

КЛАСИКИ І РОМАНТИКИ. СПРОБА САМОРЕЦЕНЗІЇ

У статті підсумовано основні результати багаторічного дослідження «веймарської класики» і раннього німецького романтизму, розкрито суть «модерністичного проекту», спрямованого на інтелектуально-культурне оновлення всього європейського суспільства. Розглянуто три світоглядні «кризи модерну». Перша – на зламі XVIII–XIX ст. Романтики тоді розділили мистецтво естетично і соціологічно на масове і високе, а історично – на сучасний і «класичний» мейнстріми. Простежено подальшу долю «проекту» в умовах другої кризи доби Модерн на зламі XIX–XX ст. (тут естафету романтиків підхотив Ф. Ніцше) і уже в наш час – останньої і остаточної третьої кризи Модерну.

Ключові слова: веймарські класики, німецькі романтики, модерністичний проект, криза доби Модерн, Й. В. Гете, І. Кант, Ф. Ніцше, літературний канон, авангардизм, літературознавство, цінності.

1. Вступ

Текст, який я пропоную читачеві, є спробою ретроспективно окинути поглядом роботу семінару «Ранній німецький романтизм», який мені довелося вести для магістрів-філологів у Києво-Могилянській академії упродовж п'ятнадцяти років.

У доповідях і під час їх обговорення часом поставали запитання, на які самі студенти не могли дати чітку і зрозумілу відповідь. З часом мені, як керівникові, здалося важливим зосередитися саме навколо цих непростих запитань і залишити осторонь все, що так чи так було розкрито в класичних дослідженнях – у Н. Я. Берковського, В. М. Жирмунського, А. С. Дмитрієва, А. В. Карельського, О. В. Михайлова, М. І. Бенга та інших. Ці питання торкалися значення раннього німецького романтизму для нашого часу. В роздумах над ними і склалася моя книжка «Класики і романтики: штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX ст.». Двохсотрічний ювілей Ріхарда Вагнера у 2013 р. дав ще одну точку опори для осмислення матеріалу.

Не секрет, що в наших університетах ранній німецький романтизм традиційно вивчають як таке собі окреме і майже маргінальне явище на рубежі XVIII–XIX ст., що швидко звільняє місце для інших, сказати б, потужніших і виразніших явищ – соковитого романтизму Байрона, Гюго, американців, потім реалізму і т. д. Справді, з перспективи нашого часу, ранній німецький романтизм – це явище радше для літературних

гурманів. У Новаліса, Ф. Шлегеля, Тіка були геніальні задуми, з яких далеко не всі їм пощастило реалізувати. Ми цінуємо їх скоріше за їхню сміливість, ніж за результати. Гете, якого вони поважали і з яким постійно мисленно змагалися, на нашу думку, переконаливіше втілив у своєму «Фаусті» найкращі їхні задуми, ніж вони самі.

У трактатах Ріхарда Вагнера, роботах Фрідріха Ніцше, Карла Маркса і Мартина Гайдеггера, у прозі Томаса Манна можна знайти чимало прихованих цитат із Гете, Новаліса, Шлегеля, Шеллінга, Канта... Ті короткі й швидкі двадцять років (якщо рахувати до смерті Гофмана і виходу першого тому праці Шопенгауера «Світ як воля і уявлення») кидають світло в досить далекі наступні епохи.

І це наводить на таку думку. Літературна діяльність маленької групи італійських гуманістів в XIV ст. стала початком цілої нової епохи; порівняно невелика група французьких енциклопедистів також започаткувала новий культурно-естетичний дискурс. На наш погляд, єнські романтики і веймарські класики (Гете та Шиллер) спільними зусиллями так само відкрили нову інтелектуальну і естетичну епоху, яка названа у нашій книжці «модерністичний проект». Вплив цього проекту сягає аж середини XX ст. і поступово згасає після Другої світової війни. Таким чином, варто не розводити класиків і романтиків по різні боки естетичних барикад, як це нерідко подається у підручниках, а розглядати їх як одну когорту мислителів, що обстоювали спільні принципи оновлення європейської культури.

2. Суть «модерністичного проекту»

Класики і романтики оцінили здобутки всього періоду Нового часу не лише з погляду прирощення цивілізаційних благ, а й під кутом зору духовного збагачення людської індивідуальності. Їхні висновки були невтішні: духовного прирощення не відбулося. Виявилось, що розвиток буржуазної цивілізації уже в її початковий період надзвичайно спростила і примітивізувала особистість. Просвітницький розум дедалі більше перетворювався на буржуазну прагматичну і навіть цинічну розсудливість («Племінник Рамо» Д. Дідро). Людина поступово втрачала свою внутрішню психологічну цільність, духовну об'ємність; вона зосереджувалася на приватновласницьких інтересах, на питаннях прагматичного життєлаштування або навіть елементарного виживання. Вона дедалі більше фрагментувалася і перетворювалася на «одномірну» (Г. Маркузе) людину.

Для Новаліса рубіж тих століть був «часом культурного здичавіння», для Й. Г. Фіхте – «часом... цілковитої розпусти, позбавленої якогось стримувального начала, – стан завершеної гріховності»; Ф. Шлейєрмахера «охоплював відчай» при думці, в якій «жалюгідний час» йому довелося народитися. На думку Ф. Шиллера, «[матеріальна] користь стала великим ідолом часу, якому служать усі сили й підкоряються всі обдарування». А Й. В. Гете був «твердо переконаний», що наближається момент, коли Творець «змушений буде знов усе зруйнувати, щоб оновити своє творіння».

Цю світоглядну, духовну кризу європейської людини і всієї культури на рубежі XVIII–XIX ст. ми називаємо *першою кризою доби Модерн*.

Проте класики і романтики оптимістично вірили у можливість покращення ситуації. При цьому вони спиралися на філософію свого старшого сучасника Іммануїла Канта, який доводив у трьох «Критиках», що розум дає людині всі необхідні умови для адекватного сприйняття реальності, активної адаптації в ній та творчої діяльності з метою її вдосконалення. Залишалося тільки одне – знайти, створити, сформулювати людину, яка б використовувала ці природні завдатки на повну силу!

І почали вони з пошуку реальних історичних прототипів такої повноти духовного і фізичного існування в історіях і культурах минулого. Шиллер перший вказав на стародавніх греків як на реальний історичний прецедент. Німецький аналітик такими словами підсумував його думки: «Завжди буде залишатися для нас грецька людина регулятивним принципом, шляхетним ідеалом краси людського життя. Проте досягнути його не можна тими ж засобами, що в добу Перікла.

У тому і полягає практичне завдання сучасної культури, щоб знайти засоби, що привели б нас до такої культури, яка б стала, за прикладом греків, по-справжньому щасливим життям» [9, s. 299]¹. Новаліс шукав такий прообраз у європейському середньовіччі, коли панувало католицтво, не придушене реформацією. Вакенродер і Тік знаходять його в добі Відродження і Бароко. Гете як автор поетичної збірки «Західно-східний диван» (1814–1819) знаходить зразок духовної повноти життя в середньовічній культурі іранотаджикського Сходу. Ф. Шлегель та Шопенгауер шукають таку людину в містичній Індії. Молодий Гегель вважав, що знайшов образ всебічної досконалості та духовної повноти людини в добу виникнення християнства («Життя Ісуса»).

Та початок таких пошуків ми знаходимо ще у Готфріда Гердера, який у своєму «Подорожньому щоденнику» (1769) писав про Україну: «Україна стане новою Грецією; гарне небо цього народу, його весела вдача, його музикальна натура, його плідна земля та інше коли-небудь прокинуться. З багатьох маленьких диких народів, якими колись були і греки, виникне культурна нація; її кордони простягнуться аж до Чорного моря і після цього по всьому світу. Угорщина, Україна й частина Польщі та Росії стануть невід'ємними частинами цієї нової культури. З південного Сходу рушить цей дух по Європі, що охоплена сном, і підкорить її собі» [8, s. 135]. Як бачимо, для німецьких мислителів Україна та інші слов'янські народи потрапляють разом із давньою Грецією, Індією, Персією до одного розряду народів, наділених креативною волею та життєвою силою, які Європа уже тоді почала втрачати.

З погляду нашої культури кінця модерну, ці пошуки можна назвати ескейпізмом. Проте існує відмінність. Сучасний ескейпізм зневажає культуру і шукає їй протизвагу, щоб більше до неї не повертатися². Ранні романтики навпаки прагнули *збагатити* свою культуру знайденими в минулому зразками духовної цільності. Тому їхня втеча від буржуазної, філістерської реальності – це таке собі «повернення вперед».

Класики і романтики намагалися у власній творчості розробити образи-прототипи оновленої людини. У Новаліса ним став середньовічний поет-лицар Генріх фон Офтердінген, у Гете –

¹ Див. також: Ф. Шиллер. «Листи про естетичне виховання людини», лист № 6.

² У XX ст. тисячі зневірених в європейській культурі людей переселилися в Індію, Гімалаї, Малайзію, Африку. Серед них було багато видатних людей: філософи (Альберт Швейцер), письменники (Артур Рембо, Редьярд Кіплінг, Девід Селінджер), художники (Поль Гоген). Максиміліан Волошин напише про Рембо, що в Африці він «шукав не нових форм для мистецтва, а нових форм життя».

Фауст, для Ріхарда Вагнера це був герой Зіґфрід у «Персні нібелунга», для Фрідріха Геббеля – старозавітна Юдіт, для Ніцше – «надлюдина» Заратустра.

Тож свою головну мету класики і романтики бачили в тому, щоб відродити європейську людину до нового духовного життя, фактично створити нову інтелектуальну расу. Новаліс писав: «Ми – місіонери. Ми покликані до формування землі»¹. Вони планували зробити це через мистецтво, і також – через створення нової публіки. Вони створили культ мистецтва і культ митця.

З метою залучення всього мистецького арсеналу заради такої високої мети романтики ретельно переглянули мистецтво Європи. Уперше в історії все мистецтво було розділене на два потоки: *масове*, що розвивається стихійно і задовольняє смаки переважно невибагливої публіки, і *високе* мистецтво, що облагороджує, духовно вивисує людину; і саме таке мистецтво мають створити вони, романтики! Між цими двома потоками точиться прихований конфлікт; так само точиться конфлікт між «художніми натурами» та естетично невибагливою публікою, яку вони називали «філістерами».

Романтики по-новому поставилися також до мистецтва минулого, яке тоді животіло на грані повного забуття², і включили його в поточний літературно-мистецький процес. Вони розділили його також на *два мейнстріми*: сучасний і «класичний». В останній увійшли «Пісня про нібелунгів», Данте, Петрарка, Боккаччо, Шекспір, Сервантес, Кальдерон, Мільтон³, Мольєр, Гоцці, Філдінг... Виявивши нерозкрити духовно-формуєчу силу мистецтва, яка до пори діяла на людину подібно «несвідомому інстинкту природи», вони планували віднині здійснювати цей ушляхетнюючий вплив *свідомо*, чому мав слугувати запропонований ними вибір текстів. Це з легкої руки романтиків культурна людина наших днів читає твори не лише живих авторів, а й минулих часів, і цей список зберігає в цілому *канонічне* значення⁴.

Нарешті, вони намагалися втілити такий зразок духовної повноти у власній особистості, прагнули насамперед у *собі* подолати й перебороти стан внутрішньої розшарпаності. Це також відрізняє їх від сучасних західних філософів, які лише рефлексують щодо духовного занепаду культури, але подолати власного духовного розколу не можуть.

¹ Новаліс, «Квітковий пилюк», № 32.

² Не в останню чергу завдяки зусиллям раціоналістично налаштованих просвітників у Франції (Вольтер) і тій таки Німеччині (Готшед).

³ У Німеччині існував справжній культ «Втраченого раю» Мілтона.

⁴ Він повністю входить в «канон» Г. Блума, переходячи, правда, іноді в таку собі програму загальнолітературної освіти.

3. Доля «проекту» в наступні часи

На початку XIX ст. в Європі на короткий час виник інтенсивний інтерес до ідей Канта та німецьких класиків і романтиків. Їхніми проводниками були у Франції письменниця Ж. де Сталь і поет-емігрант Г. Гейне; в Англії – С. Колрідж; у США – Е. По; в Італії ідеї, дуже близькі Канту і енциам, проповідував літературний критик і революціонер Джузеппе Маппіні.

Наприкінці XIX ст. Ф. Ніцше відобразив у своїх працях фактично *другу кризу доби Модерн*, оскільки з'ясувалося, що запропонований романтиками інтелектуально-естетичний шлях оновлення культури не розв'язав проблеми. Філософ критикував буржуазне суспільство, за великим рахунком, із романтичних позицій. Праці Ніцше були добре відомі в Україні, де їх осмислювали Ольга Кобилянська, Леся Українка, Володимир Винниченко, Богдан Лепкий, Микола Євшан та ін. [7, с. 833–843]; в Росії багато ідей перейняли у Ніцше такі різні люди, як Володимир Ленін, Максим Горький, Володимир Маяковський...⁵ Але роздуми Ніцше містять у собі уже відчай, нервозність і повну *зневіру* в можливість відродження «всебічно гармонійної людини».

Зокрема, закінчуючи VIII главу «По той бік добра і зла» (1886 р.), Ніцше підсумовує європейську духовну катастрофу XIX ст., і в його пророцьких інтонаціях ми упізнаємо знайомий уже розпач Руссо і Шиллера. Ніцше відносить сучасну йому Європу до «старих і кволих культурних народів», зауважує в ній «інстинкт втоми», повернення до духовного варварства і панування міщанства, гасло яких – «більше не треба шукати»⁶. Так було окреслено другу кризу модерністичного проекту.

Європа, на думку Ніцше, зможе вижити за однієї умови – об'єднання в єдину політичну і культурну структуру: «У всіх людей глибшого й ширшого розуму істинний загальний напрям прихованої роботи їхніх душ має за мету підготувати шлях до нового синтезу й спробувати уявити європейця майбутнього». Але це означатиме прощання з національною ідеєю. Європець майбутнього, на думку філософа, – не націоналіст, а космополіт.

Паралельно з романтичним «модерністичним проектом» відродження нової інтелектуальної раси запропонував свій проект соціально-політичного переоблаштування суспільства Карл Маркс, думки якого також перегукуються з Новалісом, Г. Гейне, Р. Вагнером, Ніцше та ін.

⁵ Докладніше див.: [7, с. 403–407].

⁶ «По той бік добра і зла», § 256; «Сутінки ідолів: Прогулянки несвоечасного», § 50; «Несвоечасні міркування: Давид Штраус як сповідник і письменник», § 2.

Після Ніцше і Вагнера, у ХХ ст. історія відміряла «модерністичному проекту» ще півстоліття. Нищівний удар проекту було завдано Другою світовою війною. У середині ХХ ст. йде з життя останнє покоління авторів, які підтримували своєю творчістю високу життєперетворювальну функцію художньої літератури в душі «модерністичного проекту». Це Томас Манн, Генріх Манн, Ліон Фейхтвангер, Бертольт Брехт, Анна Зегерс у Німеччині; Бернард Шоу, Джон Голсуорсі в Англії; слов'яни Карел Чапек, Максим Горький; Анатоль Франс, Ромен Ролан, Анрі Барбюс, Луї Арагон у Франції; Джек Лондон у США та ін.

Після названих авторів відбулася зміна ціннісних орієнтирів, яка значною мірою залежала уже не лише від мистецтва, а й від самої соціальної реальності. І ось уже на наших очах вибухнула, остаточно, *третья криза Модерну*.

4. Значення Іммануїла Канта

Серед дослідників німецького романтизму прийнято акцентувати на важливій ролі філософа Й. Г. Фіхте. І це правильно. Але, на нашу думку, набагато важливішим для романтиків був Іммануїл Кант, який наприкінці ХVIII ст. у трьох своїх «Критиках» переглядає культ просвітницького розуму. Його мета – поєднати просвітницький розум-ratio (*Verstand, raison, bon sens, common reason, common sense*) з безмежною духовною об'ємністю людської натури, що була притаманна попереднім епохам, особливо Відродженню і Бароко. Він вводить у поняття просвітницького розуму тонкішу диференціацію: це «розсудок» (*Verstand*), що визначає спосіб адаптації та дій людини в *наявній*, зовнішній реальності, і – власне «розум» (*Ver-nunft*), що визначає безмежні потенції внутрішнього світу – уяву, віру, моральні якості, чутливість до гарного, творчі здібності та ін., потрібні для *створення* культури як продовження природи, але уже на вищому рівні свідомості.

Філософія Канта була спрямована на депрагматизацію і дефрагментизацію людської одиничності, на всебічний розвиток *особистості*. Кантіанство стало основою веймарської класики (згадаймо лише драми Шиллера!) і всього німецького романтизму аж до Ф. Ніцше; воно стало фактично основою «модерністичного проекту». Кант і досі залишається вагомим авторитетом навіть для сучасних постмодерністів. Нагадаємо окремі його ідеї, що зберегли значення для сучасної естетики.

Віртуальність. Наріжний камінь Кантового вчення – це те, що світ набуває своєї остаточної форми лише у нашій свідомості. «Я» має справу не з «реальними» речима, а з «віртуальним» світом. А моє «Я» стає повним господарем і законодавцем цього світу.

За Кантом, свідомість схильна постійно випробовувати свої сили і спроможності без будь-якої конкретної мети, тобто схильна до *гри*; тож у «Я» постійно виникає бажання перекоконструювати, переформатовувати цей світ відповідно до власної фантазії, зокрема в естетичній царині. Для «Я» властиво відчувати себе митцем, творцем, художником, деміургом і чекати того самого від інших людей.

Таке розуміння призвело уже в нашу добу Постмодерн до кардинальних змін в естетиці. Реальність почали розглядати як віртуальну, тобто як матеріал для творчого переформатування, творчість – як вільну гру з матеріалом¹.

Але існує суттєва відмінність віртуальності, віртуальної гри в сучасному розумінні від Кантової. Для Канта і романтиків це – шлях для створення і вдосконалення особистості, яка має сама себе сформувати і несе сама за себе відповідальність. І навпаки, в сучасній цивілізації маска, гра, іронія – це спосіб уникнути індивідуальної відповідальності, зокрема за власну особистість, за власне самоформування і саморозвиток, в кінцевому результаті – за культуру².

Тотожність світу і мистецького твору як віртуальних. Для Канта не існує принципової різниці між мисленням як таким і мисленням художнім, літературним. Всі його модулі, атрибути і категорії, які він застосовує до абстрактного мислення, відповідають елементам класичного сюжетоутворення в літературному творі. Оскільки «Я» не може уявити об'єкт зображення без орієнтації в часі і просторі, то митець робить «часопростір» спеціальним елементом естетичної гри, художнього ефекту (простір у зображенні художників-імпресіоністів, час у зображенні Лоренса Стерна, Марселя Пруста). Оскільки «Я» не може уявити ситуацію без *причинно-наслідкових зв'язків*, то й митець може вільно вдаватися до відповідної естетичної гри (в романі Г. Філдінга предметом захопливих естетичних маніпуляцій стають загадковість, таємничість походження Тома Джонса-знайди; у казках Е. Т. А. Гофмана причини подій сховані не в земних відносинах персонажів, а в житті чарівників). Категорії *модальності* широко освоїли ще романтики, у яких переплутано реальність і сон, сучасність і минуле, бажання і яв. Категорії *кількості і якості* ефектно використовують Рабле в книзі про Гаргантюа, Свіфт – у творі про Гуллівера тощо.

Власне кажучи, саме в кантіанстві й далі – у романтиків ми можемо знайти витоки теорії В. Б. Шкловського про «очуднення» («одивнення»). Згідно з класичною естетикою, сприйняття

¹ Приклади ми знаходимо в феномені «Пінчук Арт Центр».

² Макс Фріш, «Назву себе Гантенбайн».

реальності взагалі і художнього твору зокрема має спиратися на певну *природну* норму мислення, тобто на закладену самою природою здатність людини мислити. Реципієнт, до якого (подумки) звертається митець, – це абсолютно *здорова* людина – фізично і духовно¹. Звідси схильність письменника «гратися» з рецептивною нормою – у Рабле, Свіфта, Вольтера, Гофмана... Останній полюбляв зображати різні психічні відхилення від здорової норми, що свідчить лише про те, що сам він добре знав, що таке «норма», і лише провадив із раціоналістично налаштованим «філістером» таку собі навмисну «гру» на його естетичне виснаження².

Суть мистецтва – не «віртуальна гра». Як відомо, Кант ототожнив красу з «доцільністю без певної мети»³. Деякі вчені, зокрема Т. Адорно, В. Беньямін та ін., переносять це міркування філософа на все мистецтво як таке. Проте думка Канта недвозначно ясна. Мистецтво, як усе, що створено людиною, має мету (є «доцільним»); але це не утилітарна доцільність предмета ремесла, а полягає вона в тому, що мистецький твір робить душу сприйнятливою до вищих ідей розуму (вічність, Бог, істина, честь, любов, патріотизм тощо), які освітлюють життя людини вищим смислом.

Далі, не слід забувати, що Кант кладе в основу мистецтва не лише красу, а й *піднесене*, яке у нього виражає вищу доцільність, а саме – моральну. Тож Кант якраз наполягає на високій *ідейності* мистецтва. Він писав, що взяті самі по собі формальні прийоми (які, власне, й називають «грою»), – ті, що «збуджують або розчулюють», «нічого не залишаючи для ідеї, притуплюють дух и поступово роблять предмет гидким, а душу – незадоволеною собою».

Тож неправомірно приписувати Канту розуміння мистецтва лише як *гри*. За Кантом і Шеллінгом, останнє слово в мистецтві все ж за ідеями розуму, який підпорядковує кінцевий результат високому наміру. Різновидом гри у ранніх романтиків була *іронія* Фрідріха Шлегеля. Гегель якраз і критикував Шлегелеву іронію за те, що вона виривається з-під контролю розуму і перекидає навіть усі поняття моралі.

Герменевтика. Новий етап герменевтики в Європі представив Фрідріх Шлейєрмахер (1768–1834), який виходив з того постулату Канта, що культура є не продуктом природи, де діють одназначні й незмінні закони, а результатом людської

думки, яка багатозначна і припускає *множинне* тлумачення. Шлейєрмахер розпочав з тлумачення Біблії, в якій побачив віддзеркалення людської ж таки думки, неоднозначної, часом темної і навіть непевної; а отже ця думка потребує *спеціальних* прийомів розуміння. Кантіанська суть відкритого ним методу полягає у багаторазовому заглибленні в матеріал, який досліджують у такому порядку: спочатку – на рівні простих (початкових) понять здорового глузду (*Verstand*); потім ці поняття співвідносяться з ідеями розуму (*Vernunft*), де відбувається їхня певна корекція і *прирощення*; після цього до об'єкта застосовують уже уточнене поняття; проте і його також необхідно співвіднести з інстанцією «*Verstand*», що знов надає можливість скорегувати і розширити коло понять... Цей процес залишається історично безкінечним, оскільки інстанція «*Vernunft*» сама по собі нескінченна, а крім того вона чутливо реагує на зміни в самій культурі (цінності тощо). Г. Г. Гадамер назвав цей процес «герменевтичним колом»; хоча можна називати його також «герменевтичною спіраллю».

Якщо просвітники докантової епохи стверджували, що реальність може бути прозорою для нашого мислення, якщо правильно застосовувати поняття *bon sens, common reason* (історія Робінзона Крузо в знаменитій книзі Д. Дефо), то для Канта і Шлейєрмахера реальність, яку ми досліджуємо як віртуальну, багатозначна і припускає багато смислів, які треба відшукувати і *тлумачити*. Тож можна говорити про *герменевтичний пафос* всього раннього німецького романтизму, який завзято брався за розгадування реальності, з якої не лише остаточно впали всі табу, але в якій несподівано знайшли додатковий ментальний поверх – «віртуальність». Приміром, у казці Л. Тіка «Кіт у чоботях» освічена публіка марно б'ється над розгадкою смислу простої дитячої казочки з позиції саме *bon sens, common reason*. Хочеться припустити, що Гадамер відкрив своє поняття «герменевтичного кола» якраз при перечитуванні цієї казки (щоправда, тут Тік виводить той випадок, коли освічені критики потрапляють в *облудне* «герменевтичне коло», бо їм так і не вдається розкрити «справжній» зміст казки!). У «Розбитому дзбані» Генріха Клейста на прикладі неймовірних і кумедних версій одного банального побутового злочину глядач також дістає можливість переконатися, як далеко може завести на манівці облудна «герменевтика» з позицій буденного «здорового глузду». В комедії цього ж автора «Амфітріон» головна героїня Алкмена потрапляє в «герменевтичний колапс», бо бачить перед собою двох нібито своїх чоловіків з абсолютно однаковою зовнішністю... «Герменевтичні» загадки полюбляв

¹ На відміну від публіки, від автора повного душевного здоров'я, якщо ми не помиляємося, в жодній естетичній не вимагається.

² Нам уже довелося писати про те, що у пошуках таких прикладів Гофман спеціально звертався до «Антропології з практичної точки зору» (та інших трактатів) Канта, до речі, свого університетського викладача.

³ Див.: І. Кант, «Критика сили судження», § 52.

ставити перед читачем і своїми персонажами Е. Т. А. Гофман («Серапіонові брати», «Блошиний король»).

Містичне. Хоч як це парадоксально, але Кант дав нове життя містичному. Зокрема, його вчення про *генія* має містичний характер. Новаліс, Клейст, Гофман, Шопенгауер, Вагнер максимально використали ідеї Канта у своїх містичних образах та ідеях. Суть нової містики спрямована проти зухвалої й самовпевненої думки, ніби за допомогою *bon sens, common reason* людина колись зможе досягнути всю нескінченність природи і «змінити» її відповідно до власних планів. Містика спрямована і проти сучасного псевдомистецтва з його раціоналістичною орієнтацією на клонування комерційно успішних зразків. Тільки справжнє мистецтво з його парадоксами мислення, які сягають містичного і ставлять для *common reason* неподолані естетичні пастки, може утримати людину від раціоналістичної зверхності. Тільки на основі містичного ми можемо довести необхідність мистецтва в усі часи. Без почуття естетичного як *містичного* розум людини всихає і дрібнішає. Це зрозумів тоді Шопенгауер, зробивши центром своєї естетики *музику і комічне*.

Рецептивна естетика Вольфганга Ізера і Ганса Роберта Яусса (поширилася в 1970-ті рр.) також закладена в філософії Канта. Образ реальності, вважають австрійські вчені, напряму залежить від суб'єкта, від *суб'єктивності* його сприйняття. Цілком відповідно до Канта, вони стверджують, що повністю зміст художнього (літературного) твору ніколи не можна розкрити (1); і що схоплення змісту залежить не тільки від чіткості авторського виконання, а й від сприйнятливості самого читача (2). Суб'єктивність автора вступає у таке собі змагання із суб'єктивністю реципієнта (читача), у процесі якого виникають лакуни «*невизначеності*». Цей «конфлікт версій», на жаль, іноді може відкинути читача досить далеко від наміру автора. Проте Ізер і Яусс вважають, що в такій «лакуні» між тим, що замислено (автором), і тим, що відшукано (читачем), містяться можливості для *подальшого розвитку культурних смислів*. Це саме той випадок, коли смислова редукція твору сприяє розвитку мислення і фантазії в цілому.

Це певною мірою відображує теорію Канта і романтиків про *генія*, який сам не знає, які ідеї спадають йому на думку; а отже в певний момент геній виступає не лише як автор, а й як «імпліцитний читач», тлумач свого твору нарівні з іншими. Це має слугувати для літературознавця пересторогою: треба з великою обережністю довіряти «авторському» тлумаченню твору.

Крайній (і, на жаль, логічний!) випадок «рецептивної теорії» в постмодернізмі – це «*інтерпретаційний плюралізм*», коли припустимі

діаметрально протилежні версії тлумачення (Л. Тік порушив цю проблему в комедії «Кіт у чоботях»). Насправді, свобода «плюралістичного» тлумачення закінчується там, де втрачається сама комунікація, тобто можливість взаєморозуміння всередині певної культури. Така драматична доля «мультикультуралізму» в сучасному європейському світі.

5. Новий літературно-мистецький канон

У ХХ ст. завершився, загалом неоднозначний, процес рецепції англо-саксонським світом германської філософії і художньої культури, чому раніше стояли на заваді різні культурні суперечності та політичні негаразди. Книжка Гарольда Блума «Літературний канон», що підсумовує цей процес, свідчить разом з тим, що в естетичній сфері постмодерну в цілому перемогли емпіризм і позитивізм, оскільки англо-саксонська критика так і не виявила належної уваги до трансцендентально-ідеалістичного напрямку в культурі як до одного з провідних у модерній Європі. Г. Блум вважає, що ядром, з якого розвинулася вся модерна європейська література, була творчість Вільяма Шекспіра; проте романтикам у нього не відведено виразного місця. Хотілося б доповнити цього автора деякими своїми міркуваннями.

По-перше, саме веймарські класики і ранні романтики ствердили визнання виняткового значення *мистецтва*, зокрема літератури, для повноцінного функціонування суспільства. В епоху Шекспіра, хоча мистецтво й посідало важливе місце в житті суспільства, світське мистецтво все ж вважали *другорядним* порівняно з культовим (церковним). Літератор здебільшого змушений був орієнтуватися на «замовлення» з боку простої чи шляхетної публіки. Все це стосувалося й самого Шекспіра. Ми не знаходимо в його творчості також образу *митця* (якщо не вважати такими пародійно показаних акторів-аматорів у «Сні літньої ночі» чи акторів у «Гамлеті»). Адже в ті часи митець був усього лише членом окремого цеху, поруч з ремісничими корпораціями. Лише епоха Гете і романтиків піднесла митця над суспільством. Завдяки їм митець увійшов у ХІХ ст. уже не як ремісник, а як поет, філософ, громадянин, всебічно відкритий до прекрасного.

По-друге, не у Шекспіра, а саме у Гете та Шиллера ми знаходимо зародки модерного *історичного* розуміння життя¹. Хоча Шекспір написав кілька п'єс на історичну тему, він все ж був далекий від ідеї історичного *розвитку* суспільства і людини, яку розкривав лише як родову істоту. Внутрішня еволюція людини була представлена,

¹ Див.: [2].

мабуть, у єдиному його творі – в «Королі Лірі» (де вона розкрита скоріше як спокутування фатальної помилки героя, ніж як свідоме прагнення самовдосконалення). Ніде в інших місцях автор цієї теми не торкався. Стан суспільства був представлений у нього як незмінний на всі часи *status quo*, зокрема як непохитна монархія. Щоправда, історизм у «Фаусті» та у романтиків має ще *містеріальний* характер, але все таки це був уже історизм!

Так само не Шекспіру, а автору «Фауста» та романтикам вдалося передбачити велике значення *міфологічного* мислення для всього наступного мистецтва. Всі наступні наукові теорії міфу спираються саме на Гете і на Р. Вагнера. Шекспір же тут відіграв досить скромну роль. У нього ще досить невиразна межа між міфом, казковістю, фантастикою та позиченим історичним сюжетом.

Далі, Гете і романтики розробили якісно нове поняття *гуманізму*. Якщо в часи Шекспіра ідеалом людської природи вважали все античне, а оновлення культурного життя розглядали як повернення до ідеалів далекої античної минувшини, то новий гуманізм Гете і романтиків – це не повернення до античності, а інтелектуалізація, одухотворення в дусі грецької містики всього стихійного, темного і руйнівного в природі, а у внутрішньому світі людини – одухотворення, ушляхетнення темної, каламутної сфери підсвідомого, сексуальних інстинктів.

У Гете в «Фаусті», у Новаліса дуже рішуче заявлена ідея про людину як *творця культури*; доля всієї подальшої цивілізації залежить від її свідомої волі (Новаліс: «Ми – місіонери!»). Це також випереджає часи Шекспіра, коли вважали, що цивілізація дісталась людині у готовому незмінному вигляді. Безперечно, Шекспір не пройшов своєю увагою повз важливу роль людини у створенні духовних цінностей, які торкалися в нього насамперед *моральної* сторони життя. *Людина* для нього була важливіша від її національної, політичної, станової чи майнової належності – і це якраз було успадковано веймарськими класиками і романтиками. Не підлягає сумніву, що не лише у греків чи в індусів або персів, а й у Шекспіра знайшли класики й романтики образ людини, яка втілює втрачену нині повноту фізичного і духовного (зокрема й *естетичного*) існування; людина має повернути собі той образ, який був, сказати б, задуманий самою природою.

Так виникла німецька філософсько-естетична *утопія*, без якої не змогла б пізніше розвинути європейська антиутопія. «Фауст» Гете, «Генріх фон Офтердінген» Новаліса – яскраві

зразки такої утопії. Ми краще зрозуміємо жанри утопії та антиутопії ХХ ст., якщо виведемо їх не з прототипів Т. Мора та ін., а з його *естетично, філософськи, фантастично і містично* збагачених зразків у німецьких класиків і романтиків.

Отже, ми можемо вважати Шекспіра завершувачем всього постмедієвального літературного канону; а законодавцями нового, модерного літературного канону слід вважати Гете і романтиків.

6. Мистецький авангард

Ще одне започатковане романтиками явище, яке стало принципово важливим для всього модерного періоду європейської літератури, – мистецький авангардизм. Його першим виявом можна вважати німецьке «штюрмерство». Майже через 20 років по тому з'явилися літературні нащадки штюрмерів – єнські романтики. Авангард нерозривно пов'язаний з поняттями «молодість», «сучасність», «прогрес» і «новаторство». Ці поняття (власне, *концепти*) уперше набувають важливого соціо-культурного статусу саме у ХVІІІ ст. Адже це століття вперше в історії усвідомило себе не як повернення до естетичних зразків та авторитетів минулого, а як історичний рух *тільки вперед*. Упродовж ХVІІІ ст. в літературі входить *молодий герой*. Він втілював такі ключові принципи доби Модерн, як вищий статус майбутнього порівняно з минулим, інакомислення, плюралізм думок і терпимість, право на індивідуальну гендерну поведінку, еротичну свободу тощо. Одночасно важливою стає особистість *молодого автора* як носія прогресивних поглядів. Авангард відчуває за собою право молодості на соціальну протестність, на докорінне оновлення мови, на перегляд моральних понять.

Авангардні групи в наступному ХІХ ст. – це гурток «Сенакль» у Франції, літературна група «Молода Німеччина»; остання, за словами К. Маркса, проповідувала сексуальну свободу і мріяла «принагідно повалити два-три трони»...

Та найяскравіше представляла ранній європейський авангард на перетині століть романтична співдружність з Єни, головним теоретиком у якій був Фрідріх Шлегель. Його ідеї сумарно можна викласти таким чином. На всю сучасну царину смаку поширюється анархія і безликість. У своїй масі мистецтво являє собою хаос; теорії бракує законів, у ній панує скептицизм. Зростає кількість епігонів, бал править незлічимий легіон наслідувачів: наслідують французів, англійців, італійців і іспанців... Ось тільки нічого національного, німецького немає.

Поруч сусідять високе і масове мистецтво, які «не виявляють ані найменшого інтересу одне до одного, хіба що виражають взаємне презирство і насмішку при випадковій зустрічі». Головна мета тепер – будь-що здаватися оригінальним; поет не прагне розкрити найсуттєвіше, а лише те, що впадає в око, – «цікаве». Але панування лише цікавого – це вже ознака кризи. Смак дедалі більше притуплюється від звичних подразників, вимагає подразників ще сильніших і гостріших, і уже переходить до «пікантного і приголомшливого». Панує «вульгарність – бідна пожива безсилового смаку, і як остання конвульсія коваючого смаку, – шокує, тобто авантюрне, огидне, жакливе»¹.

У книзі докладно аналізуються в плані авангардизму «Люцінда» Шлегеля, «Кетхен із Гайльбронна» Клейста, «Кіт у чоботях» Тіка та інші. Казкова комедія «Кіт у чоботях» містить усі ознаки авангардного твору: тут іронія, пародія, «гра» з реальним читачем, явні та приховані цитати, пастиш, алюзії, парафрази, центони тощо. Читач легко упізнає ті проблеми, які сучасна філософія позначає як «твір без границь», «інтерпретація без меж», «інтертекст», «смерть автора». Л. Тік не лише показує події відомої дитячої казки, а й виводить на сцену як персонажів критиків і навіть автора. В партері, де сидять знамениті театральні критики, буквально лютує «інтерпретаційний плюралізм». Бачачи, що сприйняття казки відхиляється від її справжнього змісту, живий автор зі сцени звертається із роз'ясненнями до критиків, щоб спрямувати їхню увагу в потрібне русло. Та все марно! Тік показує, що для реципієнта автор стає уже непотрібною інстанцією для встановлення сенсу твору. Прагнучи проникнути в зміст найвної дитячої казки, критики в партері залучають потужний арсенал «інтертексту», зокрема античну естетику. Проте саме «інтертекстуальний» підхід заплутує для них остаточно будь-яке розуміння...

Як і авангард наступних епох, німецький авангард кінця XVIII ст. з часом став жертвою моди, хоча на світанку свого існування нападав на моду. Мода тиражує і перетворює на загальнодоступний стандарт усе новаторське. Романтики хотіли бути не схожими ні на кого. Ця несхожість і стала модною. Виник феномен «тривіального» романтизму, щось на зразок «масової літератури». Гофман, а пізніше Гейне, Вагнер і Ніцше захищали високий, духовний романтизм від «тривіального», філістерського, хоча якоюсь мірою і самі стали жертвою літературної моди і «баналізації» своїх ідей.

7. Висновки.

Про подальшу долю літературознавства

Через сто років після того, як був започаткований «модерністичний проект», Макс Нордау в книзі «Звиродніння», а трохи згодом і Освальд Шпенглер із прикрістю констатували, що за все XIX ст. людині так і не вдалося повернути собі цілісність і повноту духовного і фізичного існування, про які мріяли Гете і ранні романтики, не вдалося повернутися до природи, щоб почерпнути в ній сили для вдосконалення культури. Сама культура набула зовсім іншого сенсу: вона стала індустрією розваг і відпочинку, культурою для «філістерів» – розбещених і роспещених бюргерів; вона чурається всього високого й змістовного і апелює до низьких людських інстинктів. Література за цих умов виродилась до «літературщини», до розважального читва.

Більш того, на рубежі XIX–XX ст., перед культурою з'явилася нова небезпека – елітарність, мистецтво для «високочолих», для «обраних». В цьому контексті стають зрозумілими слова Т. Манна: «Література – це смерть [...] Протилежність літератури – це життя» [3, с. 5].

Проте й на початку XX ст. другу кризу Модерну все ще не вважали фатальною. За культуру у вищому сенсі виступали письменники нової гуманістичної формації: Томас Манн, Генріх Манн, Бертольт Брехт, Гергарт Гауптман, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Максим Горький, Карел Чапек, філософи В. Дільтей, Е. Кассіер, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер та інші. Т. Манн вірив у настання «післябуржуазного світу», коли мистецтво, на його думку, «позбудеться своєї повної самотності, передсмертної самоти» і знайде шлях до «народу», до «маси». І так мистецтво стане на службу до нової людської співдружності, яка уже не мріятиме про культуру як про щось стороннє, а «сама буде втілювати культуру» [3, с. 195].

У наші дні європейська цивілізація, здається, остаточно розпрощалася з класичними цінностями і формами життя. Цей процес заторкує все суспільство, політику, культуру і естетику, освіту і педагогіку, міжособистісну комунікацію, навіть саме відтворення людської популяції... У цих умовах «модерністичний проект» безнадійно втратив своє значення і перетворився на «високий наратив» минулого.

Мистецтво також у цілому втрачає значення високої сили, що ментально урізноманітнює і духовно ушляхетнює людину, дає їй стимул для подолання безкінечних викликів реальності².

¹ Докладніше див.: [4–6].

² Найсуттєвішим викликом XXI ст. стало те, що сама реальність значною мірою стає «віртуальною», цифровою. А отже змінюється її зміст, «образ» у свідомості.

Поточна література наших днів – це одна з форм утримання суспільства в стані належної стабільності, а в ньому самому – запровадження необхідних комунікативно-значенневих форм дискурсу і комунікації.

Відповідно і наука про літературу втрачає свою пряму функцію – розкривати процес духовного долання людиною грубої і жорстокої матерії існування і тим самим виявляти безмежність її внутрішніх сил, а отже нескінченність і багатоманітність форм розуму. Позірне розмаїття «методів» дослідження свідчить, на жаль, лише про її занепад. Вона давно уже займається тим, що інвентаризує у творі естетичні компоненти та їхню «гру» і несамохіль фіксує лише курйозні

зрушення в одвічних механізмах людської натури, не пояснюючи як слід їхні причини і суть. Тобто займається такою собі вульгарною антропологією на базі вульгарного семантизму. В цьому статусі вона непомітно для себе зливається з нехудожніми формами, зокрема «цифровою словесністю» соціальних мереж.

Літературознавство поступово, але неухильно переходить у нову якість, суть якої вченим ще належить визначити. Можна припустити, що на нього чекає повна втрата наукової автономності і злиття з соціологією, теорією комунікації і філософією. І таким чином – перетворення на вузьку галузь наук про форми і способи життєзабезпечення суспільства.

Список літератури

1. Лютий Т. Ніцше: Самоперевершення. Київ : Темпора, 2016. С. 833–843.
2. Майнеке Ф. Возникновение историзма / пер. с нем. Москва : РОССПЭН, 2004.
3. Манн Т. Письма / издание подготовил С. К. Апт. Москва : Наука, 1975.
4. Шалагінов Б. Б. До питання про хронологію авангарду в європейській літературі Нового часу. *Матеріум. Літературознавчі студії*. 2010. Вип. 38.
5. Шалагінов Б. Б. Авангард та літературний мейнстрім у XXI ст. *Всесвіт*. 2011. № 9–10.
6. Шалагінов Б. Б. Генріх Фон Клейст і кінець німецького романтичного авангарду. *Біблія і культура: наук.-теор. журнал*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2012. Вип. 16.
7. Шалагінов Б. Соцреалізм як нереалізований проект (погляд германіста). *Шалагінов Б. Класики і романтики*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. С. 403–407.
8. Herders Werke: in 5 Bänden. Bd. 1. Weimar : Volkerverlag, 1963 (Bibliothek deutscher Klassiker).
9. Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. Bd. 2. Leipzig : Koehler & Amelang, 1958.

B. Shalaginov

CLASSICS AND ROMANTICS: AN ATTEMPT OF SELF-REVIEW

In my article, I sum up main results of my research of “Weimar classics” and early German romanticism presented in my book “Klasyky i romantyky: shtudii z istorii nimetskoj literatury 18–19 st.” (“The Classics and the Romantics: The Studies of the History of German Literature in the 18th–19th Centuries”, 2013). I analyze the notions of three worldview crises of modern era. By the end of the 18th – beginning of the 19th centuries, there was a first crisis in the aesthetical, philosophical, and religious spheres. The philosophers of that epoch presented utopian project of searching for a lost ideal condition in the past, in the history. From the aesthetical and historical standpoints, they divided art into mass and high, and from the historical stance, into modern and “classical” mainstreams. By the end of the 19th – beginning of the 20th centuries, there was a second crisis of Modern times, and the third crisis occurs in a present time. The classics and the romantics initiated artistic avant-garde: presented a young protagonist in the literature, accented the meaning of young author as the bearer of progressive mind; elaborated on such features of avant-garde text as irony, parody, “play” with a reader, implicit and explicit citations, pastiche, allusions, paraphrases, centons, etc. As European civilization left behind the classical values, the “Modern” project lost its meaning; it turned into a “high narrative” of the past. Contemporary literature is one of the means to maintain society in the stable condition, and in this status, there are necessary communicative and meaningful forms of the discourse and communication. In this status, literature insensibly merges with the non-fictional forms, including “digital verbalism” of social media, which is controlled not by philosophers, but by businessman and politicians.

Keywords: Weimar classics, German romantics, modern project, crises of modern era, Goethe, Kant, Nietzsche, literary canon, avant-gardism, literature, values.

Матеріал надійшов 19.07.2018