

РОМАНТИЧНИЙ СЛОВНИК: ДО ІСТОРІЇ ПОНЯТЬ І ТЕРМІНІВ РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ¹

Розкривається зв'язок з філософією І. Канта генези таких романтичних понять і термінів, як гра, дотепне, фрагмент, парадоксальне, гротеск, фантастичне, іронія.

Ключові слова: німецький романтизм, естетика, поезика, історія літератури, теорія літератури, Сократ, Фіхте, Шеллінґ, Гегель.

Boris Shalaginov. The romantic glossary: On the matter of the history of terms and concepts in the early German romanticism

The paper demonstrates the influence of I. Kant's philosophy upon the origins of some romantic terms and concepts, such as playing, wit, fragment, paradox, grotesque, fantasy, and irony.

Key words: German romanticism, aesthetics, poetics, history of literature, literary theory, Socrates, Fichte, Schelling, Hegel.

Мета цієї статті – окреслити теоретичну проблематику раннього німецького романтизму через поняття й терміни його філософії, естетики та поезики. Наше завдання полягає, зокрема, у тому, щоб зв'язати цю проблематику з філософією, естетикою та культурологією Іммануїла Канта. Сучасник ранніх романтиків уже на схилі своїх років, він викликав у них неоднозначне ставлення до себе. Проте німецький романтизм був би неможливий без Канта. Він розробив поняття *нескінченності*, яке стало філософським кредо романтиків. Він обґрунтував думку про *творчий* характер мислення, яке не просто “фотографує” реальність і створює її достовірний ментальний образ (про це знали ще англійські “емпірики” на рубежі XVII–XVIII ст.), а й доповнює її за рахунок неповторної індивідуальності самого мислителя. Ідея неповторності особи, засвоєна через Руссо та інших сентименталістів, перетворилася в романтиків на культ самоцінної індивідуальності. Кантове уявлення про *культуру* як витвір людського духу містило в собі ідею нескінченності духовного змісту культури, а отже, смислової невичерпності творчої спадщини і її тлумачення – “інтерпретації”, що призвело до виникнення романтичної герменевтики у працях Ф. Шлейєрмахера. Канту належать думки про *інтуїцію* як шлях пізнання світу, а також фундаментальні для всього романтизму міркування про *геніальність* і *генія*, який осягає реальність в акті одномоментного споглядання, минаючи етап аналітичної рефлексії. Його ідея про “річ саму по собі” (Ding an und für sich, “предмет як такий”, “річ у собі”) означала для романтиків прорив містичного, поетичного, безкінечного за своєю суттю осягнення світу замість його аналізу на засадах раціонального “здорового глузду”. Завдяки цьому стало можливим проголосити мистецтво “органомом філософії” (Шеллінґ). Кант був першим *міфотворцем* Нового часу, коли вважав, що людина повинна прагнути повернути собі втрачену колись духовну і фізичну повноту буття; для цього вона мала покинути той “рай”, який одержала як дарунок вищих сил, щоб потім відтворити його вже власними силами й тим самим духовно загартувати себе й побудувати культуру. Це була ідея, сказати б, *повернення вперед*, яку підхопили романтики. Він навчив романтиків (а за ними і всі наступні покоління митців аж до сучасності, хай вони цього й не усвідомлюють), як можна не просто відтворювати стародавній міф (подібно класицистам), а підпорядковувати його новій міфотворчій інтенції. Кантівської філософії сягає улюблена для романтиків ідея ентузіастичного й духовно напруженого *самотворення*. Адже людина повинна розглядати себе як

¹ Стаття перша.

представника всього людського роду, і в цьому сенсі вона має обов'язок перед собою як перед представником роду. Романтики ніколи не відокремлювали індивідуальність від роду й розглядали їх як тотожність. Міркування Канта про *форму*, яка організовує “хаос відчуттів” і стає тотожною змістові (сутності), послужило ґрунтом для поетичних експериментів романтиків і призвело до нечуваного збагачення засобів поетичного вираження. Надзвичайно плідними виявилися його думки про *час* і *простір* (пізніше “хронотоп”) як властивості психіки суб'єкта, що сприймає світ. Послідовниками Канта в галузі філософії були Фіхте, Шеллінґ, Шлегель, Шлейєрмахер, сильного впливу з боку Канта зазнали Новалис, Гельдерлін, Клейст, Шопенгауер, Ваґнер...

Естетичне вчення Канта спиралося на протиставлення двох інстанцій мислення – “здоровий глузд” (*Verstand*), до відомства якого він зараховував “красу”, і “розум” (*Vernunft*), з котрим він пов'язував “піднесене”. У безпосередньому процесі сприйняття реальності він вирізняв ще сферу “чуттєвості” (*Sinnlichkeit*), серед властивостей якої називав простір і час. Ця закоріненість у “субстанцію” допомогла романтикам відкрити *природу* як фундамент усього буття (характерно, що у “Критиці сили судження” Кант ілюструє свої естетичні категорії майже винятково прикладами з царини природи). Включення в естетичний дискурс поняття “піднесеного”, яке вказує на здатність душі до сприйняття, відкривало нове розуміння *суб'єктивності* мистецтва, а отже, і безмежності його інтерпретації. Усю естетику Канта й естетику ранніх романтиків ми можемо розкрити через цю конструкцію: чуттєвість (реальність) – здоровий глузд (“розсудок”, що тісно пов'язаний з емпіричною реальністю й осмислює її в поняттях) – розум (що втілює безкінечність за своєю креативною суттю, він не залежний від емпіричної реальності й розробляє “ідеальні”, смислоутворювальні поняття для її осягнення). Проте в Канта, якого подекуди несправедливо називають “дуалістом”, усе ж існувала гармонія між емпіричною та ідеальною реальністю, між чуттєвістю і розумом, – при збереженні примата розуму, тобто сенсоутворювальних ідей, що, власне, і робило його “ідеалістом”; водночас у пізніших романтиків така узгодженість поступилася місцем фатальному розриву, хоча також за верховенства “ідеальних” понять. Отже, уся романтична естетика й поетика може бути розкрита стосовно “хронотопу” чуттєвості, до понять “розсудку” і до ідей “розуму”.

Вивчаючи термінологічну історію німецького романтизму, слід узяти до уваги нерозробленість власне літературознавчої термінології на той час. Межа XVIII–XIX ст. – це час формування літературознавства як наукової галузі. Перші науково системні огляди літературної історії належать А.-В. Шлегелю, він був і першим системним теоретиком літератури. Романтики для своїх аналізів часто-густо брали терміни й поняття просто з філософії. Так, Ф. Шлегель будує свою теорію літературних жанрів на поняттях “цільності”, “нескінченності” тощо. Отже, ми перебуваємо біля витоків сучасної літературознавчої термінології, тому, як учив М. Гайдеґґер, заглиблення в це першоджерело значень має поглибити наші уявлення про їхній подальший історичний розвиток. Недолік сучасної термінології стає очевидним при її застосовуванні в дослідженнях історичного характеру, коли мимоволі відбувається її модернізація, а отже, і знеособлення чи повне стирання конотацій. Нам здається, що слова Гайдеґґера про гуманітарні науки, які “повинні обов'язково бути неточними саме для того, щоб залишитися строгими” [5, 44], фатально відгукнулися в новітній гуманітаристиці, яка ніби хизується своєю “неточністю”.

Наш підхід ми прагнемо орієнтувати на сучасний напрям “філософського літературознавства” й намагаємося виходити з успадкованої від Гегеля методології діалектичного “зняття”. Вона зумовлює розгляд літературного

явища послідовно від загальної філософської системи, що потім “знімається” в певному естетичному вченні, яке й собі “знімається” в історико-теоретичних поняттях, котрі застосовуються до аналізу самого явища.

Гра. Наша свідомість постійно співвідносить між собою (завдяки чуттєвості) емпіричні сигнали про світ та його “апріорний” образ, що його вже містить у собі наша психіка. Якщо “маршрут” таким “герменевтичним колом” призводить до поглиблення понять (тобто знань) про емпіричний світ і відповідно сприяє розвитку ідей про нього, то перед нами процес пізнання. Якщо ж кінцевий результат такого порівняння – розвиток самої взаємодії, що дає споглядачеві інтелектуальне задоволення, то перед нами *гра*. Людина ніби випробовує свої пізнавальні спроможності, їхню готовність узгоджувати емпіричні враження з апіорними уявленнями, водночас вона не ставить перед собою власне пізнавальних завдань щодо предметів. Тож при тому, що гра може бути розвагою, вона становить фундаментальну особливість здорової психіки й до самої розваги не зводиться. Це дозволяє її розглядати у плані естетики, тоді як розвагу – лише у плані соціології.

Схильність до гри має несвідомий характер. Гру характеризує те, що вона прагне постійно відновлювати свої спроби, водночас при виконанні конкретних пізнавальних завдань таке повторювання мало б свідчити про невдало обрану стратегію думки. У грі дедалі нові спроби повторення дарують радість і вітиху, а в науковій роботі – завдають прикrostі й викликають внутрішній неспокій. Утім сучасне гуманітарне дослідження нерідко переходить у гру, а це означає, що сам “дослідник” може запропонувати кілька варіантів своїх висновків, не утруднюючи себе обов’язком зупинитися на чомусь одному і що більше – нести за це відповідальність. Власне, так і було в античну добу панування риторики, яка, не виконуючи жодних пізнавальних завдань, передувала виникненню “діалектики” (суперечці, обміну думками), яка своєю чергою перейшла пізніше до наукового доказу [1]. Уява, спрямована на сферу розуму, пригнічує чуттєвість; уява, спрямована в бік здорового глузду, гармонізує чуттєвість. Обмін між тим і тим – це *гра* пізнавальних спроможностей.

Романтики взяли в Канта елемент його вчення, а саме те, що інтелектуальна діяльність не обов’язково зводиться до раціонального пізнання й у грі вона зовсім не втрачає свого високого статусу. Гра в такому розумінні звільняє від усіх підозр саму сферу чуттєвості, що в барокових філософів розглядалася як “примара розуму”, оскільки заважала складати чіткі уявлення про світ. Вона відкривала шляхи для *фантастики*, яку звільнила від необхідності бути переносним смислом, слугувати алегорією, що їй нав’язували митці бароко і класицизму. У романтиків гра вперше тісно переплелася з *міфом*. Нарешті, сама організація художнього тексту також перестала обслуговувати “здоровий глузд” та його невблаганну логіку, текст перестав бути рабом смислу, а став його рівноправним “партнером”.

Слід зазначити, що вчення Канта не дає підстав стверджувати, що філософ вважав саме мистецтво грою. Нехай якоюсь мірою припустимо сприймати *красу* як певну “незацікавлену” (у конкретному пізнавальному результаті) форму, але таку гру рішуче заперечує *піднесене*, яке в Канта становить обов’язкову складову естетичного переживання. Власне, гра, щойно вона включає в себе елемент піднесеного, перестає бути тільки грою і сприймається як щось серйозніше. Сама наявність елемента піднесеного спрямовує красу до певної мети – “готує дух до сприйняття ідей”, у той час як орієнтація тільки на насолоду красою та її формами “нічого не залишає для ідеї, притуплює дух і поступово робить предмет гидким, а душу – незадоволеною собою...” [4, 344]. Пізніше Шеллінг і Гегель фактично додали до цих двох естетичних категорій

Канта ще *героїчне* і *трагічне* (які важко помислити без почуття піднесеного), а також *комічне*. Ф. Шлегель розглядав останнє як у плані вільної гри й незацікавленої насолоди (“чистий комізм”), так і у плані ідей піднесеного, коли пов’язував комічне в давніх греків з їхнім почуттям внутрішньої і зовнішньої свободи, власне, з їхньою демократією. У цілому він (спираючись на Шекспіра) правильно вловив амбівалентний взаємозв’язок між трагічним і комічним. У самих ранніх романтиків естетична гра ніколи не була самоцінною метою і не відривалася від серйозного смислу.

Дотепне. Дотепне – це альфа і омега романтичної естетики. У його основі – зближення віддалених явищ емпіричного життя або понять в одну естетично несуперечливу й ефектну цільність. Воно ламає певний звичний для нас порядок подій і спрямовує нашу думку на несподіваний, але захопливий маршрут.

Якщо просвітники вчили, що свідомість містить у собі все те, що є в реальності, то романтики наполягали на самостійності акту мислення. До цього їх схилило вчення Канта про незалежність “ідей розуму” від чуттєвості та його вчення про час і простір як феномени нашої свідомості (а не реальності). Дотеп постає не лише як поетичний прийом або естетична позиція; це конструктивна особливість мислення, що виявляється в різних його галузях (зокрема в науці). Не будучи власне естетичним явищем, дотепне робить емпіричну реальність цікавою там, де в ній немає краси або де вона не викликає в нас почуття піднесеного. Так романтики доповнили кантівський ряд “краса – піднесене” поняттям “дотепне” (Ф. Шлегель).

Зразки художньої дотепності вони знайшли в англійців (Шекспір), в іспанців (“пікареский роман”, Сервантес, Кальдерон) і в італійців (Гоцці). Оскільки дотепність згідно з таким розумінням позбавлена субстанційної основи в емпіричній реальності і є лише феноменом нашого мислення, то воно зближується з *фантастичним* і відкриває перед ним безкінечні форми й сюжетні перспективи, з *гротеском* як з мистецтвом поєднувати несумісне, з *парадоксом* як з мистецтвом поєднувати дивне з переконливим, нарешті, з *іронією* як з апофеозом особистості, у творчій волі якої звершувати всі ці мисленнєві акти. Дотепність стає основою для жанрових експериментів романтиків, наприклад, для поєднання трагічного і комічного, вигаданого і реального, прозової та віршової мови.

Поетика дотепного ґрунтується на *контрасті*. Ми можемо сформулювати природу дотепного в романтиків саме як спорідненість контрастного. Оскільки дотепне “перестрибує” через близьке, суміжне, то буденна течія життя, опис побуту не захоплює романтиків, а побутова деталь у них виступає заради яскравого “світлового” ефекту (“Наріжне вікно кузена” Гофмана). Яскраво виражена сюжетика поєднується з такими ж яскравими описами в душі іспанського концептизму, що не боїться карикатурності (Тік, Гофман). Зближуються далекі станові, професійні, вікові й гендерні якості і властивості, різні рівні культурності, контрасти природи та цивілізації, реальне, малоімовірне і неймовірне, смішне та серйозне, усе віддалене в часі і просторі, словом – усі контрастні царини почуттів. Зовсім не випадково споріднюють твори романтичної літератури з музикою та живописом чергування і взаємопроникнення контрастних темпоритмів, подієво-оповідних об’ємів, зорово-слухових ефектів, емоційної забарвленості.

Дотепність – це апофеоз індивідуальності, неповторності нашої уяви, непередбачуваності її шляхів. Як і геній (за спостереженням Канта), дотепна людина не може пояснити, чому їй спадають на думку дотепні ідеї, вона не може передати свою обдарованість іншій людині. Дотепність (поряд з описом

краси й передачею піднесеного стану) надає художньому твору яскраво індивідуального змісту.

Фрагмент. Як окремий жанр дотепне залишило свій слід в афоризмі, або “фрагменті”. У романтиків ідеться не просто про коротке висловлювання, бо короткою і до того ж логічно вичерпною може бути, наприклад, математична теорема. У центрі романтичного афоризму (фрагмента) стоїть не доказ, не силізізм, не аргумент розуму, а саме лише ефектне зближення віддалених понять, котре вимагає нашого домислювання (Новалис: *Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*²). Оскільки дотепне апелює до нашої творчої спроможності і принципово не може пояснюватися логікою “здорового глузду”, то в ньому від самого початку закладена *недосказаність* і певна загадка для думки. Нерідко романтики навмисно не доводили свою думку до логічного кінця, а художній твір – до фіналу (“Люцінда” Шлегеля, “Кіт Мур” Гофмана). Тому їхнє мислення слушно називають “фрагментарним” [3].

Фрагмент, як і гротеск, також спрямований проти естетики класицистичної завершеності й гармонійності. Естетика повноти поступається місцем естетиці недосказаності. Прецедентне значення має описаний Й.-Й. Вінкельманом “Торс Геракла”, де відсутність важливих частин скульптури не перешкоджає її сприйняттю, а навпаки створює необхідні умови для вільного домислювання, творчої *гри* уяви³. Остання створює умови для справжнього активного сприйняття і внутрішньої співтворчості. Естетика домислювання відбилася, зокрема, у “Розбитому глеку” Клейста, у “Ферматі” Гофмана, де твір образотворчого мистецтва дає поштовх для захопливого літературного сюжету. Естетика фрагмента породила романтичний жанр літературного опису твору живопису – екфразис (Вакенродер).

На думку Ф. Шлегеля, наше сприйняття мистецтва має вимушено фрагментарний характер, і відновлювати в ньому зв’язувальні ланки належить нашій уяві. При цьому видно, що дослідник має справу все ж не з окремими уламками, а з *процесом*, спрямованим з вічності в безкінечність. Відтворення процесу є завданням для “історії літератури”, що, згідно з таким поглядом, становить ментальну конструкцію і досить приблизно відповідає реальності. Кожний окремий твір – це фрагмент якогось безкінечного цілого, і кожний із них можна зрозуміти, лише враховуючи інші фрагменти, з одного боку, і ціле, з другого. Водночас, виходячи із загальної естетики фрагмента, фрагмент як самодостатнє судження не підпорядковується жодному центру поза нього самого.

Як бачимо, німецькі романтики теоретично розробили ідею лінійної історії літератури й засади компаративістського літературознавства і підійшли впритул до ідей феноменології, інтертекстуальності й діалогу культур.

Нарешті, фрагмент можна охарактеризувати в низці умов, що роблять оповідь *художньою*. Адже він містить у собі певну *недостатність*, що стимулює нашу уяву і створює певну безкінечну *надлишковість* смислів – “інтерпретаційний плюралізм” (що неприпустимо для науки). Протилежним явищем виступає *поліжанровість*, що призводить до такого самого результату. Поряд слід поставити гротеск, що апелює до наших тілесних чуттів і відкриває взагалі невичерпну царину переживань. Варто згадати лише про *одночасний* розквіт у романтичну добу вокальної та інструментальної мініатюри (“експромт”,

² “Ми шукаємо скрізь безумовне, але знаходимо завжди лише речі”. Думка мерехтить в ефектному зближенні *Unbedingte/Dinge* (дослівно: незалежне від предметності/предмети), шукаємо/знаходимо, скрізь/завжди.

³ Ця грецька скульптура 1 ст. до н. е., що зображає знаменитий сюжет “Геракл на роздоріжжі”, пізніше була переосмислена О. Роденом у вигляді знаменитого “Мислителя”.

“прелюдія”, “музичний момент”...), оперно-ораторіальної музики і програмної музики (зокрема чарівно-міфологічної опери).

Парадоксальне. Парадокс – це така істина, що спочатку (“на перший погляд”) викликає незгоду з позиції емпіричного здорового глузду, але зрештою визнається такою з погляду загального смислу, “ідей розуму”. Це акцентування на невідповідності загальноприйнятої думки істині, прихованій від поверхового споглядання. У цьому плані *естетичний* механізм парадокса споріднений із прийомом “очуднення” (“оживлення”), через яке виявляється невідповідність між публічним “тверезим глуздом” і позицією неупередженого, наївного спостерігача (просвітницькою *tabula rasa*).

У романтиків парадокс покликаний спростовувати гадану зрозумілість і прозорість просвітницької картини світу, вказувати на складність, несподіваність, багатоаспектність мотивів людської поведінки й на неоднозначність причинно-наслідкових зв'язків, що діють у житті взагалі. Спрямований на захист усього нетрадиційного, неординарного як у мисленні, так і в поведінці, він визнає право на істину там, де філістерський здоровий глузд відмовляє їй з позицій традиційної логіки й поверхової життєвої мудрості. Романтичний парадокс пов'язаний з розвінчанням безпомилковості філістерського, власне буржуазного мислення.

У плані поетики парадокс, як гротеск і комічне, можна розглядати як різновид *дотепного*, коли зближуються віддалені поняття. Але, на відміну від чистого дотепу, тут увага зосереджується на причинно-наслідкових зв'язках і їх зовнішньому виявленні (що для дотепу може бути несуттєвим). Якщо дотепне як таке викликає *одразу* реакцію згоди, яка виражається в негайному схваленні чи емоційному захваті, якщо комічне також викликає миттєву реакцію, що не потребує ні роздумів, ані рефлексії і виражається через спонтанний сміх, то парадокс переходить у спокійну згоду після певних зважених роздумів, а отже, потребує нашої інтелектуальної *активності*. Як і гротеск, він активізує наші *моральні* почуття, адже означає поразку емпіричного “здорового глузду” на користь “ідей розуму”, з якими, за Кантом, і пов'язана царина морального.

Парадокс може виступати як особливість побудови сюжету, де розвиток подій на перший погляд суперечить “здоровому глузду”, але має складнішу логіку, що відкривається не одразу (наприклад, у “Мадмуазель Скюдері” Гофмана злочинцем виявляється сам потерпілий, у “Розбитому глеку” Клейста винуватцем виявляється сам суддя), як психологічна неоднозначність характеру (Крейслер у “Коті Мурі” Гофмана) або двозначність моральної ситуації (“Принц Гомбурзький” Клейста), а також як спосіб критики філістерської життєвої позиції (“Кіт в чоботях” Тіка).

Гротеск. Становлячи, по суті, альтернативу щодо класицистичної рівноваженості, самодостатності й гармонії форми, романтичний гротеск розробляє власну логіку зв'язку життєвих явищ. Він теж спирається на принцип *предметно-тілесної пластики*, звертається до зору, слуху та інших видів чуттєвого сприйняття, але по-іншому. Прикметно, що Ф. Шлегель знаходить засади гротеску ще у класичній античності, зокрема в Арістофана, де буквально буяє стихія тілесності, і доходить твердження про “змішану форму” як найдосконаліший жанр мистецтва майбутнього. Отже, не гармонізація, а *змішання* як принцип форми; романтичні форма, композиція, сюжет носять принципово гротескний характер.

Й.-В. Гете охоче відгукується на цю думку тим, що й собі пропонує сприймати античну трагедію як єдність не трьох, а чотирьох частин, останню з яких утворювала по-гротескному контрастна до попередніх “сатирівська драма”. Зразок, по суті, романтичного гротеску знаходимо в Гете у 2-й дії “Фауста-2” –

це зустріч Фауста вночі на березі Пеней з кентавром Хіроном, верхи на якому колись рятувалася від красеня Тесея легендарна красуня Елена. Учепившись за жорстку кошлату шерсть чудовиська, ледве утримуючи рівновагу на його спині, Фауст приходить у захват від того, що нині сам переживає знамениту міфологічну подію, відому йому до цього лише з учених фоліантів. Гротеск тут подано і як *об'єкт* (кентавр), і як спосіб, чи *прийом* зображення. Водночас створюється певна взаємозалежність елементів і композиційна замкненість цілого. Античну класицистичну гармонію руйнує тут надмірно прозаїчно-буденна, *тілесна* деталізація. Впадає у вічі контрастне поєднання елементів, кожний із яких належить до інших систем логічних зв'язків і тілесності (середньовічний учений опиняється в давньогрецькому світі, романтичний захват Фауста наражається на буденно-грубуваті пояснення Хірона, прозаїчна правда про справжній вік Елени – у ту ніч їй було лише десять років – мало не похитнула його піднесені уявлення про легендарну красуню...).

Гофман гротескно зображує “малюка Цахеса на прізвисько Цинобра”, позначеного рідкісною потворністю, адже той, за його словами, зовні “нагадує редиску”. Проте повторність сама по собі не є достатнім елементом гротеску, бо мусить вступати у взаємодію з контрастними, протилежними якостями і значеннями. Так, потворність Цинобри поєднується з бурхливим схваленням філістерами його гаданих “талантів” і навіть із закоханістю в нього миловидої Кандіди. Цей прийом пізніше знайшов поширення в усій романтичній літературі (Есмеральда – Клод Фролло – Квазімодо в “Соборі Паризької богоматері” В. Гюґо).

Естетично гротеск може бути пояснений як різновид *дотепності*, тобто мистецтва поєднання двох далеких понять (явищ). Оскільки *контраст*, що лежить у його основі, примушує нас уважніше оцінити властивості окремо кожного з контрастивних елементів, то ми можемо вважати гротеск і різновидом *очуднення* (одивлення). У такій ролі він стримує і концентрує нашу увагу, виступає як засіб її організації, що дозволяє авторові навантажувати оповідь заплутаними і просто невірогідними подіями та своїми власними роздумами, не боячись ослаблення читацької уваги.

Заснований на таких принципах, романтичний гротеск виступає вже не як окремий прийом, а як *системоутворювальний принцип* у плані сюжету, композиції і загального змісту; створюючи напруження у творі, він надає йому цим емоційно-естетичної єдності (“Маркіза д’О.” Клейста). Виникає почуття порушення рівноваги, пропорцій, навіть здорового глузду (у цьому плані гротеск змикається з *парадоксом*). Але, як і дисонанс у музиці, гротескний “дисонанс” має бути розв’язаним, дійти своєї каденції, коли напруження “знімається” в гармонійному примиренні. Романтики втілювали зразки “високої каденції”, знайдені у трагедіях Шекспіра та в “Дон Жуані” Моцарта (“Міхаель Кольгас”, “Принц Гомбурзький” Клейста), проте шукали й інших підходів, зокрема іронічно- чи казково-примирливого (“Золоте горня”, “Малюк Цахес” Гофмана або в його ж “Блошиному королі” та в п’єсах Тіка і Клейста). Не завжди *умовність* такого примирення задовольняла їх в естетичному плані, і тоді вони зовсім відмовлялися від фінального “зняття” гротеску (так, “Кіт Мур” Гофмана буквально уривається).

Сам цей термін поширився після Вітрувія, який описав знахідки в римських катакомбах (“гrotах”) XV ст. Увага італійського гуманіста до цих зображень як до “гrotесків” свідчить про зародження нової естетики, заснованої на інших уявленнях про гармонію, ніж середньовічна. Адже раніше розповіді про всілякі заморські чудовиська не сприймалися як “гrotески” з огляду на приналежність до іншого, ніж у Відродження, онтологічного виміру, а поєднання “високих” і

“низьких” зображень в архітектурі середньовічних соборів цілком відповідало тодішнім уявленням про ієрархію світів. “Гротесковість” у них угледіли значно пізніше лише романтики, і це означало переосмислення старої, звичної форми з нового погляду, не без впливу класицистичного досвіду. Отже, щодо історичного походження, своєї естетичної природи й антикласицистичної спрямованості в організації форми гротеск – явище суто романтичне.

Справді, щоб оцінити те, що *не* поєднується за своєю фізичною природою, потрібний власний фізичний досвід, чуття певної (історично визначеної) *норми* – фізичної, тілесної, предметної. Якщо норми класицистичного смаку відкидали таке поєднання як “дисонантне”, то романтичний смак спирався саме на естетику *дисонансу*, гостроти та різкості. Недаремно ранні романтики з багатьох композиторів віддавали перевагу Моцарту, у музиці якого знаходили принципи гротеску, динамічного контрасту, емоційної збудженості й гостроти (“Дон Жуан”). Ця “дисонантність” уже як широкий принцип логіки (не лише “тілесної”) набуває самодостатніх рис у жанрі романтичного *анекдоту* й побудованих на його основі “дивовижних” новел і п’єс Клейста.

Гротеск потребує певного *схематизму*, надмірна психологічна деталізованість, нюансована портретність йому лише на шкоду. Вираз “гротескний реалізм” має суто умовний характер, бо саме реалізму як міри вірогідного тут обмаль. Таку гротескную зовнішність, підпорядковану єдиній “схемі”, романтики знайшли в Дон Кіхоті, а також у Санчо Пансі; у поєднанні ж обох героїв в одну “пару” також побачили гротеск на основі контрасту протилежного чи несумісного; на тій же основі Гете побудував взаємини між Фаустом і Мефістофелем у “Фаусті-І”. Таку психологічну узагальненість при акцентуванні не суміжних, а домінуючих рис образу ми і знаходимо в романтичних творах, побудованих за принципом гротеску (аж до Гоголя, який, зрештою, трагічно усвідомив нерозв’язність протиріччя між гротескним світом своїх “Мертвих душ” і світом *іншої* естетики, яка відкрилася йому під час тривалого перебування в Римі, що завершилось спаленням останніх розділів роману).

Романтичний гротеск спирається також на принцип “герменевтичного парадоксу”, коли відкриваються нові обрії пізнання світу всупереч тиранії осоружлого для романтиків “тверезого глузду”. У цьому плані гротеск близький не лише парадоксальному, а й *фантастичному*.

Фантастичне. У філософії Канта та його попередників фантастичне могло знайти собі місце тільки як “фантом”, що заважає правильно мислити. Проте романтики знайшли передумови для цього естетичного поняття саме у вченні Канта про час і простір як форми чуттєвості (тобто суб’єктивності). Якщо обидва ці поняття, зокрема в Декарта, були дуалістично розділені, оскільки простір у нього належав до “протяжності”, що існувала об’єктивно, а час – до мислення, тобто до суб’єктивності, то в Канта вони утворювали єдність. І це більше відповідало уявленням романтиків про цілісність внутрішнього світу і про владу суб’єкта в ньому як повного господаря своєї свідомості (Фіхте). Якщо в реальному мисленні такий відрив суб’єкта від “емпірії” таїв у собі значну небезпеку, про що невтомно попереджав Кант, то в естетичній царині він відкривав нові обрії.

Поряд із гротеском і парадоксом фантастичне в романтиків – це засіб *нових* логічних зв’язків, не притаманних мистецтву класицизму. На відміну від парадоксального (яке стосується мислення взагалі), але подібно гротескному, фантастичне можливе лише у сфері *естетичного*. У ньому зближуються поняття, що належать до віддалених логічних площин: до “здорового глузду” (Verstand, оскільки фантастичне не може обійтися без емпіричного як без свого будівельного матеріалу) та “ідей розуму” (Vernunft, оскільки йдеться про

безкінечність уяви при використанні цього матеріалу). Це зближення можна описати в термінах Канта як *гру*: наша свідомість постійно співвідносить між собою емпіричні сигнали про реальність завдяки чуттєвості) та її апріорний образ (завдяки вищій пізнавальній інстанції – розуму), так що ми відчуваємо в собі “гру” цих сил як власну психологічну й моральну неповторність. Не додаючи нічого до нашого пізнання реальності (якщо ми не ставимо перед собою такої мети), гра пізнавальних спроможностей активізує в нас життєві сили, підтримує закоханість у життя. Гра в Канта стосується логічної сфери, але неможлива без сфери “надчуттєвої”, трансцендентальної. Так і фантастичне підсилює, експресивно увиразнює логіку подій і характерів. Воно діє в парі з логікою і неявно репрезентує логіку там, де вона невловна, але відчувається. Це одна з іпостасей логічного, логіка *поза поняттями*. У цьому сенсі можемо зіставити фантастичне з *міфічним*, яке також є різновидом логіки поза поняттями (здорового глузду).

Фантастичне виступає як гра також у дитячих “небилицях”, а отже, може розглядатися як різновид прийому “очуднення” (“оживлення”). Воно й тут спирається на знайомі поняття, ефект “відсвіження” яких виражається через наш сміх. Це показує, що фантастичне межує з *комічним* через зближення віддалених понять і також виражається через миттєву реакцію, оминаючи рефлексію й логічні роздуми. Зрозуміло, що фантастичне “очуднення” навряд чи може поглибити наші знання про щось; воно виступає як “гра”. Прикладом може бути “Кіт у чоботях” Тіка, де поведінка Кота відтіняється невірогідними ситуаціями та репліками, що викликають сміх, коли звучать з вуст кота, а також коментарями високоосвіченої публіки, яка намагається трактувати поведінку звичайного кота з погляду ідеалів античної пластики. Зрозуміло, це аж ніяк не поглиблює наші знання про природу котів узагалі, але створює атмосферу захопливої естетичної гри.

Тому фантастичне, як і чисто комічне, не мириться з надмірною деталізацією, з царинною “здорового глузду”. Навпаки, така буквализація, що руйнує естетичну умовність, сама може виступати об’єктом комічного й викликати миттєву реакцію у вигляді сміху. У цій площині фантастичне межує з *іронією*.

Певні точки дотику з фантастичним має *метафора*. Грунтуючись на зближенні реальностей, які належать до різних логічних площин (“сонце сідає”), метафора не вимагає безумовної віри в те, що стверджує. Якби ми наївно приймали на віру її зміст, як це іноді роблять діти, наприклад те, що сонце дійсно може якимось сідати, метафора не могла б існувати (що й відбувається з метафорами далеких від Європи культур). Водночас саме фантастична основа метафори викликає в романтиків бажання її буквализувати і цим неявний ігровий аспект перетворити на відкриту смисловою гру.

Межі фантастичного в мистецтві дуже широкі: від натуралістично неправдоподібного й надприродного (три голови в чудовиська) до емпірично маловірогідного (історія Попелюшки). Тут усе залежить від причинно-наслідкових зв’язків: чим вони природніші, тим більше фантастичне наближається до суміжних понять – неймовірного, маловірогідного, дивного, рідкісного і припустимого, де критерієм оцінки виступає здоровий глузд. Справді, ми ніколи не кажемо “це фантастично з погляду...”, але часто кажемо “це невірогідно з погляду...”.

Оскільки у фантастичному пропонується поєднання реальних елементів у несподіваному порядку, то обійтися зовсім без емпіричного матеріалу воно не може, тож спирається на емпіричний досвід людини, на його психологічний досвід *нормального* (нормативного) та на уявлення про відхилення від нього, словом – на естетику *впізнання*. Маленькі діти, чий досвід не тільки

об'ємно, а й ціннісно відрізняється від дорослого, сприймають фантастичне як *реально*-захопливе. Це стосується й метафори, яку вони нерідко розуміють буквально.

У плані поетики можна розрізнити фантастичні *істоти та їхні дії*, фантастичні *обставини та події* і, зрозуміло, їхню комбінацію. У першому випадку впадає у вічі поєднання знайомих, легко впізнаваних емпіричних елементів за принципом *гротеску*, як його розуміли романтики. Зазвичай такі персонажі мають свою *тілесну* пластику або інші ознаки тілесного буття (голос тощо), які можуть бути описані (наприклад, у розповідях про духів чи привидів). Так, аналізуючи хтонічну грецьку міфологію, Шеллінґ словом “фантастичне” наголошує на протиприродному поєднанні (по суті, механічній контамінації) окремих реальних елементів в одній істоті (сфінкс, грифон, кентавр). Цей приклад показує, що фантастичне є *історичним* поняттям, а його сприйняття зумовлене широтою самого поняття реальності, яке, зокрема в далекій міфології, включало в себе подібні поєднання і було осмислено як фантастичне (чи казкове) лише в пізніші часи. Тож фантастичне прагне до субстанційності, тобто смислової незаперечуваності, і знаходить її найчастіше у фольклорі (чи в його “окультурених” жанрах), що заздалегідь висуває свої умови гри, які охоче приймає читач будь-якої історичної доби.

Фантастичні обставини та події (хронотоп) містять у собі нерідко *таємниче, дивовижне, надприродне*, які протистоять логіці, адже засновані на естетичі часо-просторової “безкінечності”, і роблять будь-яку пластику вельми умовним поняттям (чим ускладнюють роботу для ілюстраторів книжок). Узагалі аспект *пластики* – доволі непроста проблема для фантастичного. Найповніше для романтиків ідею пластичної безкінечності втілює *природа*, яка стає в них найулюбленішим місцем фантастичних подій і невичерпним джерелом персонажів. Своє місце тут посідають також образи сновидінь (ідею оніричного хронотопу підказав романтикам шекспірівський “Сон літньої ночі”). Якщо Шиллер в “Івікових журавлях” апелює не так до нашого чуття таємничого, як до *уяви* з повним спектром наочної конкретності і пластичної чіткості (журавлі, що курликають у небі), то пластично-зоровий бік гоголівського “носа”, навпаки, важко дається уяві. У баладах Гете “Учень чародія” чи “Вільховий король”, незважаючи на детальне “речове” аранжування, ми також більше довіряємо не так чіткій зоровій пластичності, як несвідомому відчуттю таємничості й невизначеності (не випадково події розгортаються вночі). Малюнки самого Гофмана до “Кота Мура” і “Блошиного короля” свідчать про автора скоріше як про театрального художника й режисера, що мав мислити конкретно і пластично; і все ж сучасний читач в основному не приймає його надто “костюмних” зображень цих персонажів, бо уява стає і багатшою, і конкретнішою саме завдяки своїй *непевності*. Л. Тік через репліки “освіченої публіки” в “Коті в чоботях” уїдливо висміяв спробу перевести все фантастично-умовне на мову раціональних понять і пластичної наочності.

Отже, фантастичне в романтиків активізує уяву, яка має свою власну царину у свідомості, спирається на вроджене чуття “невимовно істинного” й не припускає переведення внутрішніх образів на мову виразної пластики та чітких понять. Це естетично зближує фантастичне з *музичним*, яке не просто слугує доповненням до чогось конкретного (до слів, танців чи процесій), а претендує на свій *власний* світ.

Проте зовсім не логіка поєднання звичного в незвичному порядку становить головне естетичне завдання фантастичного, не розгадка примхливої уяви автора; навпаки, повне наше прийняття цієї умовності, правил “гри” є лише

початком для розгортання подальшої логіки оповіді. Тож перше завдання для фантастичного – завоювати довіру читача. Механізм “завоювання довіри” ґрунтується на системі *домінування смислів*. Це означає, що читач мусить бути переконаний у серйозності змісту, щоб охоче миритися з тою подекуди зовсім малоймовірною оболонкою, куди він вкладається. Провідний смисл має, безумовно, домінувати і стверджувати свій примат, інакше читач відчує себе ошуканим. У казках, наприклад, стверджується перемога правди, справедливості, гуманних почуттів. Отже, ми, довіряючи більше *абстрактному*, готові миритися з невірогідністю конкретного. Фантастичне кінець кінцем означає поразку емпіричного перед ідеальним, перемогу абстрактного над реальним, а отже, *стимулює смислоутворювальні поняття в нашій свідомості*, які, за Кантом, є сенсом будь-якого мислення. Ми можемо стверджувати, що не лише стародавній міф стимулював розвиток мислення, а й його визнання фантастичним у наступні, не-міфологічні епохи. Тож не можна ототожнювати повністю міфологічне і фантастичне, оскільки наївна віра (у міфі) належить, виражаючись мовою Канта, царині “здорового глузду”, а фантастичне – “ідеї розуму”.

Іронія. Якщо *комічне* в романтиків виражало відхилення від стабільного смислового центру, санкціонованого емпіричним “тверезим глуздом”, то іронія – це також спосіб зруйнувати “центрованість” думки і поняття, дати їх “зняття” в новому об’єкті. Романтична іронія виступає наочним вираженням кантіанської безкінечності думки. Відкриття іронії романтиками відобразило їхнє прагнення до персональної волі, естетичної і моральної сваволі, до індивідуалізму.

Проте між комічним і іронією більше відмінностей, ніж подібностей. Зокрема, для іронії важливий не просто контраст між емпіричною видимістю і справжнім (прихованим) смислом, а сам *іронізуючий суб’єкт*, який стає смисловим центром. Якщо увага того, хто сприймає жарт, спрямована на самий жарт, а сміх – це спонтанна реакція на його зміст, незалежно від особи жартівника і від власної самооцінки слухача, то у випадку з іронією слухач відчуває себе *жертвою*, але не жарту, а *жартівника*. Вибудовується інша диспозиція – між “іронізуючим суб’єктом” і об’єктом його іронії. На відміну від комічної ситуації, іронія виходить за межі чисто естетичної, “незацікавленої” (Кант) насолоди смішним, яку *однаково* переживають оповідач і слухач; в іронії утворюється ситуація *нерівноправності* між одним і другим, а сам іронічний смисл переходить з естетичної площини в особистісну, моральну. Оскільки в іронії відбувається переакцентування з естетичного на моральний зміст, то це означає, що іронія може користуватися не лише комічним елементом. Та й “жертва” іронії не схильна оцінювати дотепи “суб’єкта, що іронізує” з погляду комічності.

Власне кажучи, іронія є *формою* піднесення “іроніка” і приниження “жертви”. Жартівник забуває про себе, іронік навпаки егоїстично вип’ячує себе (зрозуміло, “іронік” може бути конкретною особою або ж таким собі “трансцендентальним хроніком”, тобто голосом певної громадської думки, позиції). При цьому “іронік” нерідко експлуатує таку рису “жертви”, як її інтелектуальну довірливість. Власне, у цьому й полягала “сократівська іронія”. Цей філософ удавав із себе нерозумну людину, яка хоче повчитися у співрозмовника. Сам термін “іронія” походить від грецького *εἰρωνία* – облуда, удаваність; *εἰρων* – удавальник, облудник; *εἰρωνικός* – здатний прикидатися, удавати з себе, удаваний, нещирий.

Але іронія, спрямована проти чистої простодушності й наївної щирості, просто ображає наше моральне почуття й видається наругою над людськістю (саме такою постає нерідко “постмодерна” іронія). Тож ми збоку сприймаємо іронію як належну лише тоді, коли вона спрямована проти такої простодушності,

яка межує або перетікає в розумову обмеженість, душевну тупість, дурість. Сенс просвітницької іронії (Вольтер) полягав у тому, щоб виявити цю тупість. Проти вульгарності німецького філістера спрямована іронія Гофмана, що нерідко руйнує сентиментально-щасливі фінали його оповідань, та іронія Гейне, яка забарвлює деякі його зворушливі ліричні вірші. Ранні романтики сприймали Моцартового Дон Жуана, безперечно, як іронічний образ, адже цей надактивний супергерой не стомлювався демонструвати власну зневагу до людських слабкостей і забобонів, від яких вважав себе цілком вільним! Отже, на відміну від жарту, що не має адресата і чий сенс полягає в ньому самому, іронія спрямована проти чогось чи когось, і тільки з погляду такої спрямованості вона може оцінюватися, прийматися чи відхилятися.

Існує “самоіронія”, коли іронік сам себе таврує за якусь власну помилку чи обмеженість. Оскільки така “іронія” нікого не зачіпає, крім самого іроніка, то вона становить, власне кажучи, подвійне самовихваляння. У цьому виявляється вільне ставлення іроніка до самого себе, що мало вважалося, очевидно, найвищою чеснотою. Коли Ф. Шлегель відверто розкрив свої інтимні стосунки з Доротеею Фейт у романі “Люцінда”, то це й була його “самоіронія”. Бути іронічним означало бути вільним від докорів сумління й від тиранії суспільної думки (“комплекс Дон Жуана”). Саме на цьому акцентував Шлейєрмахер у своїх “відвертих листах” на захист твору Шлегеля.

Проте Ф. Шлегель пішов ще далі. Наслідучи філософію Я Фіхте, він проголосив індивіда абсолютним центром вчинків і центром їх же оцінки. Довкілля стало для нього лише полем для діяльності (Не-Я, що його моє Я повинно подолати – Фіхте), не обмеженої ніякою мораллю ззовні. Сократівська іронія перетворилася на “самоіронію”. Індивід стає “автором” власних вчинків, стає, за сповненими докору словами Геґеля, “паном і володарем усього”, не минаючи “сфери моралі, людського права та божественного, мирського та святого”. Унаслідок цього всі ці первні постають лише, наче “якась гола мана, що існує тільки завдяки Я... А залишить воно цю ману чи зітре її – це вже залежить цілковито від бажання й капризу Я...” [2, 69].

Оскільки іронія заперечує міцну субстанціональність, то “іронік” не цінує її і перетворює її на предмет *гри* для власної свідомості. Коли Шлегель пише, що “по-справжньому вільна і освічена людина повинна була б уміти за власним бажанням настроюватися то на філософський, то на філологічний лад, на критичний чи на поетичний, історичний чи риторичний, античний чи сучасний, і все це цілком вільно і невимушено, подібно тому, як настроюють інструменти у будь-який час на будь-який тон”, то тут ідеться не про ренесансну розумову універсальність чи просвітницьку ерудованість; адже мовиться не про логічний перехід з одної тональності в іншу (модуляцію), а саме про довільне (за примхою “музиканта”) перенастроювання “інструменту”. Перед нами переосмислена в дусі романтичної іронії думка з Платонового “Бенкета” про те, що “одна й та сама людина повинна вміти писати і комедії, і трагедії... вмілий трагічний поет повинен також бути і комічним”. Порівняння свідчить, що Шлегелева теорія поліжанровості (власне “змішання жанрів”) також є вираженням “іронії”, бо демонструє не так можливості матеріалу, як владу автора над ним. З ідеї іронії виводить Шлегель і своє вчення про фрагмент, а також про історію літератури, в якій він дорожить саме фактом строкатості, примхливими і не завжди вловимими переходами від панування то одного жанру, то іншого, то комізму, то трагізму, то народної творчості, то авторського первня, що залежить від “світового іроніка” – духу вічних змін і оновлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Риторика и герменевтика // Актуальность прекрасного. – М., 1991.
2. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. – М., 1938. – Т. XII.
3. Грешных В. Ранний немецкий романтизм: Фрагментарный стиль мышления. – Ленинград, 1997.
4. Кант И. Критика способности суждени // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1966 (Философское наследие). – Т. 5.
5. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М., 1993 (Мыслители XX века).



Леся Демська-Будзуляк

ОБРАЗ “ЄВРОПИ” В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ К. XIX – ПОЧ. XX СТ.

Дискурс Європи належить до найпоширеніших та дискусійних в історії української літературно-критичної думки. Починаючи з середини XIX ст. й до наших днів, літературознавці здійснювали неодноразові спроби визначити базові естетико-культурні цінності Європи. Особливо це помітно в період кінця XIX – початку XX ст., коли в українську літературу приходить естетика західноєвропейського модернізму. Для української літературно-критичної думки можемо визначити такі чотири основні міфологеми Європи: “Європа просвітницька”, “культурна Європа”, “Європа ins Blau” та “Європа ретроградна”.

Ключові слова: європейський дискурс, естетика модернізму, міфологема.

Lesia Demska-Budzuliak. The image of Europe in literature and critic discourse of Ukrainien (end XIX – beginner XX)

The discourse of Europe belongs to the most popular and at the same time most controversial aspects within the history of Ukrainian literature and literary criticism. From the middle 19th century and until now, the literary scholars were trying to specify the basic aesthetic and cultural values constitutive for the European being. This search becomes especially apparent at the turn of the 20th century, as the principles of the West-European modernism penetrate into Ukrainian literature. We can single out four major mythologems of Europe explored by Ukrainian literary critics, that is, “the Europe of Enlightenment”, “the cultivated Europe”, “the Europe ins Blau”, and “the retrograde Europe”.

Key words: discourse of Europe, modernist aesthetics, mythologem.

Образ “Європи” в українському літературно-критичному дискурсі виникає та функціонує передовсім як ланка значно ширшого європейського дискурсу. Аналізуючи численні художні, публіцистичні та епістолярні тексти, їхній зміст і риторіку, можемо спостерегти, як виникав, розвивався й видозмінювався образ Європи в рецепції української культури. Водночас можемо спостерегти й паралельне існування кількох відмінних уявлень про Європу, які часом конфліктували поміж собою. Проте, якщо вести мову про узагальнення, слід виокремити два головні європейські дискурси в українському контексті: назвемо їх умовно “Європа просвітницька” та “Європа модерністична”. На перетині цих двох дискурсів функціонує ще один дискурс – “культурницької Європи” (ідеться про рецепцію Європи як певної культурної цивілізації). Фактично ці дискурси головно формувалися крізь призму рецепції західної літератури як художньої, так і наукової. Тобто значну роль у формування того чи того образу Європи часто відігравав досвід літературно-науковий, а не індивідуальний. Особливо це помітно на початках функціонування європейського дискурсу в українській культурі. Мова, зрозуміло, не йде про М. Драгоманова, Лесю Українку, М. Коцюбинського та декого з інших митців, які мали безпосередній досвід рецепції Європи.

Виникнення європейського дискурсу в українському критичному контексті пов'язуємо із серединою XIX ст., зокрема з поглядами діячів Кирило-