

**АБСОЛЮТИЗАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ
У РОМАНТИЧНОМУ КУЛЬТІ ГЕНІЯ
Діалектика цілісного та розщепленого**

Класична естетика має визнаний перелік категорій: прекрасне — потворне, трагічне — комічне, поетичне — прозаїчне, та ще кілька пар, які менш поширено розроблялися. На цьому категоріальному апараті базуються найбільш ґрунтовні концепції класичного стилю філософування (Арістотеля, Вінкельмана, Лессінга, Канта), а також не можуть оминати некласичні естетичні стратегії (Адорно, Бурдьє, Ортега-і-Гассет). Проте, ті категорії, які існували в проблемному полі класичної естетики, й працюють в постсучасній ситуації, найбільш повно концептуально були висвітлені в процесі трансформації цих естетичних стилів. До них ми відносимо терміни «цілісне» та «розщеплене». Вони найбільш плідно були концептуально опрацьовані за добу романтизму (Ф. Шлегель, Л. Тік, Новалис, О. Уальд), яка являє собою як раз перехід між класичною та некласичною естетиками. Метою нашого дослідження є виявлення діалектичного зв'язку між цілісним та розщепленим в романтичній логіці абсолютизації естетичного досвіду.

Кантівський «коперніканський переворот» на засадах трансценденталізму намагався здійснити емансипацію суб'єкта з-під влади субстанції. Проте сфера чистого розуму, де вперше був проведений аналіз апіорних структур свідомості, виявив підкорення поняття предмету. Протилежна ситуація (підкорення предмету поняттю) у законодавчій діяльності практичного розуму обґрунтувала трансцендентальний статус етики обов'язку, але не забезпечувала гармонію здібностей людини. Навіть критика здібності судження продемонструвала несумісність світу природи і свободи. Оскільки аналітика піднесеного виявила відсутність містка між ними, отже, вільне волевиявлення суб'єкта залишається можливим лише у етичній сфері.

Етичний детермінізм Фіхте стає логічним наслідком протилежності теоретичного і практичного, що залишає його в межах традиції раціоналізму. Абстрактна визначеність самосвідомості в обох проєкціях потребує повноти

свого здійснення, оскільки кореляція теоретичного і практичного можлива лише у нескінченності для Фіхте, як і для Канта. Але й емпіричне Я вимагає реалізації свідомо-несвідомої діяльності у феноменальному світі. Виникає потреба у існуванні поряд с теоретичним і практичним розумом іншої здібності, яка б відповідала даним вимогам. Так усвідомлюється необхідність естетичної сили душі та її носія — генія. Його виокремлення з представників людського роду свідчить про неможливість вирішення суперечки між свідомим та несвідомим у кожній людині. Вона є абстрактним представником якоїсь окремої функції. І лише геній стає взірцем гармонії сил людської душі, а продукт його творчості — мистецтво — найбільш досконалим способом реалізації людської особистості.

Надприродний потенціал генія зростає з абсолютизації суб'єктивності Фіхте. Дискурсивні форми свідомості виявилися недостатніми навіть для логотричної картини світу. Діалектика свідомої та несвідомої діяльності Я в процесі дедукції форм реальності стає вихідним пунктом романтичної інтерпретації фіхтеанства. Акт самопокладання поєднує пізнання та дію, отже, фактичність і наявність зовнішнього світу, яка була каменем спотикання попередньої філософії у розумінні досвіду, розчиняється в процесі самодіяльності.

Культ генія як наслідок естетизації людського ставлення до світу трансформує новоевропейське співвідношення онтології та гносеології: сутність людини більше не зводиться до «метафізичної потреби пізнання. Піддається сумніву і навіть іронії прагнення розуму вийти за межі досвіду і керувати почуттями. Парадоксальним чином романтики обґрунтовують тезу Спінози: для цього сам «розум має стати пристрасною».

Романтичний культ генія в даному випадку не відривається від трансценденталізму, оскільки геній є трансцендентальним суб'єктом, що підноситься над випадковістю окремих емпіричних форм. Естетична форма здійснення його досвіду слугує гарантією його піднесеності, анти-утилітарної спрямованості. Можна сказати, що для романтиків категоріальним імперативом стає вимога геніальності, головною метою якого також стає досягнення свободи, але естетично інтерпретованої.

Забігаючи трохи наперед, зазначимо, що саме романтичні наслідки цього моменту стануть предметом дослідження праці Ф. Степуна «Трагедія творчості». Для Фіхте ж суб'єкт постає як єдність скінченного і нескінченного. У ньому існує нескінченне прагнення реалізації ідеалу, який передбачає повноту здійснення естетичного досвіду, але в той самий час форма реалізації цього прагнення скінченна: будь-яка спроба здійснити ідеал з необхідністю призводить до створення скінченного речового продукту, і тому те, чого хоче досягти індивід у своїй діяльності ніколи не збігається з тим, чого він реально досягає. Між

тим як двонаправленість естетичного процесу: реалізація естетичного ідеалу та довершення емпіричних форм як художніх зразків утворює єдність естетичного континууму, що втілюється лише у генії.

«Естетична активність» є ознакою геніальної діяльності, оскільки в скінченній речі дозволяє розкрити нескінченний зміст. Шеллінг виходить з відносності розподілу видів та жарів мистецтва. Цей класичний представник йенського романтизму не задовольняється просвітницькою традицією пояснення класифікації видів мистецтва розподілом органів відчуття, яку наводив ще навіть Кант. Вони існують лише як засоби всебічного схоплення абсолюту. Але за суттю, вони єдині органічно поєднані. Діалектика свідомо-несвідомої природи генія заперечує диференціацію форм мистецтва. Між тим емпіричний спосіб буття витворів мистецтва не припускає іншої форми їх існування. Але вони не амбівалентні по відношенню один до одного, як і предмети природи. «Напередвстановлена гармонія свідомої і несвідомої діяльності» (термін Й. Шеллінга) забезпечує синтетичну єдність існуючого у впорядкованому космосі.

Поетичне натхнення генія є єдиним гарантом тотальності естетичного досвіду, а тому він керується іншими законами існування. У цій тезі Новаліс дуже близький до позиції Шеллінга. Його «голуба квітка», перекликаючись з традицією Плотіна, символізувала як поезію, так і пізнання і етичну дію. Аналогія між божественним та митецьким творінням особливо яскраво виражена у Новаліса: всі відмінності не мають зовнішнього характеру і розчиняються у великій первісній єдності естетичного досвіду творчості, стають «органами та моментами великого та єдиного життя».

Тотальність естетичного досвіду, що в найбільш концентрованому вигляді проявляється в царині Аполлона, між тим пронизує усю тканину життя. Тому філософія вперше для романтиків стає не природознавством (як сферою дії апріорних принципів розуму, за Кантом) або науковченням (Фіхте), а філософією життя, що органічно поєднує у собі взаємоперехід досвіду у дух і навпаки. Шеллінг знаходиться на тому етапі йенського романтизму, коли ідеал єдності істини добра і краси ще не розколовся, а, отже, і природа мистецтва укорінена у цій єдності, перманентна і не припускає метафізичних розривів. Антагонізм мети та засобів, ще не є став принциповою перешкодою естетичному ідеалу. Тому не етика обов'язку, а міра доцільності є принципом конструювання універсуму. Моральна досконалість генія полягає не у слідуванні категоричному імперативу, а у розкритті власної природи як повноти здійснення людської сутності. Більш того, Ф. Шлегель вважає, що «моральність без почуття парадоксальності дорівнює банальності» [5, с. 360], і далі продовжує: «Мораль мають лише тою мірою, якою мають філософію та поезію» [Там само]. Шлегель намагається у своїй концепції поєднати те, що розділив нездоланною прірвою

І. Кант, а мораль вивести із тієї сфери, з якої походить усе інше, з мистецтва. «Справжня добродійність — це геніальність», — пише Ф. Шлегель [5, с. 359]. Тобто, краса є першою для романтиків з трьох цінностей блага.

Естетичний аморалізм у кантівському розуміння цього слова, є запереченням імперативу обов'язку і придушення почуттєвих поривів. Таке заперечення настанов моралі не дорівнює невихованій поведінці дикуна, яка в принципі є до-моральною. Геніальна творчість романтичного митця, що поєднує універсальність і індивідуальність, не може бути втиснута в межі етики обов'язку, так само як і розсудкові схеми, тому що вона за своєю суттю є перманентним творенням. Будь-які межі є результатом відпадиння, відчуження від акту творення, а, отже, є похідними від нього. Йенський етап розвитку романтизму (до якого належали і Шеллінги, і брати Шлегелі, і Новаліс, і Тік, а також багато інших послідовників) не передбачає антагонізму краси та добра, який був принциповим для ригоризму І. Канта та більшості інших просвітників. В романтичному концепті добро, як й істина, є внутрішнім моментом краси, на цьому ґрунтується їх єдність. Лише пізній романтизм (Гофман, Зольгер), а особливо неоромантизм (Ф. Ніцше, Т. Готье, Ш. Бодлер, О. Уальд) постулюють контрарність цих благ. Ця позиція свідчить про остаточне замикання царини Аполлона у автономну сферу. «Естетична революція» (термін Ф. Шлегеля) раннього романтизму полягала у виведенні краси на перше місце у пантеоні західноєвропейських благ. Розкриття її культуротворчого потенціалу стає завданням ранніх романтиків.

Єдність свідомо-несвідомої діяльності чистого Я трансформувалося у романтиків на «чисту фантазію». Творча воля художника була проголошена першопрчиною усього їм створеного, а його уява — єдиною реальністю, яку варто сприймати серйозно. «Фіхте створив той «космос», в якому і оселилися німецькі романтики та який вони обживали кілька десятиліть» [1, с. 212]. Естетизація процесу взаємодії сил людської душі остаточно відбувається вже у Й. Шеллінга. Абсолютизація естетичного способу самоздійснення Я стає підходом до його філософської концепції. Система натурфілософії формується як прояснення природи не-Я як продукту несвідомої діяльності. Подолання розщепленості теоретичної і практичної філософії, нескінченного і скінченного, свідомого і несвідомого для останнього стає метафізичним завданням з'ясування відносин між людським і божественним.

Свобода, що є атрибутом діяльності генія, стає первородним гріхом для Шеллінга, оскільки отримання її, навіть як результат безсвідомої діяльності, є актом відпадиння від божественного абсолюту (фіхтеанське саморозщеплення абсолютного «Я» як початок історичного процесу). Отже, створення емпіричного Я є результатом порушення первісної цілісності.

З принципової незакінченості геніальної творчості з необхідністю впливає позиція іронізму. Якщо кантівський і фіхтеанський ідеал свободи є свідомим вибором морального обов'язку, то іронія як «нескінченна негативність» не дозволяє зупинитися на будь-якій сталій формі буття. Свобода не здійснити остаточний вибір є однією з головних атрибутів геніального митця. Іронія стає принципом «трансцендентального буффо» (Ф. Шлегель), тобто принципом неможливості остаточної визначеності естетичного досвіду. «Шахрайська іронія» (Й. Гете) як спосіб виходження за межі будь-якого досвіду ще більш радикально, ніж розумові зусилля Просвітництва, відкидає значення будь-яких авторитетів (як античних, так і класичних).

Іронізм в цьому контексті можна розглядати як попередника історично-го підходу Гегеля: він одвічно спрямований на подальшу діалектичну перспективу. Гегель, використовуючи принцип єдності історичного і логічного, зробив історію філософії наукою, поза якою вивчення філософського дискурсу втрачає свій сенс. Оскільки всі попередні філософські концепції стають просто «галереєю людських помилок» (майже всі попередники Гегеля (не виключаючи І. Канта), які не були епігонами і претендували на власну позицію, починали свої трактати з критики неправомірності і помилок філософських концепцій, які існували до них. Лише Аристотель фрагментарно зазначив, що вивчення історії філософії має сенс, оскільки дозволяє не повторювати помилок). Романтична іронія не критикує неправильність будь-якої позиції, але і не бачить логічної послідовності між історичними парадигмами філософування. Вона просто відмовляється від серйозного ставлення до будь-якої позиції, тим самим логічний зв'язок між ними підмінює естетичним. «В іронії, — писав Ф. Шлегель, — все повинно бути жартом, і все повинно бути серйозно, все простодушно» відвертим і все глибоко нещирим. Вона виникає, коли з'єднується відчуття до мистецтва життя та науковий дух, коли збігаються один з одним і завершена філософія природи, і завершена філософія мистецтва... Вона є найвільніша з усіх вольностей, оскільки завдяки їй людина здатна піднятися над самою собою, і в той же час їй притаманна різноманітна закономірність, оскільки вона безумовно необхідна» [5, с. 178]. Іронічний суб'єкт, піднесений над будь-якою предметністю, абсолютно нічим не зв'язаний, його стан — це стан «гри»; він сам задає собі як правила цієї гри, так і засоби її виконання. Між тим не лише негативний спосіб визначення іронізму присутній у романтичних конотаціях іронізму. Особливо чітко відслідковується це у пізніх романтиків. Так Е. Гофман постулює об'єднуючу функцію іронії як «засобу зібрання світу у цілісність». Та ж сама тенденція спостерігається і у К. Зольгера, який визначає романтичну підставу іронізму як «сферу переходу ідей у дійсність».

Виходячи з тотальності естетичного досвіду, романтики приходять до висновку, що існуючи як потенціал геніального митця, вона не може повністю об'єктивуватися у світі скінченних речей. Наголос пізніх романтиків на об'єднуючій функції іронії — це спроба висвітлити її позитивний потенціал, тоді як її роль «нескінченної негативності» вже виявляється очевидною.

Геніальний митець не може зупинитися у процесі реалізації власного натхнення саме тому, що будь-який результат його творчості не дорівнює йому, не виражає його могутність достатньою мірою. Тому й в іронічній позиції логічний момент починає переважати над логічним: несерйозно ставитися до будь-якого створіння вимагає не творчий потенціал митця, а тому що самі художні витвори недостатньо досконалі, нетотожні. Тому художня еманация генія приречена на «негативну нескінченність», а не є вільним вибором романтика. Іронія в цьому контексті стає засобом звільнення не від зовнішніх авторитетів, а свободою по відношенню до власного творіння. Звідси виникають її перспективи перетворення на пародію, яка стає останньою формою довершеності потворного у естетиці К. Розенкранца.

Гонитва за різноманітністю форм самовиразу проявляє «зворотний бік типізму» (А. Лосєв) — в скінченній реалізації нескінченного естетичного ідеалу іманентно прихована ілюзорність зв'язку між естетичними формами. Навіть геніальний митець ніколи не досягає реалізації поставленої мети, а отже, прорив до трансцендентного залишається нездійсненим. Тому зверхність суб'єктивності над формами об'єктивності немінуча, але в той же час це і прояв безсилля генія, його прокляття. Неможливість реалізувати творчий потенціал генія як естетичний досвід повноти життя приводить до необхідності ідеї естетичного ізоляціонізму — виокремлення царини Аполлона як автономної сфери, де існування здійснюється за законами краси, а доцільність стає мірою розвитку взагалі.

Вимога геніальності приводить романтика до потреби ніколи не зупинятися на досягнутому, завжди прагнути нового. Але зупинитися у цьому процесі руху до нескінченності практично неможливо. Це може привести і приводило до крайності зловживання свободою. Не можна сказати, що цього не розуміли і не відчували самі романтики. Так Ф. Шлегель описав як романтичні прагнення можуть обернутися зворотним чином: «Розпуштає своїм природним наслідком розслабленість, зловживання свободою — втрату її. Після цієї втрати, що слідує доволі швидко, для грецької комедії стало ще менш можливим те, чого вона не досягла навіть під час свого розквіту вільної життєвості — вища комічна краса. Але навіть, якщо б грецьке мистецтво досягло б її, воно не змогло б зберегти її і мало б її скоро втратити, подібно вищій красі трагічного, дійсно досягнутої ним. Бо воно було продуктом вільного генія, а у вільному русі людської природи, що надана сама собі, досконалість складає лише один момент.

Якщо ж невільна природа, а намір складає принцип людської культури, як це має місце серед нас, то досконалість природно починають тоді з того, що розщеплюють людину й ізолюють її вищу природу. Чуттєвість перебуває тоді в стані пригнічення або обурення, природний початок, облишений культури, не є прекрасним, а радість не може бути вільною. В інших творах мистецтва геній не залежить від свого зовнішнього стану; ніхто не може позбавити його внутрішньої свободи. Однак, комічний геній потребує і зовнішньої свободи, без якої він може піднятися лише до грації, але не до вищої краси. Він досягає її, коли намір завершує свою справу, можливо, у віддаленому майбутньому, — і закінчує природою, коли закономірність перетворюється на свободу, коли гідність і свобода мистецтва зміцнюються і не будуть потребувати захисту, коли звільниться кожна здібність людини, а будь-яке зловживання свободою стане неможливим» [5, с. 58].

Автономність сфери мистецтва як сфери діяльності геніального митця обґрунтовує субстаціональний статус краси як «причини самої себе» (Б. Спіноза), являє собою абсолютну тотожність суб'єктивного і об'єктивного, свідомого та позасвідомого, скінченного та нескінченного. Дуже чітко ця тенденція проявляється у Ф. Шлегеля: «Під прикриттям релігії і політики мистецтво непомітно досягло того, на що і у нього є вічне право, і чого його позбавив нещасний людський розсуд, — необмеженої автономії. Подібно істині і добродійності вільна краса — справжнє первонароджене дитя людської природи і володіє поряд з ним таким же повним правом нікому не підкорятися, крім самої себе» [5, с. 54].

Відтепер сфера реалізації естетичного досвіду потребує чіткої демаркації по відношенню до природи та життя в цілому: «Перевага природи — повнота та життя, перевага мистецтва — єдність» [5, с. 65]. Художня творчість є вершиною розвитку універсуму, не його квінтесенцією, а опозицією. «Мало того, що мистецтво розкриває різноманіття всесвіту ширше ніж природа; воно розділяє образ і життя; розкриває природу» [5, с. 65]. Лише в художній сфері стає можлива вільна гра здібностей людини, їх наперед встановлена гармонія.

Естетичний ізоляціонізм мав цілу низку наслідків. Першим з них стала суб'єктивізація художньої діяльності. Свобода здійснення естетичного досвіду як результат рівноваги свідомої і несвідомої діяльності перетворюється на потік суб'єктивних вражень, що заповоняють сферу мистецтва. Абсолютизація свободи геніального Я перетворюється з об'єктивного закону Універсуму на свавілля. «Поезія основним своїм законом визнає повне свавілля поета» [4, с. 70]. Таким чином, метафізична провина людини визнається найвищим законом самовираження художника, гарантом його естетичної незалежності. Примхи генія виправдовують естетичний анархізм, оскільки саме він втілює довершеність людської природи. Хоча і ціною замикання у «вежі зі слонової кістки».

По-іншому у свавільній діяльності геніального митця проявляється відношення до реальності: його творчість не просто дозволяє зазирнути за межу феноменального світу, відкрити «покривало майя»; він творить свій власний світ з власною суб'єктивності, яка має інваріантний характер по відношенню до сталих форм емпіричного світу. Такий варіант міні-креаціонізму вже не тотожний логічності художніх об'єктивацій філософії мистецтва Ф. Шеллінга. Це принципово інший зміст первісної романтичної форми. Естетичний анархізм пізнього романтизму претендує не надати існуючому світу цілісність, концентровано виразити його тотальність, а побудувати свій власний світ, який принципово відрізняється від природного стану речей.

Відповідно до цього істина і добро стають не внутрішніми моментами краси як найвищої форми блага, а принципово протилежними їй. Кожна з цих цінностей замикається у самозаконодавчу сферу і стверджує незалежність через суверенітет по відношенню до інших. Перетворення вільного формування в іншу крайність та розщеплення цілісної системи талантів була зазначена самими романтиками, а не лише К'єркегором.

Роздвоєність абсолютного Я на емпіричний вимір та на «невідому духовну істоту» (Новаліс) відтворюється в культі генія. Проте, ідеологія геніальності остаточно змінює систему координат символічного: «град земний» остаточно перетворюється на «картину світу» (М. Гайдеггер), з відповідними їй часово-просторовими параметрами.

Тотальність естетичного досвіду була не станом універсуму, а складним процесом, що потребував значних зусиль. Естетизація досвіду відбувалася з двох боків: по-перше, всі процеси життя (природного та історичного) отримували естетичні параметри; по-друге, художнє само мало стати формою життя. Але навіть двонаправленність стратегій естетичного досвіду не могло забезпечити їх успіху. Романтичний проект був приречений на провал, який у подальшому дослідники назвали «трагедією творчості» (Ф. Степун) або «трагедією естетизму» (П. Гайденко).

Трагічність романтичного проекту, на думку російського філософа Ф. Степуна, полягає у неможливості знайти адекватне вираження потенціалу генія у предметному вираженні. Ідеал єдності життя людини як найвищого ступеня інтенсивності творчості та гармонійної гри її душевних сил ніколи не може бути зведена до сукупності речей, які стають результатами діяльності, навіть якщо ці речі є геніальними витворами мистецтва.

Прагнення жити «артистичним життям» перетворюється на екзистенціальну драму романтиків. Прокляття уречевленості тяжіє навіть над найдосконалішими творіннями. Річ ніколи не може стати формою життя, оскільки, незважаючи на можливість її нескінченної інтерпретації, все одно залишається

самототожною даністю. З одного боку така визначеність стверджує її єдність, але ця єдність абстрактна, що не передбачає різноманітності та саморозвитку життя, тобто єдність негативна. Її протилежність можлива лише як «сфера чистого переживання, творчості життя, ... де ніщо, як перше, не виключає іншого, як наступного, де дійсно можлива абсолютна повнота та насправді може здійснюватися позитивна єдність духу» [3, с. 86].

Прагнення повернутися до єдності життя приводить поета до необхідності зречення естетичної форми. Тому переважна більшість художніх творів романтиків є мертвими, програмними, не мають художнього значення. І навіть позбавлення естетичної форми не завжди є можливим. Результатом розчарування у художньому є не повернення у стихію життя як єдності естетичного досвіду, а залишеність у естетичній сфері, але сфері естетики потворного.

Трагедія розщеплення особистості естетика стає предметом екзистенціального аналізу Сьорена К'єркегора. Початком ідеології естетизму став проєкт найвищого ступеня єдності здібностей людини в процесі отримання естетичної насолоди. Почуття, що знімає в собі обмеженість розуму стає для романтизму ідеалом найбільш досконалого образу людини.

Але опосередкованість розумом почуття відрізняє естетичну насолоду романтизму від безпосередньої чуттєвості природної людини Ж.-Ж. Руссо, що повністю віддається своїм почуттям. Досвід християнського аскези та новоєвропейський проєкт приборкання пристрастей розумом ускладнили рівень опосередкувань почуттів в західноєвропейській культурі. Процедура наглядання над людиною стала не лише суспільною технологією, але й необхідним моментом внутрішнього досвіду фаустовського типу.

Навіть домінанта почуттів та естетичної насолоди на противагу контролю розуму і моральному обов'язку не є безпосередність почуттів. Рефлексія іроніка тяжіє насамперед над самим собою, спонукає, з одного боку, до безперервної самоінтерпретації вчинків та думок, а з іншого — до шаленства естетичного самозабуття, як засобу звільнення від постійного самоконтролю. Якщо для персонажів естетизму доби Просвітництва (маркіза де Сада, де Лакло) така подвоєність є додатковим джерелом насолоди, то для романтичного генія, що щиро прагне тотальності почуття, така подвоєність стає трагічною. Він не може розглядати інших людей та себе відсторонено, як персонажі художніх творів, а прагне, навпаки, сюжети зробити образом життєтворення.

Такі романтичні прагнення яскраво продемонстровані класиками російської літератури (А. Пушкін, М. Достоевський). Аналіз втілення романтичного проєкту продемонстрований відомим російським дослідником Ю. Лотманом. Проте чистота естетичного досвіду, найкращі його взірці не могли бути втілені при масовому поширенні романтичних ідеалів. Наслідкування романтичним взі-

рцям було не саморозвитком естетичного досвіду, а, переважно, жалюгідним епігонством, що викривляло, спотворювало сутність романтичного концепту.

Небезпека естетизму зачепила ще більш глибинні структури людської особистості. Не викривлення ідеалу тотальності естетичного досвіду, а якраз наближення до нього стає трагедією. Чим більш інтенсивним стає реалізація його повноти, а романтизм з художньої програми перетворюється на життєву позицію, тим більш людина втрачає себе. Гонитва за різноманітністю та різноманітністю естетичного досвіду приводить до перетворення естетика на ексцентричну особу, тобто людину, що позбавлена морального центру особистості. «Свідомість, між іншим, — пише С. К'єркегор, — намагається позбавитись гніту, що лежить на ній, але безуспішно — її постійно обманює насолода. Тоді свідомість затьмарюється, гнів заповнює душу і переходить в трепіт, який не затихає навіть в хвилини насолоди» [2, с. 48].

Іронічна несерйозність, «негативна нескінченність» стають не засобами єдності життєвої позиції, а парадоксальним чином перетворюються на відсутність будь-якої позиції взагалі. Результатом прагнення гармонійної єдності здібностей людини, її найвищий ступінь інтенсивності обертається розгубленістю почуттів, що подрібнолися на різноманітні враження, естетична насолода — відчаєм та жахом. «Багатоманітність художньої реальності та вільна гра культурними смислами різних епох та народів призводить до того, що особистість розщеплюється на різні іпостасі, в яких людина не впізнає навіть сама себе», — пише П. Гайденко в роботі «Трагедія естетизму». Історія демонструє нам дві долі романтиків, що наважилися послідовно втілити логіку естетизацію досвіду у власне життя: перші приречені на божевілля (Гельдерлін, Ніцше), другі — кидаються у іншу крайність — стають послідовниками найбільш регламентованої релігії (католицизму) для збереження цілісності власної душі (Новалис, Ф. Шлегель, К. Brentano, Р. Вагнер). Обидва шляхи демонструють неможливість втілення романтичного ідеалу поетичного синтезу культури.

Отже, романтичний проект генія як людини, що сягає найвищого ступеня інтенсивності естетичного досвіду та гармонійної єдності усіх здібностей, виявився прожектом. Життя людини в розчленованому світі вимагає морального вибору і логічної послідовності, навіть якщо вона не усвідомлюється. Свідоме заперечення цих двох настанов приводить до розщеплення особистості на уламки власних бажань. Логіка суб'єктивізації життєвого світу людини має об'єктивне обмеження — вимога єдності горизонту культури. Вільна гра культурними сенсами має свої наслідком подвоєння особистості. Якщо свавілля виводить людину за горизонт досвіду, то вона на собі відчуває наслідки «шах-райської іронії». Табуйованість естетичної насолоди тяжіє «незадоволенням культурною» (З. Фройд), але порушення культурних конвенцій приводить не до

прориву до трансцендентного, а до жаху перед втратою людиною власного Я. Логіка романтизму повертається до свого вихідного пункту — «чи — чи» (С. К'єркегор) — чи слідування моральному обов'язку чи руйнація людської особистості.

Таким чином, романтизм стає найвищим етапом класичного стилю західноєвропейської культури, але в той же час і симптомом її кризи: логоцентричні настанови більш не є загальнокультурною очевидністю. Ідеал свободи, який за часів Просвітництва належав до сфери пізнання або моралі, переходить повністю в сферу почуттів суб'єкта. Заперечення просвітницького культу Розуму й етики обов'язку, естетики наслідування приводить до естетизації свідомості трансцендентального суб'єкта. Взірєць людської природи відтепер розуміється як геніальний митець, творчість якого є не дедукцією самосвідомості, а поетичною єдністю свідомо-несвідомої діяльності. Остання передбачає збереження класичного ідеалу єдності трьох благ (істини — добра — краси), але домінуючу позицію тут займає краса повноти здійснення естетичного досвіду, найвище благо (істина і добро — внутрішні моменти). Відповідно до цієї ієрархії благ мистецтво стає найвищим щаблем еманації абсолюту, тоді як мораль та наука лише похідними від нього формами культури.

Така диспозиція культурних орієнтацій забезпечує гармонійний стан людських здібностей. Естетична тотальність продуктивних сил людини забезпечує вільну гру культурними сенсами, поєднання духу часу та історії, підкреслює формальність класифікації видів мистецтва.

З поєднання універсальних здібностей випливає ідея геніальності. Поняття творчого генія є однією з основних категорій естетики романтизму, але одночасно його значення виходить за межі естетики. В літературній свідомості передромантичного періоду поет, позбавлений статусу виключності, трактувався як інтегральна частка більш широкого суспільного середовища. Романтик надає поету та мистецтву статус автономії, піднімає поета до рангу генія, моделі ідеальної людини, взірця його безмежних можливостей. «Геніальністю не можна володіти, генієм можливо тільки бути. Геній не має множини, він полягає вже у однині. Геній — це система талантів» [5, с. 71] — пише Ф. Шлегель.

Еволюція поняття «геній», поєданого в романтизмі з концепцією «пророка», позначала не тільки злам в естетиці та уявленнях про роль художника, але одночасно й фундаментальні зміни концепції людини, була свідченням переоцінки головних антропологічних категорій. Генію приписувалися особливі пізнавальні і творчі сили, сферою генія і його атрибутами стали натхнення, уява, творча сила, одкровення та виключний дар вираження. В концепції генія знайшли вияв характерне для романтичного світогляду впевненість в домінуючій ролі видатних особистостей в історії та віра в автономність, оригінальність

та неповторність людської особистості, що було вираженням романтичного індивідуалізму.

Різноманітні варіанти культурного синтезу є лише перехідними моментами повноти реалізації генія, є скінченим образом нескінченного універсуму, індивідуальним проявом універсальності людського роду.

Свобода стає першопринципом самоздійснення суб'єкта. Але логіка суб'єктивізації естетичного досвіду приводить до вимоги абсолютизації індивідуальності, імперативу оригінальності. Іронія як «негативна нескінченність» стає універсальною романтичною процедурою звільнення від авторитетів (що наближає її до методу історизму), від серйозного ставлення до культурних табу.

Проте, поетизація життя, оживлення поезії залишаються лише романтичними імперативами: емпірична дійсність опирається тотальній естетизації. В подібній концепції особистості було внутрішнє протиріччя: людська свідомість, що знаходиться в реальній дійсності, природній та історичній, і в той же час включена в трансцендентну субстанцію абсолютного духу, була приречена на вічне подвоєння, на пошук втраченої гармонії. Емпірична нездійсненність трансцендентальних фактів приводить до необхідності замикання романтизму у «вежі зі слонової кістки». Теорія «мистецтва задля мистецтва» та автономність царини прекрасного стало необхідним щаблем розвитку романтичного культу генія. Цей щабель не передбачає розсудкової поміркованості, а тому порушення міри стає єдиним способом здійснення естетичного досвіду.

Гонитва за множинністю нових відчуттів розщеплює цілісний досвід людини на окремі моменти, які створюють дурну нескінченність, на уламки відчуттів. Свобода естетичної діяльності перетворюється на свавілля, дурний норов стурбованої фантазії. Людина втрачає єдність своєї особистості і система її талантів розщеплюється на окремі здібності. Полярність цих здібностей стає вихідним пунктом культури модерну.

1. *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. — М., 1997.
2. *Киркегор С.* Наслаждение и долг. — К., 1994.
3. *Степун Ф.* Трагедия творчества // Логос. — Т. 1. — М., 1910. — С. 78–109.
4. *Шлегель Ф.* Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980. — С. 47–71.
5. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. — Т. 2. — М., 1983.