с. 33-34)

Від романтичної прямоти тут залишається мало. "Романтизм" стає тільки товарним «лейблом», і то не дуже дієвим, що своєю чергою викликає необхідність шукати обхідний шлях, який неможливо або досить важко скомпрометувати. Маркузе та Адорно тому виходять за межі того, щоб бачити в романтизмі "критику", бо ця критика вже адаптована, недостатньо дієва. Проте, що тоді може врятувати від тотальності й змусити прогрес та Просвітництво зрештою виконати обіцянку? Можливо «аутсайтери», хоча Маркузе чим далі, тим менше вірить у це, оскільки знову ж таки все інтегрується системою. Альтернативно — і це напевно найбільше зближує Адорно і Маркузе з історичними романтиками, як-то Шлегелем чи Новалісом — ми можемо підтримувати у свідомості ідею «нескінченного наближення», яка закладена в ідеї романтичної «туги за нескінченністю». Ця свідомість нескінченного, проте, промовляє вже не голосно, як у романтизмі, а пошепки, боячись бути скомпроментованою. Знайти її сліди можна повсюдно.

У випадку Адорно і Маркузе під «нескінченим наближенням» не треба розуміти властиво метафізичне припущення про те, що ми не можемо пізнати абсолют і маємо плекати власну незалежність. Це не зовсім та туга, про яку ми говорили у першому розділі. «Нескінченне» тут постає не у формі знання, а у формі нового соціального «не-репресованого» стану, що за своїм характером є майже настільки ж недосяжним. Радше йдеться про настання нової епохи, про яку не можна говорити прямо. Всі романтичні ідеї — від ідеї суб'єкту з його кінцевістю та унікальністю, до нової міфології — ніби затьмарюються. Ідея кінцевості, що свідчить про свободу обертається на штамп. Те саме стається з іронією чи зміною епох, які виявляються нездатними створити щось справді нове, а тільки інтегруються. І тільки як історичний феномен «наївна» романтична концепція ще може становити потенціал.

Ця теоретична підоснова обумовлює всі рецепції романтизму в Маркузе та, особливо характерно, в Адорно. Вони достатньо глибоко інтегрують романтичну термінологію і навіть провідні романтичні ідеї у свої роботи, однак майже завжди зі зміненим значенням. Забігаючи наперед, можна навіть сказати, що їх позиція в цьому

плані виявляється «оберненим романтизмом». Там, де романтики намагаються всі феномени розглядати з огляду на цілісність, постійно шукаючи вихід на неї саму й усвідомлюючи що це неможливо, Адорно та Маркузе намагаються побачити щось, що уникає цілісності, а також покладають надію на те, що це одиничне може потенційно здійснити нездійсненне і змінити природу соціального абсолюту. І саме із врахуванням цього треба дивитися на точки перетину між цими двома концепціями.

4.5. Герберт Маркузе та Теодор Адорно: обернений романтизм, хибна тотальність та визвольна сила мистецтва

Вже з уривку про природну красу в трактуванні Адорно, можна зрозуміти, що для нього речі ніколи не є повністю опановані тотальністю, й ніколи не є тотожними собі. Тут найкраще проявляються два принципи, які Адорно вводить у свою філософію: «негативна діалектика», що не зводить протилежності до синтезу; і також принцип «нетотожності» (неідентичності), що говорить про те, що речі годі звести до них самих такими, якими вони є у своїй «не опосередкованості». Та сама природна краса не може сприйматися суто безпосередньо, оскільки «безпосереднє» сприйняття вже залежить від тієї ідеологічної рамки культуріндустрії, в яку вона поміщена (так само, як гегелева критика «речей в собі» полягає в тому, що уявлення про них є логічною операцією позбавлення речей всіх відомих їм властивостей). Проте, це означає, що природна краса зрештою просто не може бути позбавлена «проекції утопії». Якщо літературний романтизм й вичерпав свої можливості в ході історії, то об'єкт його рефлексії, однак, не зник остаточно. «Образ природи зберігається, бо його цілковите заперечення у витворі людських рук, — заперечення яке рятує цей образ, — неминуче сліпе до того, що існує по той бік буржуазного суспільства, його праці та його товарів. Природна краса застається алегорією цієї потойбічності, попри своє опосередкування соціальною іманентністю. Але коли ця алегорія буде замінена як досягнений стан примирення, вона опуститься до рівня допоміжного засобу, щоб

приховати й виправдати непримиренний світ, у якому справді можлива така краса.» (Ibid, с. 99). В цьому сенсі природна краса завжди залишається ніби обіцянкою непроблематичного майбутнього, того майбутнього, в якому крайнощі знімаються. Це зовсім недалеко відходить від уявлення Беньяміна про порятуння уламків минулого. Те, що історія відкинула в процесі — те саме романтичне уявлення про природну красу — все ж може провіщати щось нове.

Те саме стосується і мистецтва. Проте, замість пристати на можливість застосування «монтажу» для подолання тотальності, Адорно, як і Маркузе, вважає, що можливість провіщати щось нове все ж закладена в самих речах, а не тільки у констеляції речей. В цьому сенсі інтерпретація мистецтва, що орієнтується в першу чергу на соціально-історичний контекст може ігнорувати те, що закладено в самих творах. Бові, говорячи про позицію Адорно, пояснює це так: «Справедлива підозра Адорно щодо безпосередньої соціальної функції мистецтва, однак, не повинна тлумачитися як аргумент на користь політичного квієтизму. Суть — а саме це лежало в основі багатьох заперечень Адорно проти Беньяміна — полягає в тому, що безпосереднє пов'язування мистецтва з політикою може породжувати спрощувальні ілюзії, які велике мистецтво за своєю природою руйнує, розкриваючи необхідність прийняття складності й хибності як складників сучасного досвіду істини.» (Bowie, 1997, с. 287) І далі: «Найкращі аналізи Адорно великих мистецьких творів, які демонструють деякі практично застосовні аспекти його теорії 'неідентичності', не виключають соціально-історичних підходів до твору, але наполягають, що теоретичні питання можна зрозуміти належним чином лише тоді, коли також здійснюється ґрунтовне іманентне занурення в сам твір.» (Ibid, с. 288) Тобто мається на увазі, що, наприклад, зведення аналізу «природної краси» у романтичних творах до історичних зв'язків, які розкриваються тут, є не зовсім правильним. Було б неправильним не бачити в самих творах дещо більше, ніж портрет епохи, або сходинку в історичному розвитку, або відображення панівної колективної свідомості. Історичність опису тому

повинна доповнюватися визнанням за об'єктами певної «справжності», позачасовості, «критичності».

Це зовсім не є повним запереченням позиції Беньяміна. Зрештою, Адорно і Беньямін виходять зі схожої основи — звільнення речей від утилітарності та тотожності з іншими речами на базі «мінової вартості». «Походження позиції Беньяміна значною мірою пов'язані зі спробою, яка закладена в ідеї «звільнення речей від прокляття бути корисними» [теза Адорно], мобілізувати потенціал теології для історичного матеріалізму. Це звільнення надає речам нового роду 'сакральний' статус, що походить із самовиправданої основи цінності. Сакральний статус залежить від того факту, що річ неможливо звести до тотожності з іншими речами в реляційній системі.» (Bowie, 1997, с. 242) Проте це завдання вирішується в них по-різному. Беньямін вважає, що поетичний жест критика, що демонструє констеляції речей в ідеях, може їх порятувати, оскільки через забуте ми можемо виявити не тільки історичну свідомість минулого, але й месіанський потенціал. Як можна побачити з «*Minima Moralia*» (1951) Адорно та з його листування Томасом Маном, він і сам наділяє підхід монтажу великим значенням та підкреслює особливу цінність малих форм. Відмінність тут полягає у тому, що, на його думку, сама по собі констеляція, спричиняючи «шоковий» ефект для ідеологічної цілісності, не веде до її знешкодження: монтаж може оголити дійсність, але не «революціонувати» її.

Тому для нього позиція Беньяміна має суттєвий нюанс. Що дозволяє нам говорити про порятування речей в умовах тотального панування «культуріндустрії», репресії, «завжди-те-самого»? Щоб протестувати проти цілісності, треба виходити з позиції, яка не зазнала репресії тотальності. Треба вже бачити перед собою об'єкти, які у своїй власній якості свідчать про те, що альтернатива можлива. Відповідно, необхідно також, щоб свобода індивіда десь-таки могла впізнати себе.

Саме з огляду на це і Адорно, і Маркузе відстоюють існування «автономного мистецтва», в чому не варто вбачати ретроградність або вияв снобізму (хоча частотакі звинувачення і правда можна закинути Адорно, особливо стосовно його робіт про

музику). Автономність мистецтва скоріше сама собою повинна виступати свідченням того, попри повсюдну ідеологічність «культуріндустрії» або «одновимірності»; й також, попри соціальну детермінацію мистецтва, воно все ж таки може запропонувати щось, що неможливо звести до зовнішньої рефлексії. «Серед світу, де панує корисність, мистецтво і справді становить певний елемент утопічності як інше цього світу, як щось вилучене з процесу суспільного виробництва та відтворення й непідпорядковане принципів реальності; в ньому завжди є щось від чуття, яке виникає тієї миті, коли в опері Сметани «Продана наречена» драматичний віз заїздить у село. Але й споглядання канатоходців теж чогось варте. Інше поглинається завжди-те-самістю, а проте зберігається в ній як ілюзія, — ілюзія навіть у матеріалістичному розумінні.» (Адорно, 2002, с 418)

Це справедливо і стосовно Маркузе. Зрештою, його «Естетичний вимір» (1978) був присвячений тому, аби не зводити твір, як це робила марксистка критика, лише до його історичної значущості у розкритті класової боротьби. Тут Маркузе сильно змінив свою позицію з часів своєї дисертаційної. Якщо тоді він сам знаходився під впливом Лукача, й намагався в історичній трансформації «роману про митця» (*Kunstlerroman*) побачити зв'язок твору із соціальною проблематикою, то тут він дуже сильно наближається саме до Адорно. Він прямо зазначає: «Я висуваю таку тезу: радикальні якості мистецтва, зокрема його обвинувачення усталеної реальності й звернення до прекрасної видимості (*schöner Schein*) визволення, знаходяться саме там, де мистецтво виходить за межі своєї соціальної зумовленості та виходить за межі (*transcends*) нав'язаного універсуму дискурсу й поведінки, при цьому зберігаючи свою всепоглинальну присутність» (Marcuse, 1978, p. 202).

Для Адорно і Маркузе характерною рисою автентичних творів мистецтва є їхня здатність зображати те, що не може бути зображене. Вони виступають гарантією можливості автентичного існування — тобто вільного та не репресованого. При цьому твори мистецтва вже містять цей потенціал у собі, а не тільки отримують його ззовні, через специфічно налаштовану рефлексію. Тому твори мистецтва вже самі

«монадологічні» (на протипагу монологічності «ідей» Беньяміна) і несуть у собі відгомін романтичної ідеї туги та поезії, що прагне зобразити «абсолют» і якомога сильніше наближається до своєї цілі, ніколи повністю не задовольняючи її. Хоча цей абсолют звичайно є не зовсім «абсолютом». Це конкретно-історичний абсолют трансформації соціальних відносин, який можна потрактувати не як нескінченне, а як реалізацію стану, в якому людина нарешті отримує свою свободу й відбувається справжнє примирення крайнощів, виконання обіцянки Просвітництва. Однак, при цьому туга за абсолютотом виражена не прямо, а опосередковано, приховано. Романтична туга змушена говорити пошепки. Вона не може згадувати абсолют напряду, не може навіть говорити про пошук, а можлива лише у формі «відсутності».

Адорно прямо вказує на це, коли говорить про нове у сучасному суспільстві: «Ставлення до нового має свій взірець у поведінці дитини, яка прагне видобути з піаніно ще ніколи не чутий акорд. А проте той акорд завжди був там, комбінаційні можливості обмежені, і, зрештою, все, що можна зіграти, вже є в клавіатурі. Нове — це туга [Sehnsucht] за новим, навряд чи саме нове, і саме від цього страждає все нове. Те, що почувається утопією, зостається негативом сутнього й кориться йому. Центральною серед теперішніх антиномій є те, що мистецтво має й хоче бути утопією, і тим рішучіше, що більше реальний функціональний порядок закриває шлях утопії, але водночас мистецтво не сміє бути утопією, щоб не зрадити її, даючи ілюзію та втіху» (Адорно, 2002, с. 51) (Adorno, 1970, S. 55).

Нове в мистецтві тому кориться принципу комбінаторики, закладеному вже в ідеї романтичної іронії — постійному самозапереченню, що не переходить у позитивність. Це інваріантність, яка, проте вимагає оформлення у конкретиці, у «нюансах», які для Адорно становлять різницю позицій. Тут можна згадати вислів Шлегеля: «Усі найвищі істини будь-якого роду є абсолютно тривіальними, і тому немає нічого більш необхідного, ніж завжди висловлювати їх знову і, якщо можливо, дедалі парадоксальніше, щоб не забувати, що вони все ще існують і що їх ніколи не можна по-справжньому висловити повністю» (Schlegel 1967, S. 237). І якщо

застосувати це до того, що говорить Адорно, то в певному сенсі в модерну добу істини в мистецтві дійсно виражаються дедалі парадоксальніше. Їхня парадоксальність досягає найбільшого напруження у тому пункті, де нове дійсно стає важко відрізнити від «квазінового», і тільки сама ідея невимовності цих істин може провіщати про потенційну можливість справді нового.

Іншими словами, парадоксальність вираження істини закладена вже у сам факт існування творів. Вимога до того, щоб творчість у своїй якості взагалі існувала, вже виступає гарантією того, що у світі чогось не вистачає. В цьому сенсі функція художніх творів полягає в тому, щоб завжди бути іншістю, яка наслідується. Адорно тому доходить навіть до твердження, що концепція мімезису повинна бути обернена. Можна було б сказати, що йдеться про «негативний мімезис», коли реальність повинна наслідувати художні твори, а не навпаки. «Художні твори стали б безсилі, якби були тільки тугою, проте немає жодного солідного твору без туги. Те, завдяки чому вони трансцендують тугу, — це їхня нужденність (*Bedürftigkeit*)³⁷, що як образ (*Figur*) вписана в історично сутнє. Копіюючи цей образ (*Figur*), вони не тільки більші за те, що просто існує, а й беруть участь в об'єктивній істині тією мірою, якою нужденне вимагає свого доповнення і змін. Не для-себе (*für sich*), відповідно до свідомості, а в-собі (*an sich*) те, що є, прагне іншого, і художній твір — мова цього прагнення, а зміст [*Gehalt*] художнього твору не менш субстанційний, ніж це прагнення³⁸. Елементи цього іншого присутні в реальності, і вони вимагають тільки незначних пересувань, щоб сформувати нову констеляцію і знайти своє правильне місце. Радше ніж наслідувати реальність, художні твори демонструють реальності ці пересування. Зрештою, теорії наслідування годилося б надати протилежного змісту:

³⁷ Мається на увазі нестача історичної реальності прагнень, які виражаються у мистецтві.

³⁸ Тут можна простежити схожість із фрагментом з листа Вальтера Беньяміна, де він обґрунтовує відмінність своєї критики від романтичної. Див. Підрозділ 4.2.3. (Романтичний слід у пізніх роботах Вальтера Беньяміна: критика як поезія та месіанський час). Йдеться про те, щоб ставитися до творів мистецтва не з позиції свідомості, яка ще повинна розвинути в них, а як до речей, що виражають себе через твори. І з огляду на це в самих речах вже присутня сама «альтернатива» сучасному соціальному укладу, але їх констеляція та спосіб представлення повинні бути замінені як і у Беньяміна. Відмінність однак, полягає у тому, що Адорно схильний до менш оптимістичних оцінок з цього приводу, ніж Беньямін.

в певному сублімованому розумінні реальність має наслідувати художні твори.» (Адорно, 2002, 182) (Adorno, 1970, 199). «Але те, що мистецькі твори існують, указує на те, що не-існуюче (Nichtseiende) могло б бути. Дійсність мистецьких творів свідчить про можливість можливого» (Adorno, 1970, 200)³⁹. Світ повинен слідувати за мистецтвом (в широкому значенні, до якого зрештою входить і метод монтажу як поетична дія), тому що тільки воно зберегло в собі відображення не репресованої реальності й тому, що воно вказує на можливість трансформації як такої. Через демонстрацію можливості воно є також гарантією цієї можливості нового навіть в межах тотальності.

В цьому сенсі романтична іронія залишається актуальною ідеєю у видозміненому вигляді, оскільки, як ми вже показували, її не треба сприймати за чисту суб'єктивну дію. Іронія — це інструмент проти застигання, принцип історичної рефлексії в умовах, коли відкидається існування «необумовленого» й відповідно можливості побудувати систему, що зможе описати світ. Її якраз треба сприймати як те, що будь-яка система і будь-яке символічне зображення, що претендує на вичерпну репрезентацію предмета, приречена на заперечення, в ній завжди є розломи. Воно доповнює романтичну ідею мистецтва, яку також не варто вважати тільки за чисту силу виображення, оскільки в романтизмі воно теж має «монологічний» характер, що вписується в голістичне уявлення: воно відображає історичний світ, оскільки є частиною нескінченності, ніколи не є повністю пізнаваним, воно зв'язує минуле та майбутнє у теперешньому, і його важливість можна зрозуміти лише через рефлексію стосовно цілого.

Проте якщо навіть і здається, що між романтичною концепцією мистецтва і концепцією автентичного мистецтва можна провести певні паралелі, вони явно мають лише зовнішній характер подібності. Ми вже сказали, що романтична туга тут

³⁹ Це наступне речення подано окремо з посиланням на оригінал. В українському перекладі наявна помилка й говориться про те, що могли б не існувати мистецькі твори: «Але вже те, що художні твори існують, вказує на можливість їхнього неіснування. Реальність художніх творів свідчить про можливість можливого.» (Адорно, 2002, 182). Натомість в оригіналі «Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.» (Adorno, 1970, 200)

переходить на шепіт. Інший момент відмінності полягає також в тому, яка роль відводиться рефлексії над конкретним об'єктом мистецтва. Як зазначає Адорно, і з чим погоджується Маркузе, цитуючи це твердження, щоб зрозуміти літературний твір «слід піднятися над цим у напрямку до філософії, філософської культури та критичного знання» (Marcuse, 1978, с. 12-13). Проте така позиція ніяк не уберігає від того, аби вбачати у творах мистецтва дещо вузьке призначення у боротьбі з тотальністю. Попри те, що за творами визнається автономія, Адорно, наприклад, більше схильний вважати, що з модерним мистецтвом мистецтво як таке насправді доходить свого кінця, але не тільки концептуально (в межах тотальності мистецтво стає неіснуючим, як і справжня різниця жанрів), але і фактично. Принаймні, він дуже критично ставиться до всієї іншої сучасної культури, чого звісно не можна сказати про Маркузе, хоча і він у своїх пізніх творах більше схиляється до цієї позиції.

В цьому звичайно виявляється велика значущість всієї естетичної доктрини франкфуртської школи — бачити в мистецтві потенціал до зміни соціальних відносин. Проте, в цьому і полягає її головний недолік та обмеження. Фактично мистецтво повинно зводитися майже виключно до своєї високої функції — розкривати сучасний стан справ й давати обіцянку майбутнього. Це неunikно веде до того, щоб мистецтво все ж таки було розділене на високе і низьке: на те, що вже є просто товаром, і те, що є чимось більшим за себе. Такий підхід до мистецтва напевно міг би уникнути звинувачення у ретроградності, якщо він водночас би визнавав можливість різноманіття епох та жанрів всередині того самого модерного суспільства; або, за Бен'яміном, якщо критика через побудову констеляції все ж таки була б здатна щось реально змінити у соціальній сфері. Проте якщо, наслідуючи Адорно і Маркузе, вважати «тотальність» «неістинною», то виникає ситуація, коли єдиним реальним мистецтвом і правда стає тільки те модерне мистецтво, що так чи інакше розкриває цю «неістинність» цілого. Своєю чергою це виливається в численні парадокси, в яких можна заплутатися. Наприклад, з того що ми описали вже випливає, що 1) все отруєно хибною тотальністю, а проте ми маємо можливість бачити що це

— неістинне, бо в нас все ще залишається свобода всередині тотальності; 2) мистецтво свідчить про те, що свобода і альтернатива можлива, а проте не може нічого про неї сказати, бо буде адаптована тотальністю; 3) реальність повинна наслідувати мистецтво, але мистецтво нічого не говорить прямо й, відповідно, щоб правильно потрактувати мистецтво, ми вже повинні мати усвідомлення реальної ситуації; 4) щоб мати можливість усвідомити реальну ситуацію, ми вже повинні мати особисту свободу, вияв якої ми можемо бачити в мистецтві, при тому, що і мистецтво, і свобода вже скомпрометовані тотальністю.

Не дуже важко побачити, де тут виникає проблема. Вона достатньо близька до тієї, з якою зіштовхується, наприклад, постструктуралізм Мішеля Фуко. Якщо тотальність, «абсолютне», майже повністю панує над суб'єктом, розчиняючи його у своїх зв'язках, і при тому ця тотальність є хибною, то свободному суб'єкту не залишається нічого, окрім як критикувати цю тотальність. Критика — це напевно єдиний вид свободи, який взагалі ще доступний суб'єкту в цьому світі. Проте ця критика аж ніяк не має здатності до того, щоб перейти у реальну дію, яка б змінила стан справ. Взагалі, шансів на те, що критика стане позитивною, не існує, оскільки будь-який перехід у позитивне (зі сфери чистої можливості) означав би, що тотальність її поглине.

Іншими словами, з огляду на те, що було сказано раніше, перед нами насправді постає нова соціальна *туга за нескінченними* в своїй новій *тихішій* іпостасі: прагнення змін, свободи та вирішення суперечностей існує майже при повній відсутності можливостей цього досягнути. Дарма, що ідеалом цих прагнень виявляється реалістичне та технологічне суспільство, а не абсолют універсального пізнання, як в оригінальному романтизмі. В такій картині світу критика, яку закидає Адорно Гайдегтеру, виглядає дуже неоднозначно: відома фраза Гайдегтера з інтерв'ю 1966 року, в якій він говорить, що «тільки бог може нас врятувати», могла б настільки ж пасувати й Адорно з його власним відомим висловом — «немає правильного життя в неправильному». Хоча це не єдина паралель між ними, оскільки навіть Юрген

Габермас відзначав, що їхні ідеї «запам'ятовування (Eingedenken) природи» та «пригадування (Andenken) буття» є «шокуючо близькими» (Habermas, S. 385). І вони є такими, бо «Адорно відмовляється від теоретичної претензії: тепер негативна діалектика й естетична теорія можуть лише 'безпорадно посилатися одна на одну'» (Ibid, с. 384). Зрештою, «на відміну від Маркузе, Адорно більше не прагнув вийти зі своєї апорії» (Ibid) й відповідно хибна тотальність, й одночасно утопічна можливість мистецтва, що не здатна щось змінити, виявилися приреченим співіснувати без можливості до змін.

Цілком можливо, що реальні історичні романтики займають тут навіть більш «реалістичну» позицію, як би блюзнірськи це не звучало щодо Адорно. Зокрема через те, що вони добре усвідомлювали проблеми, пов'язані з абсолютним. Як показує Бові, звертаючись до цитати Новаліса: «Хоча істину й неправду не можна вважати симетричними — можливість висловлювати неправдиве передбачає розуміння істини, але не навпаки, — про ціле так само не можна справедливо сказати, що воно є істинним (Гегель), як і те, що воно є неправдивим (Адорно). Твердження Новаліса: 'Суть ідентичності (Identität) можна встановити лише в ілюзорному твердженні (Scheinsatz). Ми залишаємо тотожне, щоб його представити' ясно показує, що будь-яке висловлювання щодо цілого є за своєю суттю проблематичним. У цьому полягає сенс романтичного розуміння Абсолюту й зв'язків Абсолюту з мистецтвом. Теза Адорно призводить до парадоксів, бо вона містить твердження, яке вже саме по собі містить претензію на істину, — що ціле насправді є неправдивим. Це означає, що з огляду на роль висловлювання як частини цілого, ціле насправді не може бути неправдою.» (Bowie, 1996, с.). Нагадаємо тут, що твердження Новаліса показує, що ідентичність (як $A=A$) ніколи не представлена через чисту пусту тотожність, оскільки щоб висловити судження про тотожність, ми вже повинні зіставити щось із чимось іншим, бо інакше отримуємо тільки просту тавтологію. Ціле або абсолютне тому не може бути повністю виражене, оскільки навіть висловлювання про нього вже розбиває ціле, порівнюючи його з чимось, чим воно не є. Те, що Адорно зупиняється

на цьому факті про ідентичність і абсолютизує його або, іншими словами, вдається до «негативної діалектики» і відповідно заперечення істини цілого, містить логічну помилку. Насправді, і це добре відомо романтикам, про ціле нічого не можна сказати окрім того, що воно є. «Абсолют, який нам даний, може бути пізнаний лише негативно, через нашу дію і виявлення того, що жодна дія не може досягти того, чого ми шукаємо» (Новаліс, 1978, с. 181).

Окремо розглянемо цю схему ще раз. «Абсолют» Гегеля є позитивним, бо обумовлюється поступовим прогресуванням знання. «Абсолют» для Адорно є негативним та неістинним, бо будь-яка спроба говорити про ціле призводить до теоретичних узагальнень та ігнорування особливого. Адорно відстоює тут тезу про «неідентичне» (*das Nichtidentische*): поняття ніколи не тотожне речі і не в змозі повністю його охопити. Його позиція є більш правдивою до самих речей, бо не дозволяє використовувати «поняття» про цілісність для домінування, але вона також не дозволяє робити позитивні твердження. Романтики займають тут серединну позицію. Як ми вже бачили, вони готові повністю прийняти тезу про «неідентичне», бо як пише Новаліс: «Усі забобони та помилки всіх часів, народів та окремих осіб ґрунтуються на змішуванні символу з тим, що символізується — на їх ідентичності... — на вірі в справжнє повне відображення» (Novalis, 1993, S. 157). З іншого боку, вони не готові взагалі відмовитися від «Абсолюту», навіть якщо про нього нічого не можливо сказати окрім того, що він існує. Уявлення про Абсолют, як і про абсолютну істину, яку ми не можемо пізнати, потрібні для того, щоб зробити релятивізм виправданим. Для романтиків це означає, як показував Манфред Франк, що Абсолют існує «саме як те, що, попри поділи й фрагментацію нашого світу розуміння, все ж таки забезпечує ту єдність, без якої суперечність і відмінність взагалі не могли б бути показані як такі» (Frank, 1989, S. 340). Своєю чергою те, що ми не можемо пізнати Абсолют (тільки представити його символічно), є умовою того, що всі істини насправді є відносними і ніколи не можуть бути висловлені до кінця, хоча в цілому можливі. В такій концепції, на відміну від концепції Адорно, позитивні твердження

все ще можливі, бо вони ніколи не претендують на остаточність й несуть у собі відбиток такої непевності.

Один з Фрагментів Шлегеля добре підсумовує те, про що йдеться: «Якщо вже хтось захопився Абсолютним і не може від цього відмовитися, то йому не лишається іншого виходу, як постійно суперечити самому собі й поєднувати протилежні крайнощі. Закон несуперечності при цьому неминуче порушується, і залишається лише вибір: чи пасивно коритися цій необхідності, чи, визнаючи її, піднести її до вільного акту.» (Novalis, 1965, Bd. 2, S. 423)⁴⁰. Якщо Адорно обирає перший варіант, то романтики скоріше обирають другий. Тобто в той час, коли Адорно скоріше приходить до демонстрації логічних суперечностей, які виникають у зв'язку з намаганням представити Абсолютне, романтики використовують сам факт його «непізнаваності» для того, аби обґрунтувати свободу суб'єкту. Це не означає, що таким чином вони розв'язують проблематичність культуріндустрії, проте вони показують, що можливість продукувати нове не потребує додаткового обґрунтування. Щоб розпізнати в мистецтві свободу, суб'єкт вже повинен бути свободним, й романтики визнають за ним таку якість на основі релятивізму. Немає сенсу зрештою рятувати те, що є істинним, оскільки остаточно істинне не було представлене раніше й навряд буде представлене в майбутньому.

Висновок романтиків полягає у тому, що вберегтися від «ідеології» і від тотальності виявляється просто неможливо, оскільки речі не говорять самі за себе. І постійна спроба демонструвати всі протилежності мислення не може тут допомогти. Ці протилежності будуть постійно поставати історично через зміну опосередкувань істини в іронії — повторюючись та повертаючись. В цьому, однак, варто вбачати не тотальну зовнішню владу над нами, а саме підтвердження свободи, яке може або «упізнавати себе в чужому», або сприяти зміні символічних форм, в тому числі й «ідеології».

⁴⁰ Хоча цей фрагмент входить до збірки «Blüthenstaub» Новаліса, він приписується Фрідріху Шлегелю.

Принцип іронії, що співпрацює з критикою, завжди буде продукувати краще, ширше чи вишуканіше потрактування істини, яке буде використовувати всі доступні можливості з минулого та майбутнього для своєї реалізації. В цьому сенсі романтична позиція набагато більш співзвучна з позицією Вальтера Беньяміна, ніж з позицією Адорно або навіть Маркузе. Якщо у першого «критика» є дієвою і творчою, сповненою надій та здатною до своєї реалізації, то в Адорно і Маркузе вона затухає, так само як і туга переходить на шепіт, який доноситься із щілин у стінах тотальної одноманітності модерного суспільства. Людська свобода і месіанська можливість у Беньяміна проявляються в тому, що нова констеляція взагалі можлива, а відповідно можлива і зміна відносин. У Адорно свобода дуже обмежена у своїй дії: суб'єкт може тільки знати про те, чим він є, але не може використати це для змін. І тому його критика не має того месіанського «поетичного» елементу, що здатен давати нові імена речам. Вона може лише показувати, які імена їм не пасують.

Висновки до розділу 4

У цьому розділі ми розглянули рецепції романтизму у філософії представників Франкфуртської школи та частково зачепили питання методології романтизму в неомарксистській історіографії взагалі. Зокрема ми встановили, що романтизм сприймається представниками неомарксизму двояко: він зазвичай уявляється як регресивний рух, звернений до минулого, що водночас містить у собі потенціал для критики капіталізму та тотальності ідеологій. Тому з його адаптацією у західному марксизмі зазвичай пов'язується ідея «проекції утопії». Романтизм інтерпретується та реактуалізується як призабута історична традиція (або самокритика модерності), яка проте зберегла у собі уявлення про можливе альтернативне суспільство (не репресоване, не капіталістичне тощо), яке може бути важливим для радикальної соціальної трансформації. Переважно у цьому значенні романтизм є важливим також для представників Франкфуртської школи.

Окремий випадок тут становить філософська позиція Беньяміна, яку ми розглянули у другому підрозділі. Як ми показали, спираючись на його ранні роботи та листи, Беньямін мав тривалу історію захоплення романтизмом. Зокрема це позначилося на його концепції мови, що сприймається не як засіб для комунікації, а як самостійна сутність, в межах якої відбувається «називання» речей — представлення речей доступними для пізнання. А також мало вплив на його тлумачення істини, яку він трактує не як відповідність знака означуваному, а скоріше вбачає у самому факті представлення речей у мові, що не потребує додаткової легітимації.

Ба більше, ми показали, що дослідження раннього німецького романтизму (передусім Шлегеля та Новаліса), проведене Беньяміном у його першій дисертації, вже закладає основи для його визначних пізніх ідей: концепції монтажу, ідеї месіанського часу історії та позитивного ставлення до розпаду «аури» у добу технічної відтворюваності. Зокрема, Беньямін позичає у романтиків ідею *критики*, яка повинна доповнювати *твір*, а також ідею *якісного часу*, в якому речі є постійно присутніми та здатними до оновлення, що протиставляється «*пустому часу*» *прогресу*. Це дозволяє пояснити, чому він вбачає у технічній реплікації творів мистецтва позитивний аспект. Сама зустріч із твором мистецтва повинна бути важливішою за історичні нашарування, які з ним пов'язані, бо вона несе можливість до нової творчої рефлексії, яка відкриває нові шляхи мислення і нові історичні перспективи. Це відкриття перспектив надає історії пророчого значення, бо історія трактує час як постійну месіанську можливість, де нічого і ніколи не зникає, і все завжди може бути повернуто у сучасність через реактуалізацію.

З іншого боку, це не значить, що Беньямін приймає романтичні ідеї у повному обсязі. Як показало наше дослідження, його концепція критики відрізняється від романтичної за характером її дії та за реалізацією. Якщо романтики все ж таки розділяють поезію та критику як дві окремі діяльності, що зрештою ведуть до якнайповнішого розкриття твору мистецтва у межах загального континууму творів,

то Беньямін вважає, що сама критика вже є поетичною діяльністю. Замість того, аби розкривати сутність окремого твору в межах цілого простору мистецтва, вона установлює істину через представлення «ідей» — констеляції творів, які разом утворюють мініатюрні фрагментарні наративи, що не потребують авторського коментаря, але здатні мати ключовий вплив для підваження панівної ідеології.

У третьому підрозділі ми розглянули рецепції романтизму в працях Адорно та Маркузе. З огляду на те, що вони багато говорять про романтизм як про глобальну літературно-філософську течію в контексті естетики, ми сконцентрувалися на тому, щоб реконструювати їхню позицію з цього приводу, утримуючись від проведення паралелей із ранніми романтиками. На основі цього було продемонстровано, що як Адорно, так і Маркузе, в цілому налаштовані скептично щодо реальної дієвості романтизму в межах «одновимірності» сучасного суспільства. На їхню думку, критичний потенціал літературного романтизму вже був поглинений наявною системою управління та інтегрований у сучасну капіталістичну культуру. Як мистецький напрямок він вичерпав себе, і на зміну йому прийшла модерна література, яка вже не говорить прямо про проблеми суспільства, а дещо приховано, через саму свою форму розкриває проблематичність тотальності набагато ефективніше. З іншого боку, Адорно та Маркузе вбачають у самому феномені романтичної літератури позитивний елемент. Сам факт того, що романтизм намагався надати візію «не-репресованого» суспільства, може говорити сучасності, що не варто сприймати теперішню соціальну ситуацію як даність, що існувала завжди. І в цьому сенсі романтизм тримає можливість альтернативи відкритою.

У четвертому підрозділі ми намагалися детальніше розібратися з позицією Адорно та Маркузе відносно естетики та мистецтва взагалі, щоб порівняти їх з уявленнями романтиків. Ми дійшли до думки, що ідея про «автономне» мистецтво, що покликана залишити за мистецтвом можливість бути «вільним іншим» щодо цілого, не виходить з романтичних джерел і майже повністю суперечить тому, що вони мали на увазі. Концепція Адорно багато в чому суголосна концепції Беньяміна,

проте вона наділяє самі мистецькі практики меншою дієвістю, відкидаючи уявлення про месійний час. Певною мірою йдеться про «обернений романтизм». Там, де романтики намагаються всі феномени розглядати з огляду на регулятивну цілісність, постійно шукаючи вихід на неї й усвідомлюючи, що це неможливо, Адорно концентрується на знаходженні свідчення про свободу, що уникає хибної цілісності, і покладає надію, що це одиничне може потенційно здійснити нездійсненне і змінити природу соціального абсолюту. Проте, дієвість цього одиничного залишається для нього під питанням, бо критика з негативної не може перетворитися на позитивну дію, постійно адаптуючись тотальністю. І з огляду на це його концепція є глибоко песимістичною. Навіть маючи можливість усвідомити проблему, у суб'єкта насправді не залишається можливості її виправити.

ВИСНОВКИ

У цій дисертаційній роботі було актуалізовано питання значущості філософії раннього німецького романтизму та її рецесій у німецькій філософській традиції, зокрема у працях Фрідріха Ніцше, Мартина Гайдеггера, Вальтера Беняміна, Герберта Маркузе та Теодора Адорно. В результаті здійсненого дослідження доведено, що відмова від усталеного трактування романтичної традиції як глобального культурно-історичного руху на користь конкретної локалізації її ідейного ядра в роботах ранніх німецьких романтиків — як-от Фрідріха Шлегеля, Новаліса, Шляєрмахера та інших — дає найкращі результати для такого типу дослідження.

Філософія німецького романтизму виявляється власне чимось більшим за ірраціональну доктрину, що вивисує почуття над розумом, або і своєрідною літературною адаптацією суб'єктивного ідеалізму. Основні її положення формувалися на зламі XVIII–XIX ст. у відповідь на тенденції тогочасної філософської культури, що характеризувалися, зокрема, дискусією навколо кантівської критичної філософії, перевідкриттям філософії Спінози і поширенням суперечок щодо ролі та призначення релігії в контексті тогочасних філософських відкриттів. Романтична позиція також не в останню чергу формувалася під впливом суб'єктивного ідеалізму, але її найбільш оригінальні ідеї увиразнено саме там, де романтики вдаються до полеміки з нею. У багатьох ключових аспектах їхня власна позиція є набагато суголоснішою з позицією Канта, ніж Фіхте. Зокрема, вони відкидають філософський фундаменталізм останнього, а також можливість побудувати завершену систему філософського знання, і поділяють із першим онтологічний реалізм.

Коротко позицію ранніх романтиків можна схарактеризувати як «романтичний голізм». Їхньою центральною ідеєю стає уявлення про непізнаваність Абсолюту. Звідси вони висновують, що всі абсолютні найвищі істини є недоступними для філософського пізнання. Кожне їхнє схоплення є лише частковим опосередкуванням у мові, яке має стосунок до цілого, але ніколи не виражає його повністю. Прогресивна

зміна опосередкувань оприявнюється в романтичній концепції «іронії»: іронія засвідчує неповноту кожної спроби увиразнити істину і показує, що кожне твердження вже несе в собі заперечення, яке ще може постати історично. Таке уявлення, певною мірою, має схожість із концепцією Гегеля – з тією відмінністю, що прогрес заперечення ніколи не веде до абсолютного пізнання. «Прогрес» у розумінні романтиків варто трактувати не як поетапну якісну зміну у пізнанні (на кшталт сходів, що ведуть до істини), а радше, як розгортання нових і нових форм вираження істини, що у своїй сукупності максимально розширюють горизонт пізнання (ніби коло, що збільшується). Уся сукупність можливих форм (опосередкувань) для романтиків закладена в абсолюті. Однак, зважаючи на те, що абсолют становить нескінченність, множинність форм ніколи не може бути вичерпаною, а отже, абсолютна істина не може постати.

З іншого боку, на думку романтиків, тільки зіставлення речі з іншими речами дає зрозуміти, чим вона є насправді. Тобто, сутність речі завжди визначається тільки контекстуально, відносно цілого, і відповідно поява нового опосередкування (форми) буде змінювати її значення, бо таким чином змінюється ціле. Хоча значення речі також ніколи не можна встановити остаточно, поки не розкриті всі форми. Саме в такій ситуації постають для романтиків, наприклад, поезія та філософія, завдання яких тому є нескінченним, що цілісність годі й побачити. Ба більше, виходячи з цього, добре відома романтична фрагментарність пояснюється достатньо просто. *Фрагмент* власне відіграє для романтиків таку велику роль, бо все висловлюване є і фрагментом *цілого*, і рівною мірою дотичним до нього, відображаючи певну частину світу.

Цим пояснюється зацікавленість романтиків у питанні мови та їхня позиція щодо цього питання. Романтики вважають, що знак не здатний повністю відобразити те, що означається, а також не вважають за можливе безпосереднє пізнання речей. Тож визначення та тлумачення речі так само підпорядковується їхній голістичній позиції та принципу контекстуалізації, що і становить сутність герменевтичної та перекладацької теорії романтиків. Сама мова визначається як монолог, музичний твір

або набір математичних формул, що існує повсюдно і взагалі уможлиблює пізнання. Проте суб'єкт ніколи не володіє мовою, а лише долучається до неї, як до чогось, що вже існує. Найбільше, чого суб'єкт може сподіватися здобути із взаємодії з мовою — це розкриття нових символічних форм, нових опосередкувань із простору цілого, що власне й означає «поезію». Схема мови романтиків складається з трьох рівнів: 1) «мова ангелів» (за Гаманном) чи «істинний санскрит» (за Новалісом) — мова божественного творіння у Слові, що по суті є всією сукупністю форм та речей у світі — мова у найвищому значенні; 2) «материнська мова людська» (за Гаманном) або поезія, що є перекладом з мови божественного творіння або «називанням» речей — власне створення/розкриття нових форм, що відбувається «необхідно-випадково» і робить речі пізнаваними; 3) «проста розмовна мова» або повсякденна мова, що пов'язується із безпосереднім ужитком, але здебільшого збагачується за допомогою поезії. З огляду на це розум у романтиків завжди слідує за шляхами, які вже прокладені у поезії. Сама філософія в цій схемі не може претендувати на абсолютне пізнання чи побудову системи, що описує світ (особливо, якщо вона виходить з єдиного принципу), а радше тільки на роль критики поезії або самої поезії. З огляду на це вона стоїть десь посередині між поезією та повсякденною мовою. З одного боку, вона повинна оперувати тим матеріалом, який вже наданий їй поезією, і в цьому значенні вона є простором рефлексії над мовним матеріалом: її призначенням стає «гуманітарне» пізнання. З іншого боку, вона також містить у собі поетичні елементи, які дозволяють їй вже свідомо, у просторі рефлексії, долучатися до розкриття нових символічних форм.

Позиція романтиків щодо суб'єкта прямо впливає зі всього окресленого вище. Непізнаваність абсолюту романтики закликають сприймати як підтвердження індивідуальної свободи, таким чином обертаючи кінцевість людського існування на перевагу. Центральним елементом їхньої доктрини стає поняття освіти/становлення (*Bildung*). Оскільки індивід не в змозі охопити все знання, йому залишається постійно розширювати горизонт сприйняття, вбираючи в себе різноманітні контексти та сфери

діяльності. Сам індивід є мікрокосмом, «організмом», що постійно розвивається, наче природа чи сам всесвіт, ніби виступаючи місцем концентрації всього наявного у світі, й зокрема всіх форм, які розкриваються в абсолюті. В основі всієї освіти (Bildung) завжди полягає «туга за нескінченним», тобто прагнення все-таки охопити нескінченне у його цілісності, попри неможливість це зробити. Ідеалом освіти натомість є стан «дитини» (або «генія»), тобто здатності постійно бути відкритим до Іншого («любов»), поєднувати у собі різноманіття та постійно починати спочатку. Поняття «золотого віку» (або «царства божого»), в якому всі повинні бути як «діти» (або «генії») тому отримує достатньо просте пояснення, бо насправді позначає романтичний соціальний ідеал — освічене людство.

На думку романтиків, усі ці положення щодо освіти вже зафіксовані в релігії. Вона є наочним поетичним вираженням «туги за нескінченним». І тому вона показує, що людина є скінченною і нетотожною абсолюту, а значить не може його пізнати. Відповідно до таких висновків релігії людині залишається лише нескінченно розвивати свою індивідуальність за життя, маючи надію, що вона зможе зберегти її й після смерті, хоча б природа людини й суперечила природі абсолютного.

Попри те, що уявлення про релігію романтиків були окреслені в цій роботі тільки побіжно, навіть на основі зазначеного можна дійти висновку, що говорячи про релігію, вони не мають на увазі якусь конкретну гілку християнства. Навіть у випадку Новаліса йдеться вже не просто про відродження католицтва, а про реформовану релігію, спроможну зробити те, що католицтву вдалося досягнути у середньовіччі — об'єднати Європу та створити глобальний символічний простір, що згуртовує людей у велику «групаду». Основні догмати такої нової релігії варто шукати у Шляєрмахера, який визначав її як споглядання за постійним глобальним процесом становлення універсуму та його впливом на людину, що відповідає філософським романтичним уявленням про постійне становлення форм.

Проте, прагнення Фрідріха Шлегеля та Новаліса заснувати нову релігію (нову міфологію) показують, що вона не могла обмежуватися виключно доктриною

Шляермахера. Заснування нової релігії мало на меті реалізувати ідеал освіченої спільноти, а також сприяти утворенню спільної пам'яті та спільного символічного горизонту. З огляду на це, вона повинна була постати у формі великого синтезу уявлень (у формі античної міфології або Біблії), що радше за все містив би в собі численні елементи власної філософської позиції романтиків, окресленої вище. За своїм масштабом це повинно було б нагадувати постання нової універсальної культури.

Окреслене вище становить, згідно з проведеним дослідженням, ідейне ядро філософії раннього німецького романтизму. І навіть якщо в ході аналізу багато аспектів було залишено поза увагою, зазначеного видається цілком достатньо для того, щоб оцінити значення романтичної традиції для історії філософії та спробувати простежити її подальші рецепції без абстрактних узагальнень. Романтики виявляються залежними від провідних дискусій свого часу, тож у своїй концепції намагаються синтезувати елементи традиції з новими підходами філософування. З огляду на це, багато їхніх положень можна вважати застарілими чи навіть наївними. З іншого боку, їхня концепція абсолютного як регулятивної ідеї, їхня концепція освіти як постійного розширення розуміння, їхнє трактування творчості як «пошуку ідеального перекладу» та філософії як критики, зрештою, їхня філософія мови – можуть претендувати на універсальну значущість. У цих аспектах романтики вже наближаються до постідеалістичної традиції, що особливо увиразнюється через зіставлення їхньої позиції з пізнішими філософськими концепціями.

Як показано в дисертації, багато ключових представників німецької думки або інтегрували у свою позицію певні ідеї ранніх романтиків, або зробили критику романтизму частиною своєї філософії. Беньямін та Гайдеггер прямо посилалися на праці Новаліса та Шлегеля і цитували їх у своїх творах на підтвердження власної позиції. Ніцше, Адорно та Маркузе здебільшого розглядали романтизм як культурно-історичний рух, але при цьому використовували багато романтичних метафор та

сюжетів, яким надавали дещо нового значення. І з огляду на це, спадок романтизму продовжував бути присутнім в німецькій філософії.

Ставлення Ніцше до романтизму є амбівалентним, оскільки поєднує критику романтичної «хвороби» як симптому «нігілізму» з імпліцитним засвоєнням його естетичних та мовних засад. Ніцше не був прямим послідовником ранніх німецьких романтиків і був знайомий з їхніми ідеями переважно опосередковано — через Вагнера, Гельдерліна, Байрона та ін. Проте, аналіз його праць демонструє низку спільних ідей. Зокрема, Ніцше поділяє з романтиками уявлення про відносність істини, призначення поетичної творчості та високу оцінку освіти (Bildung). Ба більше, його ідея про те, що життя є «виправданим» лише як естетичний феномен, повністю відповідає романтичним поглядам. Як і романтики, Ніцше обстоює думку, що саме естетична діяльність може впорядкувати життя й зробити його значущим. Він адаптує і переосмислює освітній романтичний ідеал «дитини», що здатна поєднувати різноманітні контексти й постійно починати з початку. А у перший період своєї творчості Ніцше також відстоює схожу з романтичною концепцію нової міфології, що повинна сприяти настанню нової культури, хоча й виходить з інших концептуальних засновків.

Водночас філософська позиція Ніцше багато в чому відрізняється від романтичної. Зокрема, вона є набагато більш індивідуалістичною. Оскільки пізній Ніцше не вважає, що ідеали нової міфології та нової культури (зокрема й освічене суспільство) справді можуть бути реалізовані. Ба більше, він критично ставиться до метафізичної частини романтичної філософії, повністю відкидаючи уявлення про абсолютне. Для нього романтизм постає чимось на кшталт ще одного вияву нездоланної «хибної оптики» християнства, яка зміщує акцент з самого життя.

Дослідження рецепцій ранніх романтиків у Гайдеггера засвідчує вплив ідей Новаліса та Шлегеля на його філософію мови та концепцію Dasein. Знайомство Гайдеггера зі Шлегелем ще в період навчання залишило відбиток на його габілітаційній дисертації, де він залучав ідеї Шлегеля для пошуку серединного шляху

між ідеалізмом та реалізмом і дистанціювання від філософії Гегеля, що, ймовірно, вплинуло на його пізнішу онтологічну позицію. Знайомство Гайдеггера з працями Новаліса мало довготривалий ефект та знайшло вираження в його визначенні характеру філософії як «безпритульності» та у визначенні сутності мови як «монологу». Безпритульність як спільне вихідне положення романтиків та Гайдеггера відіграватиме важливе значення у його розвідках щодо людської природи, а також щодо протиставлення «розрахункового» (наука, метафізика) та «не-розрахункового» (філософія, поезія) мислення. В контексті пошуків сутності мови позиція Гайдеггера багато в чому перегукується з романтичною концепцією градації мов, а також переймає новалісовське визначення мови як «монологу». Ба більше, його концепція поезії (й ширше, мистецтва), майже повністю відповідає уявленням романтиків, бо для нього поезія також повинна відкривати істину як подію репрезентації.

Вплив *Frühromantik* на представників Франкфуртської школи (Беньямін, Адорно, Маркузе) можна простежити через їхні розвідки у сфері естетики, зокрема в контексті поглядів на утопічний потенціал мистецтва. При цьому можна окремо виділити роботи Беньяміна, чиє активне зацікавлення філософським доробком раннього німецького романтизму в перші десять років творчості мало безпосередній вплив на формування його концепції «магічного» (або «не-інструментального») письма. Ба більше, його трактування істини прямо відсилається до романтичної ідеї поетичної дії як події представлення, і він адаптує уявлення романтиків про якісний час для обґрунтування своєї філософії історії. А розгляд його дисертації про поняття критики в німецькому романтизмі дозволяє краще пояснити позитивне ставлення Беньяміна до розпаду «аури» мистецького твору та високу оцінку рефлексії. Окрім цього, розрив Беньяміна із романтичною традицією дозволяє краще увиразнити його пізнішу позицію. Зокрема, метод «монтажу» Беньяміна зберігає романтичний аспект філософії як поетичної дії. Водночас Беньямін спрямовує поетико-філософську рефлексію на переосмислення минулого, замість того, щоб концентруватися на відкритті нових символічних форм у просторі цілого, як це роблять романтики.

У дослідженні рецепцій раннього романтизму в Адорно та Маркузе особливий наголос зроблено на їхній естетичній концепції: хоча вони й вважали романтизм віджилим рухом, він залишався для них історичним прикладом альтернативного мислення, свідченням утопічної можливості. Вони переінтерпретовують романтичні образи, наприклад, тугу за нескінченним, у світлі нової соціальної реальності, наділяючи мистецтво здатністю до соціальної критики та засвідчення особистої свободи. Однак, позиція романтиків щодо Абсолюту, як показано в дослідженні, містить більше можливостей для змін, оскільки позитивно оцінює значення критики, на відміну від позиції Адорно, де критика зводиться до усвідомлення своєї позиції без можливості для змін.

Загальний аспект подібності між всіма названими авторами полягає у тому, що вони змінюють характер філософії з епістемологічного на «гуманітарний». І з огляду на це, в романтизмі вже закладаються основи для континентальної філософської традиції, що орієнтується радше на «сенс» та розуміння, аніж на «значення» та пояснення, як у традиції аналітичній. Процес філософського запитування перетворюється тут на нескінченний, бо філософія відмовляється від претензії побудувати систему абсолютного знання. І сама концепція «істини» зазнає змін: від істини як репрезентації (метафізика) – до істини як історичної події представлення. Істина перестає потребувати додаткового обґрунтування, бо кожна оповідь, кожна нова «поетична» дія, яка долучена до створення нових мовних форм, вже наділяється легітимацією.

Пряма подібність такої концепції істини найбільше проглядає у романтиків, Беньяміна та Гайдеггера. Попри розбіжність теоретичного підґрунтя, з якого вони виходять — онтологічний реалізм романтиків, онтологія Гайдеггера, месіанізм Беньяміна — всі вони прямо визначають «поезію» як (називання) «надання імен» речам: тобто як продукування істини у тій чи тій мовній формі, що має вирішальне значення для утворення символічного життєвого простору. Подібність тут виникає не в тому, *чим саме* вони вважають поезією, а в тому, яку *дію* вона має.

Поезія в цьому сенсі трактується достатньо широко. Її варто сприймати радше як мистецьку чи навіть (іноді) філософську творчість, що відбувається наче випадково-необхідно через одкровення чи рефлексію. І тому вона може проявлятися у власне поетичному (і не тільки) мистецтві, «монтажі» Беньяміна, чи навіть «не-розрахунковому» мисленні Гайдеггера.

Поезія протиставляється намаганням науки вивести сутність речей із вже відомого та обчислювального, а також метафізиці, яка намагається схопити істину в поняттях. Обидва ці шляхи не можуть задовольнити людську потребу в символічному упорядкуванні життєвого простору. Тож саме поезія як джерело істини постає єдиним адекватним способом це зробити.

Істина, однак, стає релятивною. В термінах Ніцше, вона набуває вигляду «оптики», тобто не стільки базується на аргументах, скільки виходить із власної переконливості й важливості для людського життя. Вона має стосунок до формування певного світогляду, концептуальної позиції або символічного поля, які мають історичну значущість, і які ніколи не можна підважити остаточно. Оскільки речі завжди постають в опосередкованому вигляді, то це опосередкування виступає предметом нескінченної рефлексії та відповідних суперечок між різними концепціями.

З огляду на це, важливість отримує також уявлення про «якісний час», що протиставляється часу прогресу. Для всіх розібраних у цій роботі авторів уявлення про прогрес має стосунок радше до розгортання нових символічних форм (нових форм істини й поезії), аніж до поступового покращення умов життя. Речі (матеріальні й культурні) в цій концепції постають як вічний резерв: вони ніколи не зникають остаточно, й завжди можуть бути реактуалізовані чи переосмислені у той чи той спосіб. І така рефлексія над речами може сприяти або побудові індивідуальної траєкторії розвитку (Гайдеггер, Ніцше), або навіть настанню нового соціального устою (Беньямін, Адорно, Маркузе).

З огляду на це, трактування історії від романтиків до Франкфуртської школи не варто сприймати крізь призму «хитрощів розуму». Історичне страждання не виправдовується подальшим необхідним переходом до кращого стану. Радше історія завжди несе у собі можливість нового початку, навіть якщо здається, що панівні уявлення або панівний соціальний устрій існували завжди. Самі маніпуляції з історією, спосіб історичного дослідження, що розкриває щось забуте в історії, вже може виявитися критичним: історичне дослідження саме по собі вже чинить поетичну дію.

Тож не випадково ідея освіти набуває такого великого значення. Якщо абсолютні істини про реальність неможливо встановити, то на перший план виходить побудова індивідуальної траєкторії. Через наголос на необхідності освіти в усіх зазначених авторів спостерігається емансипативний аспект, спрямований проти усталених уявлень про цінності, культуру чи суспільство. Майже всі вони виступають проти «філістерського» способу життя, тобто проти конформізму та формалізму, що характеризується наслідуванням традиційних соціальних практик. Проте, не можна сказати, що в кожному разі йдеться про одну і ту саму альтернативну модель.

Радше варто погодитися із Гадамером, що саме ідеал «освіти, щоби стати людиною» свідчить про розрив із бароковою культурою, який дозволяє ніби почуватися сучасниками Гете. Від романтичного ідеалу освіченої спільноти до індивідуалістичної траєкторії освіти Ніцше та Гайдеггера і визвольної критики Беньяміна та Адорно постійне поглиблення (само)розуміння є ключовим елементом наведених філософських концепцій. Цей елемент найкраще зафіксований в образі «дитини», що зберігає можливість постійно навчатися нового та починати спочатку. І навіть якщо у романтиків та Ніцше він представлений найповніше, то й в інших авторів саме плекання «дитячості» становить основну частину позитивної доктрини.

Окреслені вищі аспекти становлять основні моменти подібності пізніших авторів із ранніми романтиками. І саме в цих аспектах найкраще простежуються рецепції ранньої німецької романтичної філософії. Проте, звичайно, не варто

перебільшувати їх значення. Як ми зазначали, майже для всіх згаданих у цій роботі представників німецької філософії, окрім, напевно, Вальтера Беньяміна, романтизм відіграв скоріше другорядну роль серед усього різноманіття впливів. Тому помилково говорити про те, що хтось із них справді був «романтиком» у тому вузькому сенсі, який ми розуміємо тут під Frühromantik. Зрештою, багато в чому, спільність їхніх поглядів із романтичними навіть свідчить більше про вагомність самого романтизму для історії філософії, аніж про вагомність романтичних рецепцій.

Ця спільність дозволяє краще окреслити момент, коли європейська філософія отримує «гуманітарне» спрямування, відмовляючись від намагань побудувати систему, спроможну цілковито описати логічну будову світу, та приймаючи іншу концепцію істини. Як показано в дисертації, романтики виходять із схожих з представниками постідеалістичної філософської традиції концептуальних позицій, і саме ця концептуальна спільність дозволяє говорити про точки дотику між ними, а також зіставляти їхні позиції. Без цього було б майже неможливо порівняти романтичне уявлення про Абсолют із філософією Ніцше, гайдеггеровою онтологією або критичною теорією. Водночас, коли ми виносимо за дужки аксіоматичні аспекти їхніх позицій, виявляється, що діалог між зазначеними традиціями можливий. І він показує, що романтичну позицію не варто ігнорувати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики* (П. Таращук, пер.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Беньямін, В. (2002). *Вибране* (Ю. Рибачук & Н. Лозинська, пер.). Літопис.
- Беньямін, В. (2012). *Щодо критики насильства: Статті та есеї* (І. Андрущенко, пер.). Грані-Т.
- Бовсунівська, Т. (1997). *Феномен українського романтизму: Т. 1. Етногенез і теогенез*. Київський інститут «Слов'янський університет».
- Богачов, А. (2011). *Досвід і сенс*. Дух і Літера.
- Богачов, А. (2021). Гайдегер і феноменологія. Westerlund, F. (2020). Heidegger and the Problem of Phenomena. London: Bloomsbury. *Sententiae*, 40(1), 116–119.
<https://doi.org/10.31649/sent40.01.116>
- Богачов, А. (2021). Про еквівалентність перекладу «Буття і часу» Мартина Гайдегера. *Sententiae*, 40(3), 83—91. <https://doi.org/10.31649/sent40.03.083>
- Богачов, А. Л. (2023). П'ять видів безсмертя. *Філософська думка*, 3, 111–126.
<https://doi.org/10.15407/fd2023.03.111>
- Брентано, К. (2003). Філістер до, в і після історії. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 407—415). Лілея-НВ.
- Бурковський, М. В. (2013). Міфологічна культура епохи романтизму. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки*, 49, 98—102.
- Біблія. (2010). *Євангеліє від Іоанна* (пер. І. Огієнка). Українське біблійне товариство.
- Василенко, І. (2009). *Розвиток німецького романтизму від «Фауста» Й. В. Гете до «Заратустри» Ф. Ніцше*. Видавничий дім.
<https://doi.org/10.31812/123456789/3645>
- Вебер, М. (2018). *Протестантська етика і дух капіталізму* (О. Погорілий, пер.). Наш Формат.

- Гайдеггер, М. (2007). *Дорогою до мови* (В. Кам'янець, пер.). Літопис.
- Гайдеггер, М. (1997а). Будувати, проживати, мислити. У *Тексти та переклади* (Т. Возняк, пер., с. 313—331). Фоліо.
- Гайдеггер, М. (1997б). Буття в околі речей. У *Тексти та переклади* (Т. Возняк, пер., с. 332—345). Фоліо.
- Гайдеггер, М. (1997с). Гельдерлін та сутність поезії. У *Тексти та переклади* (Т. Возняк, пер., с. 392—416). Фоліо.
- Гайне, Г. (2003). До історії релігії й філософії у Німеччині. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 541—571). Лілея-НВ.
- Гаманн, Й. Г. (2003). *Aesthetica in pise: рапсодія в кабалістичній прозі*. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 21—28). Лілея-НВ.
- Гердер, Й.-Г. (2003). Із праці «Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів». У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 69—82). Лілея-НВ.
- Гадамер, Г.-Г. (2000а). *Істина і метод: Т. 1. Герменевтика I: Основи філософської герменевтики* (О. Мокровольський, пер.). Юніверс.
- Гадамер, Г.-Г. (2000б). *Істина і метод: Т. 2. Герменевтика II: Доповнення, покажчики* (М. Кушнір, пер.). Юніверс.
- Гадамер, Г.-Г. (2001а). *Герменевтика і поетика* (Є. Горева, ред.; М. Кушнір, В. Бабич & В. Клочков, пер.). Юніверс.
- Гадамер, Г.-Г. (2001б). Міф в епоху науки. У *Герменевтика і поетика* (М. Кушнір, пер., с. 110—118). Юніверс.
- Гадамер, Г.-Г. (2001с). Міф і розум. У *Герменевтика і поетика* (М. Кушнір, пер., с. 100—105). Юніверс.
- Дахній, А. Й. (2021). У пошуках людини: взаємодія філософії та літератури у західній духовній традиції. *Докса*, 2(36), 33–42. [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246777](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246777)

- Дахній, А. Й. (2021). Дві парадигми феноменологічної філософії: Мартін Гайдеггер і Роман Інгарден. У Шевчук, Д. (ред.), *Філософія Романа Інгардена і сучасність: колективна монографія*, (сс. 62–73). Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія».
- Дахній, А. Й. (2022). Станіслав Лем і його ідентичності: літератор, філософ, футуролог. У Шевчук, Д. & О. Вісич (ред.), *Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема*, (сс. 25–40). Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія».
- Єрмоленко, В. (2011). *Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін та його час*. Критика.
- Єрмоленко, В. (2018). *Плинні ідеології*. Дух і Літера.
- Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. (1979). *Словник української мови* (Том 10). Наукова думка.
- Кашуба, М. В. (2008). Німецький та український романтизм: спроба зіставлення. *Науковий часопис Національного університету «Одеська юридична академія»*, 12, 167—177.
- Кекош, М. (2014). Сакральний аспект раннього романтизму в Німеччині. *Молодь і ринок*, 4(111), 115—127.
- Козловський, В. (2024). Вітторіо Гьосле про системність та історичність сучасного філософування: спроба парадигмального аналізу Кантової філософії історії. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 13, 3–16. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2024.13.3-16>
- Козловський, В. (2025). Концептуальна еволюція герменевтики: від екзегетики до філософської герменевтики і деконструкції. Стаття перша. Від екзегетики до герменевтики німецьких романтиків. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 16, 3—17. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2025.16.3-17>
- Лютий, Т. (2013). «Народження трагедії» Ніцше: контексти, ідеї, впливи. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 51—60.
- Лютий, Т. (2016). *Ідеологія: Матриця ілюзій, дискурсів і влади*. НаУКМА.

- Лютий, Т. (2017). *Ніцше. Самоперевершення*. Темпора.
- Лютий, Т. (2024). Метафізичне смеркання: проблема Ніццо та нігілізм у філософії Мартина Гайдеггера. *Філософська думка*, 4, 20—33. <https://doi.org/10.15407/fd2024.04.020>
- Лютий, Т. (2024а). Філософія нігілізму Фридриха Ніцше у «Посмертних фрагментах» (1885—1888). *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 13, 45—56. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2024.13.45-56>
- Манн, Т. (2011). *Доктор Фаустус* (Є. Попович, пер.). Фоліо.
- Маркузе, Г. (1996). Одновимірна людина: Дослідження ідеології розвинутого індустріального суспільства. У В. Лях (Ред.), *Сучасна зарубіжна соціальна філософія: Хрестоматія* (с. 87—134). Київ: Либідь.
- Менжулін, В. І. (2021). Фрідріх Ніцше як герой патографічних розвідок, здійснених на теренах Російської імперії. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 7, 17—29. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2021.7.17-29>
- Менжулін, В. І. (2022). Тематичні поля і методологічні координати сучасних українських історико-філософських досліджень. *Ideology and Politics Journal*, 1(20), 250—282. <https://doi.org/10.36169/2227-6068.2022.01.00008>
- Менжулін, В. І. (2024). Образ філософії в оповіданні Германа Мелвілла «Ку-ку-рі-ку! або Радісний крик благородного півня Беневентано». *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 13, 73—97. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2024.13.73-97>
- Москвічова, Ю. (2020). Соціокультурні передумови виникнення романтизму: світоглядно-естетичні орієнтири. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 203—207. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220565>
- Мінаков, М. (1999). Концепція магічного реалізму Фрідріха Шлегеля. *Філософська думка*, 4, 102—118. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/465>

- Новалис. (2003). Из «Фрагментів». У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 324—333). Лілея-НВ.
- Новалис. (2003). Християнство або Європа. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 306—324). Лілея-НВ.
- Ніцше, Ф. (2004). *Повне зібрання творів* (Т. 1; Дж. Коллі & М. Монтінарі, упоряд.; О. Фешовець, ред.). Астролябія.
- Ніцше, Ф. (2019). *Так мовив Заратустра* (А. Савченко, пер.). Фоліо.
- Ніцше, Ф. (2022). *По той бік добра і зла* (Д. Мелашенко, пер.). Фоліо.
- Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь.
- Рудницький, Л. (2003). Феномен німецького романтизму: контури й орієнтири. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 458—461). Лілея-НВ.
- Смірнов, А. (2023). Зустріч з іншим як рушійний механізм формування ціннісної політики: обґрунтування з позиції філософії романтизму. У В. Пугач, М. Бакаєв, Є. Пантелейчук & О. Амелюченко (упоряд.), *Зустріч з Іншим як виклик: тези 15-ої міжнародної наукової конференції «Філософія: нове покоління»* (с. 76—78). Національний університет «Києво-Могилянська академія».
- Смірнов, А. (2024). Німецький романтизм як історичний і філософський феномен: спроба інтерпретації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 14, 66—78. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2024.14.66-78>
- Смірнов, А. (2025). *Bildung* як нескінченне наближення: прояснення терміна у німецькій романтичній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 16, 18—29. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2025.16.18-29>
- Смірнов, А. (2025a). Критика філософії Фіхте у філософії раннього німецького романтизму. У *Матеріали конференції МЦНД* (с. 123—125). UKRLOGOS Group.
- Смірнов, А. (2025b). Німецький романтизм: філософія як туга за домом. У С. Полунець (упоряд.), *Дослідження на межі: буденне, лімінальне,*

- трансцендентне: тези шістнадцятої міжнародної наукової конференції «Філософія: нове покоління»* (с. 34—36). Національний університет «Києво-Могилянська академія».
- Смірнов, А. (2026). Концепція «магічного» письма Вальтера Беньяміна: впливи раннього німецького романтизму. *Вісник гуманітарних наук*, 15. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18397055>
- Ткачук, М. Л. (2021). Дмитро Поспехов: філософ, психолог, богослов (до 200-річчя з дня народження). *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 7, 3–16. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2021.7.3-16>
- Ткачук, М. Л. (2022). Внесок Інституту філософії НАН України у розвиток філософії та релігієзнавства в НаУКМА. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 9-10, 23–33. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2022.9-10.23-33>
- Чижевський, Д. (1956). *Історія української літератури*. Українська вільна академія наук у США.
- Шалагінов, Б. (2020). *Романтики і модерністи: Нариси з історії німецької літератури та естетики XIX—XX століть*. Києво-Могилянська академія.
- Шерех, Ю. (1991). *Третя сторожа: література, мистецтво, ідеології*. Смолоскип.
- Шлегель, А. (2003). Загальний огляд сучасного стану німецької літератури. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 162—188). Лілея-НВ.
- Шлегель, Ф. (2003а). Атенейські фрагменти. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 192—202). Лілея-НВ.
- Шлегель, Ф. (2003б). Лікейські фрагменти. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 189—192). Лілея-НВ.
- Шляйермахер, Ф. (2003). Про релігію: промови до освічених людей, серед тих, які її зневажають. У Л. Рудницький & О. Фешовець (ред.), *Мислителі німецького романтизму* (с. 210—246). Лілея-НВ.
- Adorno, T. (1964). *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie*. Suhrkamp.

- Adorno, T. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp.
- Adorno, T. (1999). *Negative Dialektik*. Suhrkamp.
- Bann, S. (1995). *Romanticism and the rise of history*. Twayne.
- Behler, E. (1987). Friedrich Schlegel und Hegel. In E. Behler, *Studien zur Frühromantik* (S. 199—214). Schöningh.
- Behler, E. (1993). *German romantic literary theory*. Cambridge University Press.
- Beiser, F. C. (1992). *Enlightenment, revolution, and romanticism: The genesis of modern German political thought, 1790—1800*. Harvard University Press.
- Beiser, F. C. (2006). *The romantic imperative: The concept of early German romanticism*. Harvard University Press.
- Benjamin, A., & Hanssen, B. (Eds.). (2002). *Walter Benjamin and romanticism*. Bloomsbury.
- Benjamin, W. (1978). *Briefe I* (G. Scholem & T. W. Adorno, Hrsg.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991a). *Gesammelte Schriften* (Bd. I.1; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Hrsg.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991b). *Gesammelte Schriften* (Bd. II.1; R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Hrsg.). Suhrkamp.
- Berlin, I. (2000). *Three critics of the Enlightenment*. Princeton University Press.
- Berlin, I. (2013). *The roots of romanticism* (H. Hardy, Ed.; J. Gray, Foreword). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400846696>
- Bowie, A. (1990). *Aesthetics and subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester University Press.
- Bowie, A. (1993). *Schelling and modern European philosophy: An introduction*. Routledge.
- Bowie, A. (1996). *From romanticism to critical theory: The philosophy of German literary theory*. Routledge.
- Bowie, A. (2022). *Aesthetic dimensions of modern philosophy*. Oxford University Press.

- Brandes, H. (2004). The literary marketplace and the journal, medium of the Enlightenment. In B. Becker-Cantarino (Ed.), *German literature of the eighteenth century: The Enlightenment and sensibility* (pp. 79—104). Boydell & Brewer.
- Brusslan, E. M. (Ed.). (2020). *The Palgrave Handbook of German Romantic Philosophy*. Palgrave Macmillan.
- Brusslan, E. M. (2024). Walter Benjamin and romantic critique. In N. Ross (Ed.), *The Palgrave Walter Benjamin handbook* (pp. 77—93). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-76688-6_4
- Brusslan, E. M. & Norman, J. (Eds.). (2018). *Brill's Companion to German Romantic Philosophy*. Brill.
- Cassirer, E. (1946). *The myth of the state*. Yale University Press.
- Charles, M. (2019). *Modernism between Benjamin and Goethe*. Bloomsbury Academic.
- Collingwood, R. G. (2018). *The idea of history*. Read Books.
- Darnton, R. (2003). The case for the Enlightenment: George Washington's false teeth. In *George Washington's false teeth: An unconventional guide to the eighteenth century* (pp. 3—24). W. W. Norton.
- De Castro, S. (2022). Rorty, Nietzsche and romanticism. In *Handbuch Richard Rorty* (pp. 1—17). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-16260-3_27-1
- Deleuze, G. (1983). *Nietzsche et la philosophie*. Presses Universitaires de France.
- Del Caro, A. (2013). Nietzsche and romanticism: Goethe, Hölderlin, and Wagner. In K. Gemes & J. Richardson (Eds.), *The Oxford handbook of Nietzsche* (pp. 108—133). Oxford University Press.
- De Villa, M. (2022). «Wie eine Äolsharfe vom Winde berührt»: Translation in Walter Benjamin's early writings. *JoLMA: The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts*, 3(2), 223—248. <https://doi.org/10.30687/Jolma/2723-9640/2022/02/005>
- Di Cesare, D. (1995). Anmerkungen zu Novalis' Monolog. *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*, 5, 149—168.

- Elsässer, M. (1994). *Friedrich Schlegels Kritik am Ding*. Meiner.
- Emerson, R. W. (2005). *Compensation and self-reliance*. Cosimo Classics.
- Fichte, J. G. (1971). Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. In *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: Reihe I, Werke* (Bd. 1, S. 87—328). Frommann-Holzboog.
- Forberg, F. K. (2021). Briefe über die neueste Philosophie. In G. Naschert (Hrsg.), *Friedrich Carl Forberg: Philosophische Schriften* (Bd. 1). Brill.
- Forster, M. N. (2010). *After Herder: Philosophy of language in the German tradition*. Oxford University Press.
- Forster, M. N. (2011). *German philosophy of language: From Schlegel to Hegel and beyond*. Oxford University Press.
- Forster, M. N. (2012). Friedrich Schlegel and Hegel. In *German philosophy of language: From Schlegel to Hegel and beyond* (pp. 105—142). Oxford University Press.
- Forster, M. N., & Steiner, L. (Eds.). (2018). *Romanticism, philosophy, and literature*. Oxford University Press.
- Frank, M. (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Suhrkamp.
- Frank, M. (1997). *Unendliche Annäherung: Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Suhrkamp.
- Frank, M. (2014). What is early German romantic philosophy? In D. Nassar (Ed.), *The relevance of romanticism: Essays on German romantic philosophy* (S. 15—29). Oxford University Press.
- Franta, A. (2007). *Romanticism and the rise of the mass public*. Cambridge University Press.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Gesammelte Werke* (Bd. 1: *Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*). Mohr Siebeck.
- Gjesdal, K. (2008). Between Enlightenment and romanticism: Some problems and challenges in Gadamer's hermeneutics. *Journal of the History of Philosophy*, 46(2), 285—305. <https://doi.org/10.1353/hph.0.0008>

- Goodman, R. (2008). Rorty and romanticism. *Philosophical Topics*, 36(1), 79—95.
<https://doi.org/10.5840/philtopics20083615>
- Greenham, D. (2001). *Norman O. Brown, Herbert Marcuse and the romantic tradition*.
 University of Nottingham. <http://eprints.nottingham.ac.uk/12165/>
- Gudopp, W.-D. (1983). *Der junge Heidegger: Realität und Wahrheit in der Vorgeschichte von Sein und Zeit*. De Gruyter.
- Habermas, J. (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns* (Bd. 1: Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung). Suhrkamp.
- Halsted, J. B. (1969). *Romanticism: A collection of documents*. Walker.
- Hammer, E. (1997). Romanticism revisited. *Inquiry*, 40(2), 225—242.
<https://doi.org/10.1080/00201749708602448>
- Hanly, P. (2021). *Between Heidegger and Novalis*. Northwestern University Press.
- Heidegger, M., & Blochmann, E. (1989). *Martin Heidegger / Elisabeth Blochmann: Briefwechsel 1918—1969* (J. W. Storck, Hrsg.). Deutsche Schillergesellschaft.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit* (Gesamtausgabe I, Bd. 2; F.-W. von Herrmann, Hrsg.).
 Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1978). *Frühe Schriften* (Gesamtausgabe I, Bd. 1; F.-W. von Herrmann, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1985). *Unterwegs zur Sprache* (Gesamtausgabe I, Bd. 12; F.-W. von Herrmann, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1991). *Kant und das Problem der Metaphysik* (Gesamtausgabe I, Bd. 3; F.-W. von Herrmann, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1996). *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Gesamtausgabe I, Bd. 4; F.-W. von Herrmann, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2000a). *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (Gesamtausgabe I, Bd. 16; H. Heidegger, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2000b). *Vorträge und Aufsätze* (Gesamtausgabe I, Bd. 7; F.-W. von Herrmann, Hrsg.). Vittorio Klostermann.

- Heidegger, M. (2001). *Einleitung in die Philosophie* (Gesamtausgabe II, Bd. 27; O. Saame & I. Saame-Speidel, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2004). *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt — Endlichkeit — Einsamkeit* (Gesamtausgabe II, Bd. 29/30; F.-W. von Herrmann, Hrsg.). Vittorio Klostermann.
- Heller, Á. (1999). *A theory of modernity*. Blackwell.
- Henrich, D. (1967). *Fichtes ursprüngliche Einsicht*. Klostermann.
- Henrich, D. (2003). *Between Kant and Hegel: Lectures on German idealism* (D. Pacini, Ed.). Harvard University Press.
- Henrich, D. (2004). *Grundlegung aus dem Ich: Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus, 1790—1794*. Suhrkamp.
- Herder, J. G. (2002). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Hanser.
- Holland, J. (2010). From romantic tools to technics: Heideggerian questions in Novalis' anthropology. *Configurations*, 18(3), 291—307.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1947). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Querido.
- Jacobi, F. H. (2019). *David Hume über den Glauben oder Idealismus und Realismus: Ein Gespräch (1787); Jacobi an Fichte (1799)* (O. Koch, Hrsg.). Felix Meiner.
- Jaeschke, W. (1989). Hegels Kritik der Romantik. In W. Jaeschke, *Einführung in Hegels Philosophie der Religion* (S. 145—165). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Johnston, K., & Curran, S. (Eds.). (1994). *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge University Press.
- Kaiser, D. (1999). *Romanticism, aesthetics, and nationalism*. Cambridge University Press.
- Koch, A. M. (1993). Rationality, romanticism and the individual: Max Weber's «modernism» and the confrontation with «modernity.» *Canadian Journal of Political Science*, 26(1), 123—144. <https://doi.org/10.1017/S0008423900002481>
- Kompridis, N. (Ed.). (2006). *Philosophical romanticism*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203507377>

- Korngiebel, J. (2020). Schlegel und Hegel in Jena: Zur philosophischen Konstellation zwischen Januar und November 1801. In *Idealismus und Romantik in Jena* (S. 181—209). Brill. https://doi.org/10.30965/9783846762967_010
- Korsmeyer, C. (2014). The triumph of time: Romanticism redux. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(4), 429—435. <https://doi.org/10.1111/jaac.12104>
- Kozlovskiy, V. (2025). Kant Versus Hegel: Two Views on Metaphysics. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, (12), 30–53. <https://doi.org/10.18523/2313-4895.12.2025.30-53>
- Lacoue-Labarthe, P., & Nancy, J.-L. (1978). *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Éditions du Seuil.
- Lovejoy, A. O. (1941). The meaning of romanticism for the historian of ideas. *Journal of the History of Ideas*, 2(3), 257—278. <https://doi.org/10.2307/2707131>
- Löwy, M., & Sayre, R. (2001). *Romanticism against the tide of modernity* (C. Porter, Trans.). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822381297>
- Löwy, M., & Sayre, R. (2021). *Romantic anti-capitalism and nature*. Routledge.
- Lukács, G. (1971). *The theory of the novel*. MIT Press.
- Marcuse, H. (1964). *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Beacon Press.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics*. Beacon Press.
- Marcuse, H. (1981). Der deutsche Künstlerroman: Frühe Aufsätze. In R. Tiedemann (Ed.), *Schriften in 9 Bänden* (Bd. 1). Suhrkamp.
- Marcuse, H. (2007). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse* (Vol. 4). Routledge.
- Marcuse, H. (2013). *One-dimensional man*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203995211>
- Márkus, G. (2011). *Culture, science, society: The constitution of cultural modernity*. Brill.
- McGrath, S. J. (2006). *The early Heidegger and medieval philosophy: Phenomenology for the godforsaken*. Catholic University of America Press.

- McLaughlin, K. (2021). Delimiting literary criticism: Walter Benjamin's dissertation. *CR: The New Centennial Review*, 21(1), 71—100. <https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.21.1.0071>
- Moore, I. A. (2019). Homesickness, interdisciplinarity, and the Absolute: Heidegger's relation to Schlegel and Novalis. In E. Millán Brusslan & J. Norman (Eds.), *Brill's Companion to German Romantic Philosophy* (pp. 280—310). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004388239_014
- Mottram, R. (2015). *Novalis, Nietzsche, and the Rhetoric of Enchantment*. University of Oregon.
- Murphy, P., & Roberts, D. (2005). *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. Continuum.
- Nassar, D. (Ed.). (2014). *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*. Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (1988). *Kritische Studienausgabe* (Bd. 1, 2., durchgesehene Auflage; G. Colli & M. Montinari, Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag; Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988). *Kritische Studienausgabe* (Bd. 2, 2., durchgesehene Auflage; G. Colli & M. Montinari, Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag; Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988). *Kritische Studienausgabe* (Bd. 3, 2., durchgesehene Auflage; G. Colli & M. Montinari, Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag; Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988). *Kritische Studienausgabe* (Bd. 4, 2., durchgesehene Auflage; G. Colli & M. Montinari, Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag; Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988). *Kritische Studienausgabe* (Bd. 6, 2., durchgesehene Auflage; G. Colli & M. Montinari, Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag; Walter de Gruyter.
- Norman, J. (2002). Nietzsche and Early Romanticism. *Journal of the History of Ideas*, 63(3), 501—519. <https://doi.org/10.1353/jhi.2002.0025>
- Novalis. (1993). *Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99* (H.-J. Mähl, Hrsg.). Felix Meiner.

- Novalis. (1965). *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band II: Das philosophische Werk I* (P. Kluckhohn & R. Samuel, Hrsg.). Kohlhammer.
- Novalis. (1978). *Das philosophisch-theoretische Werk* (Bd. 2; H.-J. Mähl, Hrsg.). Hanser.
- Pöggeler, O. (1980). Hegel und die Jenenser Romantik: Anregung und Widerspruch. In O. Pöggeler, *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes* (S. 45—83). Alber.
- Pott, H.-G. (1987). Der „zarte Maßstab« und die „sanfte Sage«: Aspekte einer Metaphysik der Sprache bei Novalis und Heidegger. In E. Behler & J. Hörisch (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik* (S. 63—74). Schöningh.
- Rorty, R. (2007). Pragmatism and romanticism. In *Philosophy as Cultural Politics* (pp. 105—119). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/cbo9780511812835.008>
- Rush, F. (2002). Jena Romanticism and Benjamin’s critical epistemology. In B. Hanssen & A. Benjamin (Eds.), *Walter Benjamin and Romanticism* (pp. 123—136). Continuum.
- Rush, F. (2019). Hermeneutics and Romanticism. In J. Malpas & H.-H. Gander (Eds.), *The Cambridge Companion to Hermeneutics* (pp. 65—86). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/9781316888582.004>
- Rush, F. (2020). Romanticism, anarchism, and critical theory. In D. Moyar (Ed.), *The Palgrave Handbook of German Idealism* (pp. 683—703). Springer.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-53567-4_29
- Schlegel, F. (1963). *Schriften aus dem Nachlass* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Zweite Abteilung, Bd. 18). Schöningh.
- Schlegel, F. (1967). *Charakteristiken und Kritiken I (1796—1801)* (H. Eichner, Hrsg.; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Bd. 2). Schöningh.
- Schlegel, F. (1985). *Die Periode des Athenäums (25. Juli 1797 — Ende August 1799)* (R. Immerwahr, Hrsg.; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Dritte Abteilung: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Bd. 24). Schöningh.

- Schlegel, F. (1988). *Kritische Schriften und Fragmente* (E. Behler & H. Eichner, Hrsg.; Bd. 2). Schönigh.
- Schlegel, F. (1991). *Transzendentalphilosophie*. Meiner.
- Schleiermacher, F. D. E. (2012). *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (W. Virmond & H. Patsch, Hrsg.). De Gruyter.
- Scholz, H. (Hrsg.). (1916). *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*. Reuther & Reichard.
- Schopenhauer, A. (2020). *Die Welt als Wille und Vorstellung: Kritische Jubiläumsausgabe der ersten Auflage von 1819*. Meiner.
- Silk, M. S., & Stern, J. P. (2016). *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge University Press.
- Stekeler-Weithofer, P. (2004). Hegel und die Romantik. In P. Stekeler-Weithofer, *Hegels Phänomenologie des Geistes: Ein dialogischer Kommentar* (S. 112—135). Meiner.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the self: The making of the modern identity*. Harvard University Press.
- Taylor, C. (1992). *The ethics of authenticity*. Harvard University Press.
- Tkachuk, M. (2024). Immanuel Kant in Philosophical Culture of Ukraine. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 11, v-vii. <https://doi.org/10.18523/2313-4895.11.2024.v-vii>
- Valpione, G. (2022). Sentimental beings: Subjects, nature, and society in romantic philosophy. *British Journal for the History of Philosophy*. <https://doi.org/10.1080/09608788.2022.2144127>
- Vandavelde, P. (2012). *Heidegger and the Romantics: The literary invention of meaning*. Routledge.
- Vieweg, K. (2010). „Was ihr wollt« oder „Wie es euch gefällt«: Romantische Ironie und Lebensform. In K. Vieweg, *Das Denken der Freiheit: Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts* (S. 233—252). Fink.
- Zovko, J. (2005). Glauben und Philosophie: Friedrich Schlegels und Hegels Jacobi-Kritik. *Hegel-Jahrbuch*, 2005(1). <https://doi.org/10.1524/hgjb.2005.7.jg.221>

Zovko, J. (2010). „Ereignet sich das Dichterische, dann wohnt der Mensch menschlich...«:
Ein Vergleich von Friedrich Schlegels und Martin Heideggers Metaphysikkritik. In
B. Frischmann (Ed.), *Sprache—Dichtung—Philosophie* (S. 95—111). Alber.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Смірнов, А. (2024). Німецький романтизм як історичний і філософський феномен: спроба інтерпретації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 14, 66–78. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2024.14.66-78>
2. Смірнов, А. (2025). Bildung як нескінченне наближення: прояснення терміна у німецькій романтичній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 16, 18–29. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2025.16.18-29>
3. Смірнов, А. (2026). Концепція «магічного» письма Вальтера Беньяміна: впливи раннього німецького романтизму. *Вісник гуманітарних наук*, 15, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18397055>

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. Смірнов, А. (2023). Зустріч з Іншим як рушійний механізм формування ціннісної політики. Обґрунтування з позиції філософії романтизму. *Зустріч з Іншим як виклик: тези 15-ої міжнародної наукової конференції «Філософія: нове покоління»* (Київ, НаУКМА, 21–22 квітня 2023 р.) (с. 76–78). Національний університет «Києво-Могилянська академія».
2. Смірнов, А. (2025а). Критика філософії Фіхте у філософії раннього німецького романтизму. *Матеріали конференції Міжнародного центру наукових досліджень* (19 вересня 2025 р.; Тернопіль, Україна) (с. 123–125). UKRLOGOS Group.

3. Смірнов, А. (2025b). Німецький романтизм: філософія як туга за домом. *Дослідження на межі: буденне, лімінальне, трансцендентне: тези шістнадцятої міжнародної наукової конференції «Філософія: нове покоління»* (Київ, НаУКМА, 17–18 травня 2025 р.) (с. 34–36). Національний університет «Києво-Могилянська академія».

Онлайн сервіс створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

ПРОТОКОЛ
створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Дата та час: 18:03:31 16.03.2026

Назва файлу з підписом: Смірнов. Дисертація..pdf.enveloped.p7s
Розмір файлу з підписом: 2.0 МБ

Назва файлу без підпису: Смірнов. Дисертація..pdf.enveloped
Розмір файлу без підпису: 2.0 МБ

Результат перевірки підпису: Підпис створено та перевірено успішно. Цілісність даних підтверджено

Підписувач: Смірнов Артемій Олегович

П.І.Б.: Смірнов Артемій Олегович

Країна: Україна

РНОКПП: 3683101675

Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для підпису від Надавача): 18:00:10
16.03.2026

Сертифікат виданий: КНЕДП ТОВ "Вчасно Сервіс"

Серійний номер: 2DBD5940D955E12A040000004A4401007F122A00

Тип носія особистого ключа: ЗНКІ криптомодуль ІІТ Гряда-301

Серійний номер носія особистого ключа: Не визначено

Алгоритм підпису: ДСТУ 4145

Тип підпису: Кваліфікований

Тип контейнера: Підпис та дані в одному файлі (CAAdES enveloped)

Формат підпису: З повними даними для перевірки (CAAdES-X Long)

Сертифікат: Кваліфікований

Версія від: 2026.02.19 13:00