



Тетяна АНДРУЩЕНКО

Ключові поняття: людина, культура, естетичне, романтизм, художня творчість, індивідуальне начало.

Термін «романтизм» першорядно застосовувався здебільшого в літературі романо-германських народів, а пізніше охопив музику та образотворче мистецтво. Це дало можливість трактувати романтизм як переважно художній напрям. Однак уже в ХІХ ст. починають говорити про «романтичні тенденції» у філософії, «економічний романтизм», «романтичні ілюзії» в соціалізмі, тобто трактувати його як загальнокультурний рух, а не лише напрям чи стиль.

УДК 168.522:37.013.75

РОМАНТИЗМ ТА ДІАЛЕКТИКА ЕСТЕТИЧНОГО

© Т. Андрущенко. 2011



е, що романтизм об'єднував різноманітні явища, напрями (прогресивний й реакційний, «епіко-міфологічний» та «лірико-іронічний», національні форми романтизму тощо) — утруднює виділення в ньому сталого інваріантного ядра. Однак існують фундаментальні фактори цілісності романтизму, що знайшли відображення у спільності його істотних ознак. Це передусім — спільність соціокультурної ситуації, спільність світосприйняття та світосвідомість.

Для романтичного світогляду, як «індивідуалістичний суб'єктивізм», — риса, живлена усвідомленням глибокої самотності людини у ворожому світі. Як давно помічено, романтизм є самотність, усе одно збунтована вона чи підкорена.

Властиве культурі Нового часу визнання високого ціннісного рангу особистості виливається в романтизмі в ідею її унікальності і неповторності. Тим самим романтизм може розглядатися як продовження новочасової традиції і переносу принципів вільної конкуренції, особистої свободи й

ініціативи в царину моралі, мистецтва, духовного життя в цілому. Особливо високо цінується, поряд з великими, неабиякими особистостями, особистість художника.

Отже, суб'єктивізм, вище втілення індивідуального начала стають істотною і узагальнюючою ознакою естетики романтизму. Проте, песимізм, що запанував в останні десятиріччя терору і епохи Реставрації династії Бурбонів, призвів до того, що в романтизмі, а особливо в його пізніх формах, формується трагічне світосприйняття, в якому романтик відчуває дисгармонію і відчуженість себе у світі.

Відтоді знаком світосприйняття романтиків стає пошук втраченої гармонії, пошук цілісності буття творчої людини. Тому славнозвісний романтичний розлад ідеалу й дійсності, пошук самого ідеалу й ідеального буття стає своєрідним онтологічним принципом концепції романтизму.

Тому далеко не випадковими виявляються в романтизмі естетизація всього світогляду, його здебільшого художнє втілення, що контрастує з духом моралізуючої культури попередньої епохи. З емоційно-особистісною інтонацією пов'язана і інша ознака романтизму – надзвичайне різноманіття часто несхожих між собою форм і варіацій. Так, французький романтизм, рвучкий і волелюбний, виявив себе насамперед у жанровому живописі – історичному і побутовому, в романістиці. Сентиментальний і почуттєвий англійський романтизм дав найвищі зразки поезії і пейзажного живопису. Німецький романтизм, серйозний і містичний, систематично розробляв теорію, естетику романтизму, одночасно породжуючи шедеври в музиці, літературі тощо. Так, внутрішня єдність романтизму реалізовувалася надзвичайно різноманітно.

Далеко не випадково тому саме в романтизмі з'являється згадувана на початку ідея «синтезу мистецтв». Адже, так вирішувалося конкретне завдання забезпечення максимальної життєвості і природності художнього враження, повноти відображення життя. Також вона служила глобальною метою: мистецтво колись розвивалося як

сукупність окремих видів, різних шкіл, подібно тому як суспільство розвивалося як сукупність «атомарних» індивідів. «Синтез мистецтв» – це прообраз подолання розірваності людського «Я», розірваності людського суспільства.

Серед найважливіших джерел можна справедливо вказати на філософію Фіхте з її абсолютизацією творчої свободи. Однак, як уже зазначалося вище з реальної абсолютизації романтизм переходить до абсолютизації свободи уявної. Порівнюючи з філософією Шеллінга, треба зазначити, що у нього через митця говорить не просто сама природа, а саме буття, звертаючись до природи в собі, митець дає відповіді на суспільні завдання, опановує суспільством, тоді як у романтиків природа протиставляється суспільству і цей дисонанс є нездоланим, стаючи ж на бік природи, романтичний «творець» втікає від суспільних проблем. Тому в романтиків знаходимо значно більше близького з неокласичною філософією А. Шопенгауера з ідеєю сліпого, нерозумного бажання, що створює світ свавілля. Ці ідеї були не просто цікавими та близькими романтикам, як ідеї Шеллінга, але відображали їх світовідчуття, яке виявлялося відмінним від Шеллінгового. Тому романтичні шукання широкого кола музикантів, живописців, у творчості яких пробивалися паростки нової естетики мали з Шеллінгом спільне у баченні світу та завдань мистецтва.

Саме мистецтво, де панує свобода творчої фантазії, творчого самовираження індивідуальності, і для Шеллінга, і для романтиків є тим жаданим ідеальним світом, гармонійним цілісним буттям, якого вони прагнуть досягнути. Для Шеллінга, як і для Тіка, Новаліса, братів Шлегелів, Гофмана та багатьох інших мистецтво є вищою формою духовної діяльності людини, що перевершує і глузд і розум. В мистецтві розкривається повна рівновага свідомої й безсвідомої діяльності, в ньому збігаються світ чуттєвий і світ духовний; воно є завершенням світового життя, найзакінченішим явищем «Я», що становить першооснову будь-якої діяльності. Однак, якщо для

Шеллінга такий збіг є гармонійним і реальним за умов тотожності ідеального і реального, то для романтиків він можливий лише в окремій реальності самого творця, яка виявляється чужою для суспільства, не приймається ним і тому буття творця у суспільстві з необхідністю має трагічний характер.

З онтологічної ролі мистецтва і виникає принцип його елітарності, а значить і особливого, виняткового суспільного значення художника. Однак, для Шеллінга ця елітарність дійсна, а для романтиків — прихована. Для них митець — носій справжнього, але таємного знання, доступного лише для обраних, утаємничених.

Невипадково, що ці ідеї знайшли своє відображення в літературному романтизмі: з'являється новий своєрідний жанр — оповідання про молодих ентузіастів, художників, музикантів, мандруючих по світу в пошуках пристанища в ідеальному світі мистецтва [4, 28/]. Такі пошуки не можуть завершитись: для Шеллінга тому, що не може завершитись, зупинитися творення світу, а для романтиків — тому що світ не сприймає ідеалу, бо сам не ідеальний. Така доля, наприклад, у композитора Йозефа Берглінгера В. Вакенродера, художника, улюбленця Дюрера, Франца Штернбальда Л.Тіка або капелмейстера Крейсlera. Для них, а особливо для Крейсlera, мистецтво є єдиною справжньою реальністю, в якій творець мистецтва трактує кожний свій твір як реалізацію своєї унікальної індивідуальності.

Отже, романтизм як мистецтво постає швидше як системне трагічне переосмислення основних ідей німецької класичної філософії. Саме завдяки цьому, незважаючи на свою виняткову складність і суперечливість, романтизм у цілому має низку визначальних властивостей та ознак. На місці єдності морального й естетичного, яка викликає почуття володаря світу в романтизмі виявляється її непевність та негарантованість у реальному житті, а тому романтизмові притаманна так звана «світова скорбота», єдності пластів ідеального і реального естетичного німецької класики

романтизм протиставляє «два світи», які не можуть зійтися, інтерес до суб'єкта як творця світу у німецькій класиці підмінюється підкресленим інтересом лише до внутрішнього світу людини, а для дійсності властиве їй гротескно-сатиричне зображення.

Романтична «світова скорбота» була одним з виражень глибокого розчарування в результатах французької революції і пов'язаного з нею Просвітництва. Відомо, що більшість ідеологів Просвітництва широ вірила в близьке настання царства розуму та загального добробуту. Майбутнє буржуазне суспільство вимальовувалося їм у найрайдужніших барвах. Результати ж французької революції, що на неї поклалися такі величезні сподівання, цілковито перекреслили ілюзії більшості просвітителів. Проповідуване ідеологами Просвітництва царство розуму, загального добробуту й миру обернулося на практиці нескінченними загарбницькими війнами, царством гондлярства, бездушності та егоїзму.

Так, через невдачу однієї революції романтики відкинули взагалі ідею перетворення світу. Тоді як німецька класична філософія обґрунтовувала не одну історичну подію, а революційність самої соціальної дійсності, яка лише потребує осмислення і прийняття. Саме це є ідеологією модернізаційного суспільства: ні одна революція не розв'яже суспільних проблем, потрібне постійне революційне оновлення, творення світу.

Саме внаслідок нерозуміння масштабності цього завдання розчарування романтиків набуло особливої гостроти, почало переростати у настрої цілковитої безнадії та глибокого відчаю — у «світову скорботу». Цей відчай пояснювався передусім втраченою уявленню про перспективи суспільного розвитку: стан внутрішнього бродіння та хаосу сприймався як закономірний для світу, а шляхи розвитку цього несталого світу — таємничими й непізнаними.

Відчуття «світової скорботи», зокрема, вело до романтичного відчуття двох світів — переконаності у цілковитому розладі мрії та реальності. Замість ідеї та її реалізації романтики говорять про світ як такий,

що відторгає ідеї. Вони втрачають бачення світу як створеного і фетишизують його у негативній версії — як ворожий, незрозумілий і непередбачуваний. Замість творення нових ідеалів романтики звертаються до їх пошуків: нові позитивні ідеали романтики шукають в історії та мистецтві, релігії і народній творчості, у природі та екзотичних країнах — скрізь у тому, що різко контрастує з безбарвністю й убогістю сучасної дійсності. Не розуміючи дійсність як створену людиною, вони не бачили можливостей її вдосконалення.

Заперечуючи класицизм, романтики відкидають і просвітницький реалізм, приписуючи останньому таку саму регламентацію та умоглядність. Романтики прославляють самоцінність окремої людської особистості, її цілковиту внутрішню свободу, тоді як німецька класика дає таку свободу лише людині як представнику людства. Відштовхуючись від Шекспіра, романтики розкривають дивовижну складність і суперечливість людської душі, її одвічну невичерпність як щось самоцінне, а не як вияв родової сутності людини. Заглибленість у внутрішній світ особистості, пильний інтерес до могутніх пристрастей та яскравих почуттів, до всього надзвичайного, тяжіння до інтуїтивного та неусвідомленого [142, 192]. Однак, пошук цього надзвичайного нерідко виливається у підміну реальної людини її художнім образом як вищою реальністю.

Якщо теоретики класицизму виходили з прагнення досліджувати природу, німецька класична філософія — реалізувати природу у тій своєрідній формі, яку вона набуває в людині, то романтики виходять з прагнення перетворити природу, не досліджуючи її. Вони створюють свій, особливий світ, на їхню думку, величніший і прекрасніший, ніж світ реальний. У цьому й полягає суть їхнього учення про два світи. З уявленням про два світи пов'язаний полум'яний захист романтиками цілковитої творчої свободи митця від будь-яких регламентацій і будь-яких норм. Свобода німецьких класиків обертається таким чином на свій антипод — сваволлю, яка швидко робить людину рабом пошуків гострих відчуттів.

Надзвичайно своєрідним явищем у поетиці романтизму була й так звана романтична іронія, головними теоретиками якої виступали такі письменники, як Ф. Шлегель, К. Зольгер і Ж.-П. Ріхтер. До методу романтичної іронії широко вдавалися майже всі провідні романтики, а згодом і деякі представники критичного реалізму, наприклад А. Франс. В основі романтичної іронії лежить різке контрастне підкреслення відносності всіх і будь-яких обмежень в особистому та в суспільному житті.

Усі ці обмеження романтики зображують як бездумне насильство над природним плином життя, як результат глупоти та дурості людей. Тим самим втрачається бачення невинуватості цих обмежень, яке обґрунтовує німецька класика. Кожне з цих обмежень — справді відносне і заслуговує на іронію, але не вбивчу іронію, адже воно не абсолютно відносне, а співвіднесене з певною сутністю, яка й надає йому значущості у єдності всіх відносностей щодо цієї суті. Природний рух життя ламає усі ці штучні перепони, і той, хто намагається втиснути природний плин в закам'янілі рамки, сам опиняється, на думку романтиків, у смішному становищі. Однак не менш смішно і навіть трагічно виглядає той, хто слідом за романтиками взагалі відмовляється від будь-яких рамок і випадає з соціальних часу і простору. Таке випадіння неминуче веде до втрати осмисленості існування.

Звертаючись до власне митецького погляду на романтизм, знаходимо в ньому певні системні характеристики. Так, заперечуючи нормативність у художній практиці, основними рисами поетики романтиків стали: уява, яка була не тільки вимислом, фантазією, а й засобом сприйняття світу й художньою реалізацією цього пізнання; тяжіння до символу та символіки як до першорядних засобів художнього вираження, адже головним стає виявлення духовного та душевного змісту, тобто змісту, позбавленого матеріального буття. Виділяють такі загальні риси романтичного типу творчості [Ошибка: источник перекрестной ссылки не найден, 308-309]: прагнення до суб'єктивізації процесу творчості, усвідом-

лення власної інакшості щодо «юрби», що живе примітивними інтересами та вважає себе господарем світу; тяжіння до екзотичного, надзвичайного фону зображення, до неймовірних ситуацій і неординарних героїв, що часто відображають авторську особу; міфологізація дійсності через звернення до форм символізації, гротеску, фантастики; усвідомлення катастрофічної роздрібленості, «розірваності» Нового часу і «втеча» від нього в світ ілюзії, мрії, казки; звідси — інтерес до фольклору, національної історії і національного колориту як до засобів, що допомагають повернути стан дитячої цілісності і живописної безпосередності.

Романтизм зруйнував нормативну систему жанрів і змінив її на культ живописного синтезу протилежних ознак [3, 282 — 283]. Так виникли ліро-епічний і ліро-епіко-драматичний жанри (Байрон, Шеллі). Зацікавленість у фольклорі призвела до створення літературної казки (Тік, Гофман, Андерсен). Зацікавленість у всьому оригінальному, неповторному призвела до відкриття колориту, а зацікавленість в історичному колориті — до створення жанру історичного роману (Скотт). Традиційний погляд на психіку викликали у романтиків іронічне ставлення. Вони звертали увагу передусім на неймовірні злети і падіння, на патологічні прояви (роздвоєння особистості, галюцинації). І ці моменти досліджували дуже глибоко (Гофман, Клейст). З абсолютною впевненістю можна сказати: романтики зробили великий внесок у розвиток художнього психологізму, розкривши людську душу як непояснюваний, невіддільний від раціонального аналізу феномен. Однак тут особливо виявилась розбіжність з німецькою класикою, яка прагнула обґрунтувати всезагальне, а не шукати винятків.

Варто згадати також внесок Шеллінга в аналіз поняття символу, до якого часто звертаються у своїй творчості романтики. На думку вітчизняної дослідниці О. Куровської, німецька класична філософія подає нам «символ» у двох видах, визначаючи його як експресивно-виражальний засіб і зображувально-об'єктивний [2]. Однак, у

Шиллера, на нашу думку, ці дві сторони — суб'єктивна і об'єктивна — нерозривно поєднані, адже він визначає «символ» як діалектичне співвідношення між духом і матерією, формою і реальністю, нескінченністю і скінченністю. Гегель надає символу об'єктивно-природного навантаження. І виходить з того, що реальні предмети навколишнього світу є нескінченними і невичерпними. Як зазначає Гегель: «У символі ми насамперед маємо фігуру, образ, які вже самі по собі викликають у нас уявлення про щось безпосередньо існуюче» [8, 16]. Філософ зазначає, що символ є неоднозначним поняттям. У ньому ми повинні розрізняти смисл і вираження цього смислу. Перший є уявленням, а другий — чуттєвим існуванням або образом.

Філософія німецького романтизму пропонує нове бачення символу, розкриваючи його з позицій романтичної естетики, культури і філософії. Для Шеллінга ж виступ мистецтва поставав як символ універсуму, результат діяльності і абсолютного творчого начала. Сама природа була символічною. Це ріднило його з мистецтвом романтизму, однак знак рівняння між їх позиціями ставити не можна. Символізм природи для Шеллінга не був чужим символізмом суспільного життя, тоді як романтики зазвичай вдавалися у цій ситуації до протиставлення. У «Філософії мистецтва» Ф. Шеллінг субстанційну основу символу вбачає в ідеї абсолютного і нескінченного, яка постає як тотожність ідеального і реального: «Символічне є синтезом загального і особливого, де ані загальне не позначає особливого, ані особливе — загального, але обидва суть абсолютно одне» [4, 114]. Ця абсолютна єдність і була світоглядно чужою романтикам, для яких світ є розколотим.

Специфіка ставлення до естетичного у німецькій класичній філософії пов'язана з баченням його як певної цілісності, яка поєднує в собі діалектично особистісне і суспільне, ідеальне і реальне, свободу і порядок, прекрасне і моральне. Така єдність досягається завдяки специфічному погляду на поняття суб'єкта як джерела не про-

сто активності, але творчої і продуктивної діяльності, що істотно перетворює світ. Естетика як учення про творчість стає тому одним з центральних предметів розгляду німецької класичної філософії. Активність естетичної практики і продуктивної творчої уяви формує особливу естетичну свідомість, відмінну своєрідністю естетичного відношення до дійсності, в якій ідеально поєднуються цілісність, творчість, творення. Це естетичний ідеал, формування якого є результатом розвитку всіх форм естетичної діяльності і передусім мистецтва. У певному значенні естетичний ідеал є духовною метою естетичної практики, що усвідомлюється.

Слово «ідеал» грецького походження (від «ідея», «поняття», «образ», «уявлення»). На відміну від ідеалів етичного, політичного або суспільного, які можуть існувати у вигляді абстрактних понять, естетичний ідеал знаходить своє втілення в чуттєвих формах — він тісно пов'язаний з емоційним, чуттєвим відношенням людини до світу. У цьому полягає його специфіка.

Саме в естетиці Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля ідеал стає фактично центральною естетичною категорією, яку він визначає як ідею, в якій виражена дійсність, відповідна своєму поняттю. Хоча Гегель і проголошує у своїх «Лекціях з естетики» вихідною категорією категорію прекрасного, однак доволі швидко з'ясовується, що її конкретизація приводить нас до поняття естетичного ідеалу. Адже прекрасне у природі є лише результатом існування поняття прекрасного як такого. У природі ідея прекрасного затьмарена матеріальними речами і виявляється лише у певних відношеннях речей, таких як гармонія, симетрія, закономірність. Наступною стадією розвитку прекрасного є прекрасне у мистецтві. Тут створюється видимість ідеї, їй надається чуттєво-споглядальна форма, яка, втім, має на меті очищення ідеї від усього матеріального. Вдала реалізація цієї мети і дає нам естетичний ідеал.

Спеціальною сферою вияву естетичного ідеалу Гегель, вважаючи мистецтво, а відпо-

відну естетичному ідеалу форму мистецтва бачив в античності. Мистецтво Давньої Греції він характеризував як класичне мистецтво ідеалу. В цьому Гегель близький як до класицизму, так і до філософії Просвітництва. У Гегеля зустрічаємо дуже оригінальний підхід до проблеми зв'язку ідеалу з дійсністю: естетичний ідеал лише на перший погляд постає тут як недосяжний зразок, протилежний реальності. Насправді питання полягає у пізнанні тієї сутності, яка стоїть за естетичним ідеалом. Такою сутністю є Абсолютний дух. Його пізнання для звичайної свідомості, емпіричного суб'єкта є справою насправді нездійсненою. Однак, у своїй праці «Феноменологія духу» Гегель вказує шлях розвитку людини від суб'єктивного духу (свідомості, самосвідомості) через дух об'єктивний (мораль, право) до духу абсолютного (мистецтво, релігія, філософія) [6].

Для Гегеля естетичний ідеал являє собою одну з форм вираження об'єктивної дійсності у свідомості: для нього у художніх творах, у мистецтві важливим є саме міра втілення цього ідеалу — не самі твори і мистецтво, а ті зміни у свідомості, які вони викликають. Таке естетичне вираження дійсності як і пізнання наукове є для Гегеля не пасивним, а творчим, активним, завжди пов'язаним з умінням відкидати випадкове, наносне, неістотне і проникати в саму суть предмета. Отже, естетичний ідеал є вираження суті предмета, причому суті найглибшого порядку, що містить у собі вищу форму розвитку реальності — в її абсолютній єдності. Такою вищою формою розвитку дійсності є Абсолютний дух, хоча спосіб її вираження є соціальним, а носієм її виступає людина як особистість. Естетичним ідеалом конкретного суспільства конкретної доби (стадії розвитку Абсолютного духу) є «чуттєвий ідеал», тобто такий, що знаходить свій вияв через окрему людину з її чуттєвістю і водночас цей ідеал виражає у почуттях головні, визначальні суспільні відносини цього суспільства (мораль і право), а досягається єдністю цих різних пластів реальності завдяки сприйняттю світу як абсолютної єдності. У мистецтві, так, в

ідеальному вигляді моделюється вся поведінка людини, зокрема і її праця, яка своє вище призначення має також у прагненні до Абсолютного духу через форми соціальності.

Отже, естетичний ідеал є діалектична єдність абсолютної, об'єктивної і суб'єктивної сторін реальності. Абсолютна сторона означає здобуття єдності й гармонії з усім світом, яка досягається у конкретний історичний момент, однак набуває надісторичної значущості. Саме у цьому сенсі «мистецтво – вічне». Об'єктивна сторона означає, що ідеали зароджуються і реально існують насправді саме як тенденція суспільного розвитку, незалежно від того, чи усвідомлюють їх люди або не усвідомлюють у такій якості. Вища мета естетичного ідеалу залишається однаковою в усі епохи, однак вона досягається через відмінні мораль і право (а не всупереч ним), які є специфічними для кожної епохи. Тому естетичні ідеали виявляються в житті з більшою або меншою повнотою, що залежить від конкретно-історичних умов, тобто відповідності втілення ідеалів через панівні соціальні норми. З суб'єктивної сторони ідеали являють собою сукупність цілей, ідей, носіями яких виступають окремі особистості, які мають усі шанси стати героями епохи. Тому Гегель називав наприклад Наполеона Абсолютною ідеєю. Для нього прекрасне втілене передусім у людині, а не в її творах. Справді, естетичний ідеал повинен спочатку хоч би в зародку виникнути в самому житті, перш ніж він буде потім усвідомлений у формі різних естетичних уявлень і отримує відображення у мистецтві.

Естетичні ідеали фіксують перспективу розвитку, відображають інтереси і потреби розвитку Абсолютного духу, суспільства і людини. А раз так, то дійсність не повинна «підтягуватися» до ідеалу, як прийнято було думати у романтизмі, а розвивається в ідеал. І передумови цього розвитку закладені в ній самій.

Розвиток естетичної теорії німецької класичної філософії йшов від тлумачення людини у якості трансцендентального суб'єкта як творця естетичної цілісності (І. Кант), через розуміння людського «Я», як

такого, що визначається етико-вольовими елементами свідомості деміурга (Й. Фіхте), до естетичних концепцій, в яких стверджувалася перевага естетико-емоційного (Ф. Шеллінг) та логіко-раціонального (Г. В. Гегель). Частково у вітчизняній традиції вже розглядалась генеза і розвиток поняття самосвідомості [1], однак лише частково вона була досягнута у її естетичному значенні. Й. Фіхте джерелом будь-якої реальності вважав людське «Я». Істинна мета існування людини – розумне становлення через волю, яке полягає в об'єднанні людства, в тому числі завдяки естетичним засобам, а тому призначення людини – вдосконалювати себе і суспільство. А це може зробити людина тільки на основі розвинення своєї самосвідомості. Інакше ставить питання про сутність самосвідомості Ф. Шеллінг. Те, що у Й. Фіхте було результатом діяльності людського «Я», у Шеллінга – результат розвитку природи. Свій вищий розвиток природа досягає в людині. Людина є, за Шеллінгом, першопричиною всього існуючого, її деміургом лише у тому сенсі, що вона має від природи свободу духу і самосвідомість – у їх естетичній єдності. Шиллер, зокрема, подає картину вдосконалення людини і суспільства в історії у напрямі естетичної свідомості, а отже і завдяки їй. Поєднати у діалектичній єдності самосвідомість людини та творчу силу природи як невід'ємні складові естетичної свідомості у філософії «абсолютного духу» Г. В. Ф. Гегеля. Він показав діалектику становлення людини в індивідуальному, історичному і світовому розвитку. «Людина, – пише Гегель, – за своїм безпосереднім існуванням є сама по собі дещо природне... тільки через вдосконалення свого тіла і духу, а головним чином, завдяки тому, що її самосвідомість розуміє себе як вільна, вона... стає власністю самої себе» [5, 24]. Для Гегеля сам світ – це не зовнішній щодо людини світ природи і культури, а, насамперед, «світ Людини» – світ людини, яка має розвинену самосвідомість, світ людини-творця світу.

Однак, Гегель, на відміну від романтиків, не надавав людині як особистості прав

деміурга — лише як носій Абсолютного духу людина стає на позицію справді естетичного світоспоглядання. Рівень же самосвідомості Гегель у «Феноменології духу» характеризує як «безумство самовпевненості». Якщо ж така особистість прагне абсолютної свободи, то результат є не стільки естетичним, скільки загрозливим і для неї, і для суспільства. «Абсолютна свобода і жак» — так називається «Феноменології духу» параграф, де революція і диктатура виводяться як практичний результат теоретичних ідей і принципів Просвітництва, а політичний терор оцінюється як абсолютний пункт відчуження. Великий діалектик не тільки виявився глибоко правим, осмислюючи — на досвіді французької революції — свою сучасність, а й прозорливо дивився у майбутнє, коли вказував на односторонність якобінського (тим самим будь-якого ліво-радикального) принципу «абсолютної рівності», як наслідку абсолютизації принципу особистої свободи. Називаючи таку рівність «абстрактною», Гегель писав, що єдиним результатом його може бути тільки «найхолодніша, найвulgарніша смерть, що має значення не більше, ніж якщо розрубати капустину або проковтнути ковток води». Так, Гегель виступає за свободу, за війни та революції, але проти того, щоб усю свободу віддавати конкретній особистості, а всі революції замінити однією — на всі часи. Ідеал може втілюватися в житті лише поступово, наближення до нього потребує роботи і зміни себе.

Дослідники філософії Гегеля називають естетичний ідеал «синтезом сьогодні і завтра», адже естетичний ідеал тісно пов'язаний і з суспільним і з етичним ідеалами, естетичний ідеал не лише виражає суть естетичного, прекрасного, а й суть самої історичної доби. Так само, як і суспільний чи етичний ідеали, естетичний ідеал історично міняв свій зміст, оскільки він зумовлений розвитком людства в цілому, а також розвитком естетичної діяльності у сфері мистецтва зокрема. Так, Гегель розрізняє три форми мистецтва — символічну, класичну і романтичну, яким відповідали, на його думку, три різні епохи — панування

східного мистецтва, панування мистецтва античності та панування християнського мистецтва [7, 383 — 388]. У символічному типі мистецтва не досягається гармонії між формою і змістом, оскільки недостатній розвиток ідей не дає можливості змісту набути належної форми. Для античності естетичним ідеалом виступає образ довершеної, ідеальної людини, в якому гармонійно злиті воедино прекрасне внутрішнє і прекрасне зовнішнє, гармонія душі і тіла. Тому античне мистецтво Гегель розглядає як класичне, в якому збалансовані форма і зміст. Романтична ж форма мистецтва втрачає гармонію форми і змісту, домінування змісту виливається в те, що він переростає естетичну форму і починає прагнути до набуття форми релігійної.

Отже, за Гегелем, з точки зору історії людство вже пододало власне естетичну стадію свого розвитку і мистецтво виявляється вже орієнтованим не на естетику, а на релігію. Водночас Гегель високо підносить значення класичної стадії розвитку мистецтва, яка дає змогу кожній людині і сьогодні опанувати у власному розвитку сферу естетичного. Тоді як символічне мистецтво, втілене у мистецтві Сходу, для Гегеля має лише історичне значення — як попередня щодо античної ступінь розвитку мистецтва.

Отже, Гегель водночас і підносить романтизм як вищу стадію розвитку мистецтва і вказує на його позаестетичну спрямованість. На нашу думку, справді така спрямованість є, однак, вона не стільки релігійна, скільки модернізаційна. Адже відмінність християнства як релігії полягає у спрямуванні як людини, так і суспільства до самовдосконалення, тобто модернізації. Щоправда критерії такої модернізації християнство визначає доволі догматично, тоді як мистецтво романтизму прагне подолати будь-яку догматичність. Запозичивши у християнства ідею самовдосконалення, воно надає їй універсальної значущості.

Саме тому, попри хибність повного отождолення естетичної теорії німецької класичної філософії з теорією романтизму, їх ріднить розуміння людини як творця світу.

Тому ж, значною мірою, заслуги романтиків у розвитку світового мистецтва важко переоцінити, як важко переоцінити заслуги німецької класичної філософії перед філософією світовою. Нехай і негативно світоглядно (песимістично) вмотивовані, романтики розширили й оновили старі художні форми, розробили жанри історичного роману, фантастичної повісті, ліро-епічної поеми, нові форми драми, досягли небувалої майстерності в ліричній поезії.

Поряд з художніми відкриттями великої античної літератури від Гомера до Овідія, що наснажили геній титанів пізнього середньовіччя та доби Відродження (Данте, Шекспіра, Рабле, Сервантеса), проклали шлях до художнього дослідження діалектики душі, разом з художніми відкриттями

французького класицизму та доби Просвітництва, романтизм — спадкоємець кращих традицій літератури минулого, багато в чому сприяв великим досягненням мистецтва критичного реалізму, магічного реалізму, неоготики, а також різновидам модернізму.

Тією мірою як прямо, чи у якості об'єкта критики романтизм сприяв розвитку сучасного мистецтва, естетична теорія німецької класичної філософії сприяла збереженню царини естетичного як самодостатньої у добу численних і перманентних модернізацій, завдяки чому ця царина і сьогодні виступає у якості одного з надійних критеріїв людиномірності будь-яких суспільних трансформацій.

Література

1. Єрескова Т. В. Генезис феномену самосвідомості в історії філософії // Мультиверсум: філософський альманах. — 2004. — № 42.
2. Куровська О. С. Поняття «символ» у конкретно-історичному вимірі // Мультиверсум: філософський альманах. — 2006. — № 52.
3. Шаповалова М. С. Історія зарубіжної літератури. — Львів: Вища школа, 1982. — 439 с.
4. Шеллинг Ф. В. И. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
5. Гегель Г. В. Ф. Философия духа // Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3-х тт. — М., 1977. — Т. 3. — 471 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Феноменология Духа. — М.: Наука, 2000.
7. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — М.: Мысль, 1977. — Т. 3. — 472 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. — М., 1969. — Т. 4. — 673 с.

Резюме

- У статті аналізується онтологія естетичного в романтизмі та її виховний вплив на особистість.
- В статье анализируется онтология эстетического в романтизме и ее воспитательное влияние на личность.
- The article analyzes the ontology of aesthetic in Romanticism and its educational influence on personality.