
ФІЛОСОФІЯ

Андрущенко Т. І.

РОМАНТИЗМ ТА ДІАЛЕКТИКА ЕСТЕТИЧНОГО

У статті розглядаються риси, що характерні для романтичного світогляду, становлення романтизму як мистецтва, митецький погляд на романтизм, порівняння німецької філософії та романтизму.

Ключові слова: романтизм, мистецтво, естетичне, німецька філософія.

Термін “романтизм” першочергово застосовувався в літературі романо-германських народів, а пізніше охопив музику та образотворче мистецтво. Це дозволило трактувати романтизм як переважно художній напрямок. Однак вже в XIX ст. починають говорити про “романтичні тенденції” у філософії, “економічний романтизм”, “романтичні ілюзії” в соціалізмі, тобто трактувати його як загальнокультурний рух, а не лише напрямок чи стиль.

Те, що романтизм об’єднував різноманітні явища, напрямки (прогресивний й реакційний, “епіко-міфологічний” та “лірико-іронічний”, національні форми романтизму тощо) ускладнює виділення в ньому сталого інваріантного ядра. Однак існують фундаментальні фактори цілісності романтизму, що знайшли відображення у спільності його суттєвих 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, все 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 і ініціативи в галузь моралі, мистецтва, духовного життя загалом. Особливо високо цінуються, поряд з великими, неабиякими особистостями, особистість художника.

Отже, суб'єктивізм, вище втілення індивідуального начала стають істотною і узагальнювальною рисою 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, цілісності буття творчої людини. Тому романтичний розлад ідеалу та дійсності, пошук самого ідеалу та ідеального буття стає своєрідним онтологічним принципом концепції романтизму.

Не випадковими виявляються в романтизмі естетизація всього світогляду, його переважно художнє втілення, що контрастує з духом моралізаторської культури попередньої епохи. З емоційно-особистісною інтонацією пов'язана і інша риса 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, у 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.

Саме тому в романтизмі з'являється згадувана на початку ідея “синтезу мистецтв”. З одного боку, так вирішувалася конкретне завдання забезпечення максимальної життєвості і природності художнього враження, повноти відображення життя. З другого, вона слугувала глобальній меті: мистецтво колись розвивалося як сукупність окремих видів, різних шкіл, подібно до розвитку суспільства як сукупності “атомарних” індивідів. “Синтез мистецтв” – це прообраз подолання розірваності людського “Я”, розірваності людського суспільства.

В якості 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, слід зазначити, що у останнього через митця говорить не просто сама природа, а саме буття, звертаючись до природи в собі, митець дає

відповіді на суспільні завдання, опановує суспільство, тоді як у романтиків природа протиставляється суспільству і цей дисонанс є нездоланим, стаючи ж на бік природи, романтичний “творець” втікає від суспільних проблем. Так, у романтиків знаходимо значно більше близького з неklasичною філософією А. Шопенгауера з ідеєю сліпого, нерозумного бажання, що створює світ за своїм сваволлям. 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, в творчості яких пробивалися паростки нової естетики мали з Шеллінгом спільне у баченні світу та завдань мистецтва лише відмінність від класицизму.

З одного боку, 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 розсудок і розум. У мистецтві розкривається повна рівновага свідомої та безсвідомої діяльності, в ньому збігаються світ чуттєвий та 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 воно можливе лише в окремії 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, виключного 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, втаємничених.

Невипадково, що ці ідеї знайшли своє відображення в літературному романтизмі: з’являється новий своєрідний жанр – оповідання про молодих ентузіастів, художників, музикантів, що мандрують по світу у пошуках пристанища в ідеальному світі мистецтва [4, 281]. Такі пошуки не можуть завершитись: для Шеллінга тому, що не може завершитись, зупинитись творення світу, а для романтиків – тому що світ не сприймає ідеалу, бо сам не ідеальний.

Отже, романтизм як мистецтво постає швидше як системне трагічне переосмислення основних ідей німецької класичної філософії.

Саме завдяки цьому, незважаючи на свою виняткову складність та суперечливість, романтизм загалом має низку визначальних рис та ознак. На місці єдності морального та естетичного, яка викликає почуття володаря світу у романтизмі виявляється її непевність та негарантованість у реальному житті, а тому романтизму 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 підміняється підкресленим інтересом лише до внутрішнього світу людини, а для дійсності властиве її гротескно-сатиричне зображення.

Романтична “світова скорбота” була одним з виражень глибокого розчарування в результатах французької революції і пов’язаного з нею Просвітництва. Відомо, що переважна більшість ідеологів Просвітництва щиро вірила в близьке настання царства розуму та загального добробуту. Результати ж французької революції цілковито переключили ілюзії більшості просвітителів. На практиці все обернулося нескінченими загарбницькими війнами, царством гендлярства, 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. І це є ідеологією модернізаційного суспільства: ніяка одна революція не вирішить 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 втратою уявлень про перспективи суспільного розвитку: стан внутрішнього бродіння та хаосу сприймався як закономірний для світу, а шляхи розвитку цього нестало світу – таємничими й непізнаними.

Відчуття “світової скорботи”, в свою чергу, 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 відштовхує 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 та 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 ж 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. Погоджуючись із Шекспіром, романтики розкривають дивовижну складність та 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. Однак, пошук цього надзвичайного нерідко виливається у підміну реальної людини її художнім образом як вищою реальністю.

Якщо теоретики класицизму виходили з прагнення наслідувати 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 – сваволу, яка швидко робить людину рабом пошуків гострих відчуттів.

Надзвичайно своєрідним явищем у поезії 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 основу романтичної іронії покладено різкий контраст відносності всіх і будь-яких обмежень в особистому та суспільному житті. Усі ці обмеження романтики зображують як бездумне насильство над природним плином життя, як результат глупоти та дурості людей. Тим самим втрачається бачення невідповідності цих обмежень, яке обґрунтовує німецька класика.

Звертаючись до власне митецького погляду на романтизм, знаходимо у ньому певні системні характеристики. Так, заперечуючи нормативність у художній практиці, основними рисами поезики романтиків стали: уява, яка була не тільки вимислом, фантазією, але й

засобом сприйняття світу та 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: прагнення до суб'єктивізації процесу творчості, усвідомлення 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 нерідко 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 рис [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. Насамперед вони звертали увагу 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, непідвладний раціональному 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 нерідко 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 Шіллера, 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-природнього 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 витвір 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 символізму суспільного життя, тоді як романтики нерідко 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 просто активності, але творчої і продуктивної діяльності, що суттєво перетворює світ. Естетика як вчення 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 ставлення 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 ставленням людини до світу. У цьому полягає його специфіка.

Саме в естетиці Г. В. Ф. 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 наслідком 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, отже, вважав мистецтво, а відповідну 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 Провітництва. 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 дійсно 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, в 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 вираженням 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 виразу 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 єдність цих різних пластів реальності завдяки сприйняттю світу як абсолютної єдності.

Так у мистецтві в ідеальному вигляді моделюється вся поведінка людини, в тому числі і її праця, яка за своє вище призначення має також прагнення 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 і гармонії з усім світом, яка досягається у конкретній історичній 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. Дійсно, естетичний ідеал повинен спочатку хоч би в зародку виникнути в самому житті, перш ніж він буде потім усвідомлений у формі різних естетичних уявлень і отримає відображення у мистецтві.

Естетичний ідеал фіксує 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, що можна зробити 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 – в їх естетичній єдності. 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. 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 дійсно 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 жах” – 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, але і 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 життя 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, але й суть самої історичної доби. Так само, як і суспільний чи етичний ідеали, естетичний ідеал історично міняв свій зміст, оскільки він зумовлений розвитком людства загалом, 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 ідеї 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, у 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 прагне до набуття форми релігійної.

Отже, за Гегелем, з погляду 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 дозволяє 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 одночасно і підносить романтизм як вищу стадію розвитку мистецтва і вказує на його позаестетичну спрямованість. На наш погляд, дійсно 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 ототожнення 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 надихали 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, зі свого боку, 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 проблеми самосвідомості в історії філософії // *Мультиверсум. Філософський альманах* : зб. наук. пр. / гол. ред. В. В. Лях. – Вип. 42. – К. : Український центр духовної культури, 2004. – С. 61-69.
2. *Куровська О. С.* Поняття “символ” у конкретно-історичному вимірі // *Мультиверсум. Філософський альманах* : зб. наук. праць / гол. ред. В. В. Лях. – Вип. 52. – К. : Український центр духовної культури, 2006. – С. 137-145.

3. Шаповалова М. С. Історія зарубіжної літератури / М. С. Шаповалова, Г. Л. Рубанова, В. А. Моторний. – Львів : Вища школа, 1982. – 439 с.
4. Шеллинг Ф. В. И. Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Философия духа // Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. – М., 1977. – Т. 3. – 471 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Феноменология Духа. – М. : Наука, 2000. – 495 с.
7. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. – М. : Мысль, 1977. – Т. 3. – 471 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. – М., 1969. – Т. 4. – 673 с.

Андрущенко Т. И. Романтизм и диалектика эстетического.

В статье рассматриваются черты, характерные для романтического мировоззрения, становление романтизма как искусства, взгляд искусства на романтизм, сравнение немецкой философии и романтизма.

Ключевые слова: романтизм, искусство, эстетическое, немецкая философия.

Andrushchenko T. I. Romanticism and dialectics of esthetic.

In the article precincts that are characteristic for a romantic world view, becoming of romanticism as arts, look of art on romanticism are examined, comparison of German philosophy and romanticism.

Keywords: romanticism, art, aesthetic, German philosophy.

Жижко Т. А.

УНІВЕРСИТЕТСЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ ЯК СКЛАДОВА ЄВРОПЕЙСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО ПРОСТОРУ

Проводиться аналіз університетської освіти України в поєднанні принципів діяльності з світовою освітньою системою.

Ключові слова: освіта, університет, університетська освіта, молодь, академічні свободи.

Як країна європейського простору, Україна мала широкі й розгалужені зв'язки в галузі виробництва, торгівлі, політики та культури. Не стала винятком співпраця українських освітніх закладів з відповідними інституціями Європи. Відсутність університетів в Україні змушувала талановиту молодь мандрувати до Європи – до тих університетських закладів, які територіально знаходились ближче. За неповними підрахунками, у Краківському університеті вже у XV–