

«Люцінда» Фрідріха Шлегеля як роман-концепт*

1.

В основу нашої розвідки ми поклали ідею Ж.Дельоза і Ф. Гваттарі про *концепт* як самостійний системотворчий елемент, що визначає шлях до знання'. Якщо давня східна філософія, на думку цих мислителів, намагалася схопити істину як таку, то для грецької філософії наріжним каменем стало мислення як пошук різноманітних шляхів до істини, кожний із яких має свій власний вектор; істина ж залишається недосяжною. Шлях думки починається з формулювання вектора мислення, тобто з творення концепту.

«Концепт» Дельоза і Гваттарі ми схильні розглядати в контексті кантівського вчення про активну роль суб'єкта пізнання та його термінології щодо *поняття*. За Кантом, завдання філософії полягає в побудові критично осмисленої моделі світу. Але тільки виходячи з глибин свідомості, що пізнає, тобто у співвіднесенні з власним мисленням, мовою, емпіричним досвідом тощо, можливо представити світ навколо нас як «світ-для-нас». «Ми не можемо нічого уявити поєднаним в об'єкті, чого раніше не поєднали самі»². Властивість розуму полягає у здатності самостійно породжувати закони в царині пізнання. «Розум бачить тільки те, що сам створює за власним планом»³. Таким чином, свідомість, що пізнає, спрямовує себе на об'єкт, який мусить *сама* спочатку «сконструювати» і термінологічно виразити. Не випадково Дельоз і Гваттарі наголошують, що філософський концепт має нести «авторський підпис».

В процесі мисленого конструювання об'єкта Кант розрізняє емпіричне поняття (*conceptus*) і чисте поняття (*notiones*); останнє «має свій першопочаток виключно в розсудку», тобто «виходить за межі можливого досвіду», і Кант називає його *ідеєю*, або «поняттям розуму»⁴. Таким чином, емпіричний *conceptus* лежить «у проміжку» між емпіричним спогляданням, що не має сили узагальнення, й ідеєю, що в якості узагальнюючої інстанції повністю віддалена від емпіричного феномена. Таке проміжне становище *conceptus*'а надає йому певної «наочної» конкретності й у рівній мірі — «абстрактності», що робить можливим його використання поруч із такими робочими поняттями Канта з метою конструювання «світу-для-нас», як схема, образ, ідея, регулятивний принцип і т.ін.

«Концепт» задає певні умови мислення, системну рамку, правила мисленнєвої «гри». Ф.Шлегель писав про «картони філософії», такі собі «олівцеві шкідці філософських світів»⁵. Пізнаючи кінцеве, наша думка з цим кінцевим тісно пов'язана; вийти за його межі вона не може. Ми можемо пізнавати лише концепт, який творимо самі. «Пізнання означає уже обумовлене знання»⁶.

Концепт може припускати шляхи організації думки у вигляді логічних структур, тобто задавати суто умоглядний план пошуку істини. Наприклад, для раціоналізму XVII-XVIII століть це «*cogito ergo sum*» Декарта, або такі логічні поняття, як «вірогідність», «звичка», «умовність», «асоціація». Концепт може спиратися на натурфілософську уяву, зокрема для Ніцше це «сила», «становлення», «життя»; або на аксіологічну уяву, зокрема в нього ж це концепт «цінності». Концепт може систематизувати за принципом дискурсивно-естетичної уяви. Зокрема для Аристотеля це «субстанція», для Ляйбніца — «монади», для Шопенгауера — «воля» або «уявлення», для Манделівля суспільство — це «бджолиний вулик», для Гайдеггера «мова — це дім буття» тощо. Німецька трансцендентальна філософія розробила концепт «втраченого і повернутого раю» на основі твору Дж.Мільтона. Нарешті, концепт може систематизувати за суто естетичним принципом. Тоді виникають, за термінологією Дельоза і Гваттарі, «концептні персонажі», наприклад біблійний Йов. Вони ж пишуть, що Сократ — це концептний персонаж для платоніків, Діоніс, Заратустра — для Ніцше, Ідіот — для Ніколая Кузанського. Додамо, що Ісус і Диявол теж можуть мислитися як персонажі-концепти, зокрема для Мільтона, Гете, Достоевського, Т. Манна, Булгакова тощо. Г.Зіммель пише про концептних персонажів на архетипній основі (напр., «чужоземець», «знедолений», «переселенець», «прохожий», «чородивий», «губілець», «репатріант»). Зі свого боку, вважаємо концептним персонажем «наївного спостерігача», який знаходимо в «Перських листах» Монтеск'є, «Мандрах Гуллівера» Свіфта, у повісті Вольтера «Простак» тощо. Проте концептний персонаж, власне, не є типом, у реальному житті йому нічого не відповідає. Це чистий вектор мислення, дискурсивна умовність. Недаремно Дельоз і Гваттарі наполягали на тому, що головне завдання філософів — не відтворення, не типізація, не відшукування концептів в реальності, а їхнє «творення». Звичайно, у творах Платона, Ніцше, Свіфта їхні герої Сократ, Заратустра, Гуллівер мають певну онтологічну оболонку, але оформлена вона все ж таки за законами не художнього образу, а *риторики*, тобто найоптимальнішої доступності для зовнішнього сприйняття. Риторика, як відомо, не припускає відхилення від обраного жорсткого стильового нормативу. І навпаки, художній образ персонажу, на відміну від риторичного персонажу, має демонструвати відхилення з метою створення ефекту його онтологічної достовірності. Тож, строго кажучи, Простак у першій половині повісті, Гуллівер, Сократ, Заратустра — це не художні образи, а риторичні фігури, оформлені «під» художні образи. Звідси логічно випливає те, що образ-концепт має досліджуватися зовсім не так, як художній образ. Концептний персонаж «опредметнюється» через притаманну тільки йому внутрішню структуру і дискурсивний план. Зокрема такий значущий для античних філософів-кініків концептний персонаж, як Меніпп, хоча й існував як реальна людина, все ж «опредметнюється» не у вигляді конкретних людських рис, а у вигляді цілого напрямку в жанрології елліністичної античності — маю на увазі «меніппову сатиру». Все, що не відповідало змісту цього концепту, безжально відкидалося історичною пам'яттю, а все, що підси-

лювало його, входило в *переказ* як будівельний матеріал. Нижче ми ще раз торкнемося концепту Меніппа у зв'язку з жанрологією ранньої романтичної прози.

Дельоз і Гваттарі пропонують свої концепти і для самого носія знання. На стародавньому Сході це був мудрець; в Греції це принципово новий тип — «друг мудрості», або «філософ». Обидва мислителі вважають, що для класичної Греції саме поняття «друг» — це теж філософський концепт. Зокрема вони пов'язують із феноменом «друга» таку особливість, як «агон». Адже будь-яке змагання може бути плідним, якщо це змагання з «другом». Вся грецька культура як атональна культура ґрунтується на феноменології «друга». Зокрема це такий винахід греків, як діалектика, в основі якої лежить агон. Істина в Греції носила «плюралістичний» характер. Кожний філософ пропонував свою істину. Але для цього слід було поставитися до філософа як до «друга істини», а учня сприйняти як «друга філософа». Зробимо ще одну зарубку для пам'яті: рання німецька романтична естетика, про яку йтиметься далі, саме заснована на феноменології «друга», дружнього «агона», на діалозі. Отже, меніппейність, діалогічність, спільне філософування (*Symphisophiereri*), агональність — це характерні особливості раннього німецького романтизму концептного характеру.

Але є ще деякі, зокрема концепт «генія». XVII століття знало геніальність як надзвичайну обдарованість. Розмову про генія тоді розуміли як розмову про людину, її психологічні здібності. Романтики не відкинули зовсім психологічний аспект, проте «геній» для них перетворився на мисленнєву структуру, тобто на концепт. Це дозволило їм розробити, зокрема, вчення про інтелектуальну інтуїцію. В цьому вони спиралися на І.Канта, зокрема на його ідею «безконечного мислення». Якщо у звичайному випадку мислення, щоб бодай якось наблизитися до істини, змушене вдаватися до дискурсивних понять і пройти всі необхідні інстанції: чуттєве сприйняття, застосування понять, рефлексії, уяви, трансцендування і т.п., — то геній сягає своєю думкою істини одразу ж, в акті одномоментного схоплення. На думку Шлегеля, геній «досягає вищого в прямій інтуїції»⁷. Концепт «генія», на нашу думку, став ще одним системотвірним поняттям у романтичному дискурсі.

Нарешті, необхідно звернути увагу ще на один концепт, який є універсальним для всієї системи раннього романтичного мислення, вбирає в себе і логічно співвідносить названі нами вище романтичні концепти. Це концепт *романтизації*.

2.

У «Розмові про поезію» Ф.Шлегеля читаємо: «Кожен твір поезії мусить бути романтичним, [тобто] виражати тенденцію до глибокого, нескінченного смислу»⁸. Впадає у вічі те, що Шлегель відходить від психологізованого й аксіологізованого розуміння поняття «романтичного» у Канта і застосовує його як концепт. Романтичне «опредметнюється» для нього не в онтології всього старовинного, тасмничого, фантастичного, морального, а в площині абстрактного мислення. Романтично те, що сягає нескінченності.

Романтизм традиційно пов'язують із актуалізацією почуттів, інтимних переживань людини. Очевидно, це правильно з погляду «романтичного» як *естетичного* поняття. Але якщо підійти з погляду «романтизації» як концепту, то тут уже суттєво не те, що ми охоплені почуттями, а те, що ці почуття в нас викликає аспект *нескінченності*. Чи можливе таке? Адже світ, що дається нам у чуттях, має чітко окреслені межі, він кінцевий. Нескінченним його сприймає лише наш *розум*. Це властивість нашого розуму — бачити у чомусь нескінченний внутрішній смисл. Надавати предметам нескінченного смислу — це суб'єктивна спроможність мислення. Отже, суть «романтичного» пов'язана, власне, не з почуттями, а з розумом, і цей розум розглядається як розум суб'єктивний. Заслуга романтизму полягає у відкритті й художньому освоєнні розуму як сфери суб'єктивної свідомості, на відміну від просвітницького раціоналізму з його «об'єктивною свідомістю». Тому на перший план в романтичній літературі виходить особистісний аспект. Всі проблеми романтизму — це проблеми індивідуалізму. Романтизм висуває на перший план автономність і неповторність людської особистості, яку він розуміє як вічно креативне начало. Романтизм — це апофеоз суб'єктивної індивідуальності як окремого, що протистоїть емпіричній реальності як загальному. Наскільки важливим був концепт романтизації, ми можемо переконатися, зокрема, на прикладі поняття релігії у Шлеєрмахера, який пояснював її суть як чуття нескінченного. «Шукати й знаходити це вічне і нескінченне у всьому [кінцевому] — ось це і є релігія»⁹.

Отже, романтичне як концепт дає вихід на чітко структурований дискурс із широкими смисловими горизонтами, який охоплює і філософське, і психологічне, і релігійне, і естетичне, і художнє. До цього легко долучається міфологічний аспект і багато чого іншого. Саме в такому синтетичному підході й полягає сутність романтичного мислення, що його відкрили ранні німецькі романтики.

3.

Розглядаючи окремі складові концепту «романтизації» відносно поетичного твору, можна помітити, що Шлегель виводить суто жанрові риси твору безпосередньо з філософії — зокрема з таких умоглядних понять, як *нескінченне* і *ціле* (*цілісне*). Поет, пише Шлегель, не аналізує, а лише розкриває нескінченне у «натяках» і «передчуттях», і в цьому його відмінність від філософа, що намагається розкрити поняття про нескінченне у поняттях і термінах. Проте обидва з однаковою недовірою ставляться до буденного як до «одиночного»¹⁰, а отже, як до неістинного; їхня царина — це вічне. Поезію і філософію зближує «вічне пізнання непізнаваного». І ось тут з'являється геній, завдання якого полягає у тому, щоб «знайти зв'язок [буденного] з вищими ідеями», з нескінченим, «схопити абсолют в одну мить»¹². При цьому геній аж ніяк не нехтує реальним, буденним. Його завдання — виявити у буденному високе. Такий, на думку Шлегеля, автор «Дон Кіхота» Сервантес, який розкрив нескінченність буденного, адже смішне в герої зовсім не знищує високе, а приховує його як свою незримую сутність.

Серед тем і об'єктів поетичного твору, які найкраще виражають «нескінченне», Шлегель на перше місце ставить кохання, оскільки воно виражає «спрямованість до духовного, нескінченного, божественного», до трансцендентного»¹³. Кохання Шлегель розуміє містеріально — як шлях через чуттєвість і еротичу до найвищого духовного просвітлення, через комічне і грайливе — до серйозного й високого. З поняття нескінченного Шлегель дедукує *символічне*. Поезія завжди символічна, адже вона зображає вище начало, божество, яке «є нескінченим і щодо своєї природи не може бути виражене через [буденні, емпіричні] поняття»¹⁴. Символ — це художній образ, що виражає нескінченне.

Наступне важливе поняття у Шлегеля — ціле (цілісне). В суто літературно-естетичному плані ідею цілісності найкраще демонструє Шлегелева ідея літературного процесу. Кожний поетичний твір — це ланка в нескінченному русі. Оскільки завдання поезії — досягнути нескінченне, яке повному досягненню не піддається, то й саме існування поезії є вічним і нескінченим. Поезія ніколи не може бути завершеною, викінченою, ніколи не досягне своєї історичної повноти. Але це можна сказати і про досягнення самої поезії. Літературний твір, за Шлегелем, — «це лише відрізок нескінченного шляху», але коли цей шлях пройдений читачем, відкриваються нові «безмежні горизонти»¹⁵ і процес продовжується.

Можна помітити, що Шлегель мислить тут не як історик літератури, а як філософ, не індуктивно, а дедуктивно. Він створює концепт літературного процесу як величезного *фрагменту*, який і собі складається з фрагментів. Адже якщо ціле — нескінченне, то окремі твори — це лише фрагменти в історичному розвитку. Тут Шлегель робить стрибок з царини філософії в царину поезики та жанрології.

Висновки Шлегеля такі. По-перше, оскільки кожний твір — це тільки фрагмент, уривок, який можна досягнути лише у сукупності з іншими творами, то всі твори з необхідністю взаємопов'язані між собою. Перед нами ідея історико-літературного підходу.

По-друге, цілісність існує як різноманітність усередині себе. Особливо яскраво ця настанова розкривається у Шлегелевій теорії жанрів. Жанр він розуміє як специфічну конструкцію думки, її символічну модифікацію. Поет — це той, хто вміє надавати своїм думкам жанрової *форми*. Зокрема, Спіноза, попри те, що йому відкрилося нескінченне, не є поетом, бо у нього немає «ніякої поезії форми»¹⁶.

Найвищим зразком жанру Шлегель уважав змішаний жанр. Жанр мусить ніби заперечувати сам себе, прагнути несподіваного, непередбаченого. Серед давньогрецьких драматургів він віддає перевагу комедіям Арістофана, бо знаходить у нього «велику свободу (щодо жанрових канонів. — *Б.Ш.]* і нестриманість»¹⁷. У захваті від Арістофана, він вважає, що омріяний романтиками поетичний «твір майбутнього» має бути такою собі універсальною фантастико-еротико-ліричною комедією, синтезом музики, танцю й поезії.

Від сучасного літературного твору він також вимагає жанрового змішання і стильової строкатості. Це і є саме те, що він називає «романтизацією». Шлегель як вогню боїться монотонності. Він пояснює, що «*tonos*» грецькою означає «натяг струни»¹⁸, а постійна напруженість втомлює.

Особливо це стосується зображення пристрастей. Врешті-решт, пристрасть втомлює, пише він, «напружує і пригнічує»; «тоді доводиться звертатися до протилежного — до дотепності, яка поживлює і веселить»¹⁹.

Ми бачимо, що під суто *жанрові* риси Шлегель наполегливо підводить філософсько-естетичний фундамент у вигляді понять «безкінечного» і «цілого». Проміжними в нього стають поняття «фрагмента» і «змішання стилів». Отже, складовими концепту «романтизації» відносно поетичного твору є ціле і фрагмент, жанрова змішаність, дотепність і серйозність одночасно, буденне і високе одночасно, «велика свобода і нестриманість» у вираженні думки, діалогічність як думка, спрямована в безкінечність істини. А ще, як сам собі програмував Шлегель, «це майстерно організоване безладдя, це чарівна симетрія суперечностей, це вражає вічне чергування ентузіазму й іронії»²⁰.

Осмислити ці жанрологічні пошуки Шлегеля нам допоможе ніцшеанський рефлекс. Якщо Шлегель як теоретик романічного жанру і як письменник-романіст брав за зразок Арістофана і Шекспіра, то ранній Ніцше намагався теоретично осмислити насамперед досвід Платона. Результати дуже близькі. Не викликає сумніву, що Ніцше уважно вивчив теорію роману Ф.Шлегеля, який розглядав Платона як майстра оповіді, де сам хід думок важить більше, ніж результат роздумів, ніж «система»²¹; був він обізнаний і з курсом лекцій А.-В.Шлегеля, який, доповнюючи брата, характеризував Платона ще й як «майстра іронічної прози». Ніцше писав так: «Платонівський діалог... як результат змішання всіх наявних стилів і форм, коливається між оповіданням, лірикою, драмою, між прозою і поезією і тим самим руйнує стародавній закон єдності словесної форми. Ще далі по цьому шляху пішли письменники-кініки, які надзвичайною строкатістю стилю і постійними переходами від прозової форми до метричної й назад спроектували на літературу образ „шаленого Сократа"... Воістину Платон дав всім наступним століттям зразок нової форми мистецтва — роману, який може бути названий перетвореною на безкінечність Езоповою байкою, де поезія існує в залежності від діалектичної філософії... Тут філософська думка переростає мистецтво, примушує його щільніше примкнути до стовбура діалектики й ухопитися за нього. Аполлонічна тенденція ніби переродилася в логічний схематизм»²³. Як бачимо, Ніцше генетично пов'язує сучасний жанр роману з Платоновим діалогом і наполегливо акцентує в ньому філософський компонент. Під творами «письменників-кініків» він розуміє «меніппову сатиру». Як відомо, ця думка пізніше була реалізована МБактіним у його теорії роману.

4.

«Люцінду» (1799) Шлегеля ми вправі вважати першим досвідом у європейській літературі свідомого конструювання нового «платоново-меніппейного» жанру на основі концепту «романтизації». Структура твору, його оповідні властивості мають викликати у читача враження, ніби перед ним автор перебирає свої ділові й інтимні папери, цитує їх, коментує, віддається принагідно спогадам, — і все це з думками про одну людину — свою кохану Люцінду. Роман адресований Люцінді як єдиному читачеві. Автор із самого початку попереджає, щоб вона не чекала зв'яз-

ної розповіді; а втім, цього й не треба, бо переживання, про які він писатиме, їй усе одно відомі.

Ці слова відсилають безпосереднього адресата сповіді, Люцінду, до «інтертексту», відомого лише їй самій; цим виправдовуються відвертий щоденниковий тон і часом еротична нескромність. Але цей інтертекст цілком непевний для *реального* читача.

Таким чином, перед нами естетична настанова на «фрагментарність». В цій подвійності ми знаходимо своєрідну естетичну гру з читачем: з одного боку, мовляв, не читай, що призначене не для тебе, з іншого — це такий собі екзібіціонізм, який конче бажає, щоб хтось довідався про його найінтимніше, причому довідався нібито випадково, ніби попри волю самого автора, сказати б — підгледів у шпаринку. В цьому — елемент провокаційності роману.

Позірна хаотичність і випадковість подавання літературного матеріалу нагадує нам оповідні принципи «Трістрама Шенді» Л.Стерна, дуже шанованого серед романтиків. У Шенді надмірно бурхлива уява, нестримна сила пам'яті і набридливі асоціації заважають струнко вибудовувати оповідь. Шенді — людина наївна і безпосередня, його борсання на хвилях пам'яті викликає в читача сентиментальну посмішку, а еротика окремих сцен — почуття поблажливості до слабкої людської природи. Цей характер ми можемо назвати слабким, волю — залежною від випадковостей, погляди — наївними; проте ми не можемо відмовити Шенді в одному: це — цілісна особистість. Його спонтанні мова, вчинки, погляди носять цілісний, нерозколотий, невідчужений характер. Психоаналітик виявив би, що, незважаючи на сильне еротичне забарвлення пам'яті, його еротична сфера така сама нескаламучена і чиста, як і в дитини.

Не те в романі Шлегеля. Оповідач — особа виразно рефлексивна, не спонтанна і не наївна. Це філософ, який постійно декларує свої погляди — в листах до коханої, при зустрічах з нею, у власних снах. Його позиція відчужена, естетична, задана. Він — один із тих, про кого Шіллер писав, що їхнє ставлення до природи нагадує тугу хворого за здоров'ям. Проте оповідач — зовсім не хвора людина. Він і не може захворіти, бо він не переживає. Матеріал його роману — це, власне, роздуми про переживання, не кохання, а розбурхана уява про кохання. Його стиль — це швидше образ, наслідування стилю. Це — самоспостереження, самоконтроль, саморозвінчання, іронія.

Стиль твору — це ніби ілюстрація до слів Ніцше про те, як «аполлонічна тенденція» може «переродитися на логічний схематизм». Стиль сконструйований на основі кантіанського дискурсу. Але сам характер дискурсу носить штучний характер. Він не потребує навіть деконструкції. Тут усе лежить на поверхні. Про це свідчать ключові слова — імітації думок, якими від ніби підстьобує свою фантазію. Це відомі нам *нескінченність, цілісність, гармонія, щедрий хаос переживань, романтичність* (тобто розкутість), *гра, безпосередність* і т.п. Кожну живу ситуацію, яка зринає з його пам'яті, він намагається підвести під ці поняття.

Філософська зарядженість навіть таких сентиментальних образів, як дворічна Вільгельміна, змушує читача сприймати весь твір як памфлет, написаний у формі обміну думками. Хоча обмінюються думками двоє

закоханих, весь процес розгортається фактично у свідомості однієї людини — самого оповідача. Знаходимо змішання жанрових елементів у дусі Платонових діалогів, як їх розумів Ніцше, і в дусі Меніппа, як про нього писали кініки. У реальних стосунках Юлія і Люцінди знаходимо також «змішання жанрів»: саме життя, художня творчість, кохання перемішані. Вони живуть водночас і в реальному світі, і у світі творчих задумів, які вони не реалізують на полотні, бо проживають їх у житті або в уяві. Творчість призначена насамперед для творця, як акт самовираження, а не для публіки. Приблизно так само Юлій і Люцінда пишуть свій паралельний роман — свої реальні любовні стосунки. І вони також відрізняються «свободою від забобонів». В романі немає суспільства. Ми не знаємо, що являють собою насправді інші персонажі твору, які виринають випадково у пам'яті, листах, снах оповідача. Ми можемо із впевненістю тільки сказати, що все це — його думки. Сам сюжет із провідної нитки для читача перетворюється на предмет його пошуків. Удається знайти ось що.

Головний персонаж роману Юлій шукає еротичного переживання, яке б заповнило і гармонійно організувало все його ество. Але певний час він не знаходить духовного задоволення серед жінок і навіть розчаровується у коханні. Нарешті він знайомиться з Люціндою, яка також одержима прагненням до активного самотворення. Вони разом займаються малярством. Вони творять своє кохання, фантазують його, імпровізують... їхня імпровізація поширюється і на мораль. Вони живуть і кохаються іронічно.

Юлій і Люцінда — художні натури. В їхніх стосунках саме життя, художня творчість, кохання перемішані. Вони живуть водночас і в реальному світі, і у світі творчих задумів, які вони не реалізують на полотні, бо проживають їх у житті або в уяві. Вони вважають, що творчість як акт самовираження призначена насамперед для творця, а не для публіки.

Про стиль роману дає уявлення, зокрема, розділ «Характеристика маленької Вільгельміни». Йдеться про маленьку дівчинку, яку випадково згадує оповідач. З точки зору його теорії, це образ буденний, проте за ним криється прихований смисл, це ніби *алегорія* почуттів самого автора до Люцінди. Перед нам знову воскресає у пам'яті Л.Стерн, його «Сентиментальна подорож», де кожний випадковий предмет дає нагоду розкрити автору власні сокровенні думки. Проте Йорик у Стерна — натура, що викликає у нас теплі почуття. Подивімось тепер на Юлія Шлегеля.

По-перше, дворічна Вільгельміна введена у Шлегеля як символ-алегорія роману, причому роману *романтичного*. Ми бачимо, як Шлегель досить вправно «аранжує» свою теоретичну ідею. Його завдання — накинути на свою умоглядну ідею, сказати б, онтологічні шати. Ось як він це робить. Поведінку Вільгельміни, як і риси романтичного роману, характеризують розкутість і бешкетливість, байдужість до суспільної думки, поетичність і грайливість, безпосередня повнота почуттів і думок, зневага до роздумів і тим паче до рефлексії. В онтологічному плані це також риси реальної людини, риси омріяної романтиками «духовної повноти буття», що їх, на жаль, доросла людина із часом втрачає назавжди. «Радісна самовпевненість» Вільгельміни — це ознака внутрішньої

гармонії. Природність дитини виявляється в «комічності її жестів, міміки; поетичність — у м'якій вимові приголосних, а також у любові до римування»²⁴. Вона — поет від народження, причому поет-романтик, бо римує різні предмети, назви, місцевості, часи й події, нагромаджуючи їх «у романтичному змішанні». В цьому відбилася теорія «дотепності» Шлегеля. Філософ уважав, що оскільки схопити знання в цільності мислитель не може, то він приречений на «дотепність», тобто на інтелектуальне зближення далеких за своєю сутністю, часом просто-таки випадкових понять і явищ. Наше мислення — це суцільна дотепність. Цей приклад ще раз показує, як сильно розмиті у Шлегеля границі між філософським дискурсом і художнім, як легко поняття переходять у нього з однієї царини до іншої. Пізніше Ніцше й звідси зробив свій висновок. Якщо для давнини характерний пошук істини, або, як він виражався, «воля до істини», то для Модерну характерна «воля до творчості». Справді, Шлегелю «дотепність» ми можемо по праву назвати творчістю, але вже ніяк не пошуком істини.

Та повернімося до Вільгельміни. Її пізнання світу безпосереднє, а не рефлексивне. Ось вона бере в руки ляльку. Вона спочатку обмацує її (як це робить філософ-емпірик, підказує нам автор), «але обмацування задовольняється лише зовнішньою поверхнею, і його результат — це лише недосконале, опосередковане пізнання». Але дитина прагне «повністю охопити предмет, проникнути в його глибину і розкусити її». Тож вона підносить ляльку до рота і цілує її. Шлегель і романтики багато розмірковували про інтуїцію як шлях пізнання предмета, обминаючи рефлексію, аналіз і синтез. Поцілунок Вільгельміни — це символічний образ такої інтуїції. Вона, як і належить «природній людині», нехтує суспільною думкою, коли лежить, задравши догори свої ніжки, а разом із ними — всі свої спідниці. «О гідна заздрості свобода від забобонів!» — вигукує автор при цьому видовищі. Та Вільгельміна — це ще й образ романтичного роману. «І якщо цей маленький роман здасться тобі надто вже зухвалим, то уяви, що він — дитина, і пробач його невинне бешкетництво».

Як бачимо, перед нами роман-концепт, де викладення, образна система підкоряються законам не художньої, а філософської, концептної логіки. Художність обслуговує філософію, онтологія знаходиться на службі у гносеології.

Шлегель, відповідно до своїх теоретичних настанов, залишив роман «фрагментом». Наскільки «фрагментарність» як риса жанру узгоджується з «концептом» як несучою теоретичною основою платоніво-меніппейного жанру? Дійсно, якщо в основу жанру покладено не поетичну концепцію, а концепт, і жанрологія покликана не виражати художність, а «обслуговувати» концептність, як у випадку з «Люціндою», то «фрагментарність» неминуче впливає із самої логіки такого жанру. Концепт не потребує «розгортання», бо він сам є умовою, планом розгортання; він не потребує тяглості, бо він сам є вектором для тяглості. Він використовує ці риси в міру раціональної необхідності. Це видно, скажімо, на прикладі «Мандрів Гуллівера», де всі риси художності «обслуговують» концепт «наївного спостерігача». Отже, концепт повністю розкритий уже

в першій частині, і від доброї волі автора залежало написати на додачу ще три. В принципі, частин могло бути ще більше. Але в плані жанрології концепту весь роман Свіфта після першої частини — це уже дублювання, автокопія.

Виявлення концептної основи твору потребує специфічних підходів до його аналізу, який далеко не завжди збігається з традиційним художньо-жанрологічним. «Концептність» лежить у основі значної частини творів просвітницької літератури, зокрема Монтеस्कє, Вольтера, Дідро та ін. Ми можемо їх аналізувати в розрізі «платоново-меніппейного» жанру, що його виділив Ніцше. Нарешті, подібні риси раннього німецького романтизму свідчать про те, наскільки міцним був його власний *раціоналістичний* фундамент, побудований на ідеях пізнього античного раціоналізму. Докорінне переосмислення пізнього античного раціоналізму, а отже, й усієї раціоналістичної основи романтизму належить уже Ніцше.

Примітки

* Стаття друкується у авторській редакції.

¹ Див.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — М.; СПб., 1998.

² Кант И. Критика чистого разума. — Симферополь, 1998. — С. 94.

³ Там же. — С. 21.

⁴ Там же. — С. 209.

⁵ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 1. — Москва, 1983. — С. 307.

⁶ Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «я». // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. — СПб., 2001. — С. 295.

⁷ Цит. за: Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «я». — С. 296.

⁸ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 1. — С. 394.

⁹ Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. — М.; К., 1993. — С. 80.

¹⁰ Див.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 2. — Москва, 1983. — С. 217.

¹¹ Там же. — С. 145.

¹² Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «я». — С. 294.

¹³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 2. — С. 65.

¹⁴ Там же. — С. 39.

¹⁵ Там же. — С. 195.

¹⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 1. — С. 395.

¹⁷ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 2. — С. 82, 83.

¹⁸ Там же. — С. 63.

¹⁹ Там же. — С. 83.

²⁰ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 1. — С. 391.

²¹ Див.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 тт. — Т. 1. — С. 395; Т. 2. — С. 95-97, 195.

²² Цит. за.: Гайм Р. Романтическая школа: Вклад в историю немецкого ума. — СПб., 2006. — С. 742.

²³ Ницше Ф. Сочинения: В 2 тт. — Т. 1. — М., 1996. — С. 110.

²⁴ Тут і далі «Люцінда» Ф.Шлегеля цитується за виданням: Schlegel F. Lucinde. Schleiermacher F. Vertraute Briefe über Schlegels «Lucinde». — Leipzig, 1970.

м. Київ

Анотація

Борис Шалагінов. *«Люцінда» Фрідріха Шлегеля як роман-концепт*

Теоретичне поняття «концепт» Ж.Дельоза та Ф.Гваттарі розглядається у статті в плані кантіанської парадигми і застосовується для аналізу естетики роману Ф.Шлегеля «Люцінда» з метою експлікувати авторський концепт «романтичного» («романтизація»), через який розкривається вихід на чітко структурований дискурс з широкими смисловими горизонтами (філологічний, психологічний, релігійний, міфологічний, естетичний).

Ключові слова: концепт, романтизація, пізнання, концептний персонаж, раціоналізм, фрагментарність.

Аннотация

Борис Шалагин. *«Люцинда» Фридриха Шлегеля как роман-концепт*

Теоретическое понятие «концепт» Ж.Делёза и Ф. Гваттари рассматривается в статье в плане кантовской парадигмы и используется для анализа эстетики романа Ф. Шлегеля «Люцинда» с целью экспликации авторского концепта «романтического» («романтизация»), через который открывается выход на четко структурированный дискурс с широкими смысловыми горизонтами (филологический, психологический, религиозный, мифологический, эстетический).

Ключевые слова: концепт, романтизация, познание, концептный персонаж, рационализм, фрагментарность.

Summary

Boris Shalaginov. *Friedrich Schlegel's «Lucinde» as a Concept-Novel* The author of this essay places the notion of «concept», as proposed by G. Deleuze and F. Guattari, into the context of Kantian philosophic paradigm and uses it to analyze the aesthetic peculiarity of F. Schlegel's novel «Lucinde», thus explicating the writer's concept of the «Romantic» («romantisation»), which gives vent to the clearly structured discourse with wide semantic horizons (i.e. philosophical, psychological, religious, mythological, aesthetical etc).

Key words: concept, romantisation, cognition, conceptual character, rationalism, fragmentation.

Zusammenfassung

Boris Schalaginow. *«Lucinde» von Friedrich Schlegel als Roman-Konzept* Der theoretische Begriff «Konzept» von G. Deleuze und F. Guattari wird in diesem Artikel dem Kantischen Paradigma zugeordnet und für die Analyse ästhetischer Eigenart von F. Schlegels Roman «Lucinde» angewandt, um das auktoriale Konzept des «Romantischen» («Romantisierung») zu explizieren und dadurch den Zugang zu einem klar strukturierten Diskurs mit breit gefächerten semantischen (d.i. philosophischen, psychologischen, religiösen, mythologischen, ästhetischen u.a.) Horizonten zu bekommen.

Schlüsselworte: Konzept, Romantisierung, Erkenntnis, Konzeptfigur, Rationalismus, Fragment.

