

Порівняльне літературознавство

Ігор Лімборський

УДК 811.112.2: 811.161.2: 18

КУЛЬТУРНИЙ ТРАНСФЕР ФІЛОСОФСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ ГЕГЕЛЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано феномен культурного трансферу філософської естетики в українській літературно-теоретичній думці першої половини ХІХ ст. Автор розглядає рецепцію естетичних ідей німецького філософа в контексті формування особливого інтелектуального простору літературно-критичної думки, що була готовою до сприйняття, прочитання й навіть перепрочитання ідей європейських мислителів. За всієї тогочасної слабкої розробленості поняття “естетика” в Україні започатковувалася важлива традиція літературно-критичного мислення, яка, спираючись на європейську філософську естетику, зокрема й на Гегеля, торувала власні підходи в розумінні “філософії прекрасного”, передусім у художній літературі.

Ключові слова: культурний трансфер, філософська естетика, літературно-критична думка, “філософія прекрасного”.

Ihor Limborskyi. Cultural Transfer of Hegel's Philosophical Aesthetics in the first part of the 19th century

The author offers detailed analysis of the German philosopher's aesthetic ideas as they were reflected in Ukrainian literary and critical thought of the time. It was a period of forming a specific intellectual space in the field of literary criticism, which allowed of perceiving, reading and even re-reading West European philosophers' ideas. The author takes into consideration the poor development of such a notion as “aesthetics” in Ukraine of the 19th century. Nevertheless, literary and critical thinking, based on the European philosophical aesthetics, including Hegel's works, started an important tradition and tried some new approaches in understanding ‘philosophy of beauty’.

Key words: cultural transfer, philosophical aesthetics, literary and critical thought, ‘philosophy of beauty’.

Теорія культурного трансферу, яка здобула останнім часом багато прихильників серед літературознавців і культурологів, значною мірою покликана переглянути традиційний інструментарій світової компаративістики. У межах цієї теорії, принаймні в тому її вигляді, як вона сформувалася у французького літературознавця М. Еспаня та його послідовників, реалізується новий проект розширення “епістемологічного поля” культурних студій. Своєю теорією культурного трансферу – і це один із принципових моментів – М. Еспань пропонує переосмислити поняття “центру” і “периферії”, стосунки “сильних” і “слабких” культур із погляду дискурсу “влади”, “відкритості” і “закритості” літератур щодо впливів зовнішніх явищ і чинників, які не просто привносяться в іншу культурну ситуацію, а породжують низку зворотних процесів. Основний наголос зроблено на понятті культурного “переміщення” з одного культурного середовища в інше літературних феноменів або естетичних ідей та теорій. Вони розглядаються не в плані їхнього безпосереднього або опосередкованого впливу, а як більш широке й суперечливе явище, що вимагає враховувати низку додаткових моментів, які донедавна не відігравали надто важливої

ролі у традиційній компаративістиці: історичних, ментальних, соціальних, економічних, політичних, географічних реалій тощо. Беруться до уваги не лише процеси рецепції, “засвоєння”, а й складні та неоднозначні трансформації, культурні “вкраплення”, нашарування культурних явищ, ідей та теорій, так би мовити, “рух назустріч”, “зіткнення”, примхлива “амальгама”, “сплав” і синтез літературних феноменів. Ще О. Веселовський писав про необхідність урахувати при взаємодії літератур наявність так званих зустрічних течій; послідовники ж теорії культурного трансферу беруть до уваги можливі процеси “викривлення”, трансформації початкового смислу. У центрі розгляду опиняються дві літератури або культури: та, що “сприймає”, і та, яка “передає” культурний феномен. Між ними вибудовуються складні контексти і способи взаємодії, а також моделі прочитання/перепрочитання кодів різних типів національних літератур. Особливого значення набуває при взаємодії двох культур одразу чітко не оприявлений “третій фактор” – сама ситуація взаємодії, коли готовність до сприйняття певних феноменів на окремому національному ґрунті визначена попередньою еволюцією художньої чи естетичної думки. За словами О. Дмитрієвої, концепція трансферу передбачає, що “у вивченні комунікативної ситуації слід брати до уваги не тільки стосунки того, хто промовляє, і того, хто сприймає, а й усі ті обставини, що формують контекст ситуації мовлення-сприйняття” [4, 305].

Тому не дивно, що в теорії трансферу постає питання про необхідність обговорювати проблеми культурних обмінів не в розрізі понять “нація” й “національна культура”, а в контексті таких явищ як “зони” та “анклави” взаємодії [Див.: 14]. Останні можуть відігравати набагато більшу роль, ніж та, яка їм належить в історії двох національних літератур, що виявляють типологічні збіги та відмінності. Загалом теорія культурного трансферу переглядає позитивістські підходи до проблем співіснування літератур, акцентує на гетерогенності культурних феноменів, припускає їхню можливість існувати у транснаціональному просторі “між культурами”.

У контексті поставленої проблеми – рецепції ідей Геґеля на українському ґрунті – теорія трансферу дає змогу увиразнити низку важливих проблем: наскільки український інтелектуальний простір першої половини ХІХ ст. був готовий до сприйняття естетичної теорії німецької класичної філософії? Які нові “сенси” приписували їй українські мислителі, на що вони звернули увагу, а що залишилося не поміченим, не сприйнятим, хоча й мало на Заході, можливо, визначальну вагу у становленні новочасних гуманітарних цінностей? Водночас вияскравлюється й таке цікаве явище, як здатність ідей німецького філософа виявляти нові “сенси”, якості, нові можливості ідейної та концептуальної еволюції в силовому полі “іншої” естетичної та інтелектуальної традиції, наявної в Україні того часу.

У вітчизняній літературно-естетичній думці вже на початку ХІХ ст. склалася значною мірою унікальна ситуація – поряд зі становленням художніх принципів новочасного українського письменства поглиблюється інтерес до найрізноманітніших досягнень західноєвропейської філософської думки. Уже в перші десятиріччя відбувається ознайомлення українського читацького загалу з працями Д. Дідро й Вольтера, Ж.-Ж. Руссо і Й. В. Гете, Ф. В. Й. Шеллінґа й І. Канта, творчі та ідейні пошуки яких сприяли становленню нових уявлень про мету і призначення мистецтва, категорії прекрасного і краси, моральності й естетичного ідеалу.

Важливий внесок у розвії новочасної моделі художньо-естетичної думки в Україні належить і такому видатному німецькому мислителю, як Г. В. Ф. Геґель, ідеї якого надали потужного імпульсу розумінню мистецтва й

усієї сфери естетичного як складного, динамічного й діалектичного процесу, що його витoki сягають глибокої давнини і яке являє собою саморозвиток абсолютного “духу”.

При цьому обстоювання Гегелем ідеї історизму як одного з концептуальних моментів естетичної теорії заклало основи принципово нового підходу до оцінки природи й сутності художніх явищ. Загалом його теорія мистецтва відповідала нагальним потребам розвитку художньої творчості першої половини XIX ст., хоча сам мислитель зберігав тісний зв'язок із попередньою просвітительською традицією, високо підносячи значення творчості Гете й Шиллера. Однак слід одразу ж зауважити, що сприйняття ідей Гегеля на українському ґрунті не було сліпим наслідуванням його естетичного вчення, а являло собою складний і суперечливий процес переосмислення творчого доробку німецького філософа тогочасними українськими мислителями. Процеси знайомства з його естетикою у вітчизняній літературно-критичній думці, власне кажучи, процеси “культурного трансферу”, відбувалися на тлі вироблення не лише нових принципів художньої творчості, які б загалом були суголосними з найкращими й найпомітнішими досягненнями європейського культурного досвіду. Ідеться також і про напрацювання нового підходу до викладання філософії в тогочасних українських університетах, коли значне місце в них приділялося новочасним естетичним теоріям, викладеним Ф. В. Й. Шеллінгом, Г. В. Ф. Гегелем, І. Кантом, Г. Зульцером, Д. Юмом, Ф. Гатчесоном та ін.

На думку Д. Чижевського, поширенню ідей німецької філософії ідеалізму в Україні потужно посприяла традиція німецьких містиків, праці яких були відомі серед освічених українців уже в XVII ст. [11, 23]. У XVIII ст. вихованець Київської академії Семен Гамалія (він знав латину, польську, німецьку і французьку мови), переклав усі 22 томи праць німецького містика й окультиста Я. Бьоме, у вченні котрого виявилися паростки діалектичного мислення. Це, приміром, фіксуємо в його поглядах на річ як на вмістилище “протилежностей”, що логічно призводить до “протистояння” й навіть “війни” речей у світі між собою (“Про народження і значення всього суцього, або Значення всіх речей”, 1621). Німецькі містики вплинули й на становлення світогляду й інших українців, переважно випускників, викладачів і професорів Київської духовної академії у 30 – 40-х рр. XIX ст. – І. Скворцова, П. Авсенєва, Й. Михневича, О. Новицького, С. Гогоцького, філософська думка яких оберталася вже в орбіті ідей шеллінґіансько-гегелівського стибу [2, 132-141].

Одним із перших серед діячів української культури, хто зазнав помітного впливу Гегеля, був І. Кронеберг, який із 1805 по 1807 рр. навчався в Ієнському університеті. На сьогодні немає достовірних відомостей про те, чи відвідував він там лекції німецького філософа. Нагадаємо, що з 1801 по 1807 рр. Гегель викладав в Ієні курси з логіки, природного права, історії філософії й надрукував одну зі своїх основних праць “Феноменологія духу” (1807). Але можна припустити, що Кронеберг міг знати про те, що саме цей німецький філософ викладає там курси лекцій, які, щоправда, і не мали тоді особливої популярності серед студентів. Мав змогу почути лекції Гегеля в Ієні й інший українець – Д. Кавунник-Велланський, хоча, за свідченням Д. Чижевського, навряд чи лекції малозрозумілого приват-доцента привернули б увагу цього українця, котрий міг бачити в ньому не так оригінального мислителя, як учня Шеллінґа [11, 25].

За всієї тогочасної недостатньої теоретичної розробленості в Україні самого поняття “естетика”, Кронеберг схиляється до розуміння її в дусі гегелівського тлумачення як “філософії прекрасного”. У своїх розвідках “Історичний погляд на естетику” (1830) і “Матеріали для історії естетики” (1831) український

критик услід за Геґелем підходить до аналізу естетичних проблем із позицій послідовного історизму. З погляду історичного розвитку уявлень про прекрасне, Кроненберґ розглядає естетичні погляди Баумгартена, Баттьо, Вінкельмана, Мендельсона, Зульцера, Канта, Шиллера, Шеллінґа. Саму ж проблему прекрасного критик порушує в річищі німецького ідеалізму шеллінґіансько-гегелівського гатунку у світлі відношень суб'єкта до об'єкта, зв'язку естетичного начала в мистецтві з емпіричною дійсністю; заторкує він також і питання про межі естетичного знання.

Істотною рисою естетичної думки Кроненберґа було поєднання просвітительських принципів світобачення з романтичним типом художнього мислення, який заявляв про себе дедалі потужніше, а тому його концепція мистецтва по суті відбивала перехідний характер художньо-естетичної свідомості в Україні початку ХІХ ст. Новаторською на тлі інших естетичних досліджень того часу була власне методологія його праць. Ідеться про почерпнутий із геґеліанства діалектичний підхід до прекрасного як у навколишній реальності, так і у витворах мистецтва.

Плідною в його дослідженнях виявилася і традиція застосовувати діалектику й до історичного процесу становлення естетичних поглядів європейських мислителів. Кроненберґ намагається простежити основні шляхи, послідовні стадії більш досконалого, глибокого та адекватного осягнення предмета науки про мистецтво. Керівним принципом тут для нього виступає критичний аналіз вагомого внеску того чи того європейського філософа в історію естетики. Учений прагнув неупереджено, з позицій максимальної об'єктивності окреслити те коло питань, які виявляються актуальними для сучасного літературного процесу. Насамперед це стосується критики тих застарілих естетичних концепцій, що були пов'язані з класицизмом, принципи якого були надзвичайно популярні серед багатьох українських учених початку ХІХ ст.

Мистецтво для Геґеля існує у трьох формах, вироблених людством упродовж історії, – символічній, класичній та романтичній. Основний критерій оцінки мистецтва полягає у співвідношенні між художнім змістом і формою: у символічному мистецтві (міфологічна свідомість) зміст іще не дістав віддзеркалення в адекватній формі; у класичному вони перебувають у гармонійній єдності; у романтичному знову відбувається “розрив” між формою і змістом, коли зміст переважає над формою. Символічне мистецтво домінує на Сході, класичне характеризує античність, а романтичне – християнську Європу.

Як відомо, Геґель виступив із критикою крайнощів теорії сліпого “наслідування природи”; він уважав, що прибічники цієї позиції розглядали художню творчість лише як самодостатній суб'єктивний момент (зокрема, у представників класицизму ХVІІ ст. це вилилося у прагнення якнайповніше відтворити прекрасні предмети природи). А тому й істина для них набуває вигляду суб'єктивно-формальної форми вираження абсолютної “Ідеї”. Вищий акт розуму, що охоплює всі ідеї, за своєю суттю акт естетичний, а істина і благо поєднуються разом лише в красі. Тому філософ, як і поет, має бути наділений для німецького мислителя естетичним талантом, “естетичним почуттям” [3, 25].

Геґель уважав, що головне для митця – не його суб'єктивний задум, не те, що він хотів або прагнув сказати, а те, що реально втілив у своїх творах. Тільки за такої умови, на його думку, мистецтво звільнює “істинний зміст явищ від видимості та обману” і являє собою “більш високу реальність і більш істинне існування, ніж повсякденна дійсність”. Тому принцип наслідування природи

втрачає сенс, бо вона постає тільки як емпіричне начало, абсолютно байдуже до суб'єктивної авторської свідомості митця. Зрозуміла річ, що за таких обставин “при одному лише наслідуванні мистецтво не витримує змагання з природою й уподібнюється черв'якові, який намагається встигнути за слоном” [1, 49].

Кронеберґ цілком поділяє такий хід думок німецького мислителя і, хоча й не посилається на нього, проте висловлює по суті ту саму думку. У прибічників класицизму, як він наголошує, існує “одна лише природа, і ця природа добра, а тому “наслідуй її”, і ця ж природа знов-таки не годиться, тому “прикрашуй її”. Розумію. Людина, що віддається красному мистецтву, – це бездумна мавпа, яка наслідує взірець, не вартий наслідування” [6, 290].

Погоджується Кронеберґ і з гегелівською тезою про те, що твір мистецтва – це специфічна форма віддзеркалення реальності, в основі якого лежить бажання митця досягнути “ідею” прекрасного – таку ідею, котра є “індивідуальною дійсністю” і, за словами німецького філософа, відбиває “індивідуальне формування дійсності, що має специфічну властивість виявляти через себе ідею” [1, 79]. Для Кронеберґа твори мистецтва “не що інше як утілена ідея”. При цьому критик намагається протиставити природу і твори мистецтва: “Органічне творіння у природі – це думка творчої природи, що розвивається; витвір мистецтва – це застигла ідея творчої сили поезії. У витворах природи є початок, поступовий розвиток і кінець, і повне буття їхнє – непомітний для нас момент кульмінації їхнього життя; у витворах мистецтва немає ні початку, ні поступового розвитку, ні кінця, а лише повне буття в усьому його блискі. Витвір мистецтва походить від духу, як Мінерва виступила в повному озброєнні й повнолітті з голови Зевса” [6, 295]. А тому, розвиває свою думку Кронеберґ, “дух” так чи так становить органічну частку художнього твору, його внутрішню квінтесенцію.

Новий діалектичний підхід до мистецтва дав змогу Кронеберґові зацентувати увагу на багатьох важливих моментах і закономірностях творчого процесу. Зокрема це стосується такої важливої в історії мистецтва проблеми, як відношення форми і змісту, свідомого і несвідомого в акті творчості. У річищі гегеліанства він писав: “Творча сила поета й художника полягає у здатності до нескінченного і здатності до скінченного; з першої походять ідеї; друга – це фантазія, сила, що втілює безконечні ідеї в індивідуальний образ. Вишукане – це дійсна єдність ідеального та реального, безпосереднє з'явлення душі в тілі” [6, 290]. Отже, для критика цілком зрозуміло те, що форма і зміст виступають динамічними організаційними початками художнього твору, які у взаємодії виявляють загальнозначущу ідею в індивідуальній формі її вираження.

Добачаємо повну однаковість позиції Гегеля і Кронеберґа щодо органічних виявів у художніх творах історичних та національних особливостей того чи того народу. У Гегеля: “Кожний художній твір належить своєму часу, своєму народові, своєму середовищу й залежить від особливих історичних та інших уявлень та мети” [1, 21]. У Кронеберґа: “У народній поезії віддзеркалюється характер народу: у ній зосереджене все його життя, як внутрішнє так і зовнішнє; чудесне таємниче, незбагненне їй властиве” [6, 297]. Щоправда, у цих словах українського критика помітне тяжіння до естетичних принципів романтичного типу художньої творчості як іманентного процесу виявлення “духу” нації, її ментального й духовного складу, що засвідчує типологічну близькість його ідей уже із шеллінґізмом.

Словом, не все в поглядах Кронеберґа виявляє безумовну близькість до естетичного вчення Гегеля. Наприклад, останній відводив мистецтву другорядну роль поряд із наукою і вважав, начебто мистецтво “з боку його найвищих

можливостей залишається для нас чимось таким, що відійшло в минуле” [1, 17]. Натомість Кронеберґ бачить у мистецтві одну з основних форм інтуїтивного пізнання довколишньої реальності, яке може здійснити лише геній в акті творчого натхнення. Водночас наука в певних аспектах і відкриттях не здатна піднятися до універсалізму художнього мислення, звертаючись лише до емпіричної оболонки світу й залишаючись тимчасовим засобом пізнання буття: “Істинно поетичне творіння – геніальне, разом із генієм народжене, генієм, вищим духом за своєю подобою породжене, не тимчасове, але вічне. Науки, навпаки, підлягають нескінченному вдосконаленню, і всі їхні витвори – це тільки засоби тимчасові, вони лишаються у вжитку, поки немає кращих” [6, 295].

Багато в чому поділяв естетичну концепцію Геґеля й М. Максимович – помітний діяч української культури 30 – 40-х рр. XIX ст., котрий після переїзду з Москви очолив кафедру російської словесності Київського університету і став першим ректором цього навчального закладу. У лекціях із теорії словесності Максимович пропагував ідею німецького мислителя про те, що прекрасне в житті слід оцінювати лише у зв’язку із чуттєвою формою втілення вищого трансцендентного начала. Цей первень, який впливає із саморозвитку “духу”, український критик намагається протиставити конкретній емпіричній реальності, повсякденному, життєвому. У “Листі про філософію” (1833) Максимович розглядає цю останню як особливу науку – любов до мудрості або “любомудріє” [7, 398]. Водночас для нього у процесі пізнання “розум звеличує, любов творить” [7, 398]. Далі він розвиває свою думку: “Для повного знання і переконання необхідне живе, безпосереднє огортання предмета почуттям, яке є то його провісником, то керманічем для розуму” [7, 398]. Кожна наука, уважав Максимович, у своїй гносеологічній основі філософічна, а разом усі науки становлять цілісну систему, яка відкриває для людини світ в усьому його розмаїтті та складності форм. Однією з найважливіших наук для нього була історія, а історизм у філософії на початку XIX ст. стає переважною тенденцією, яка приходить услід за матеріалізмом, містицизмом і критицизмом і дає змогу поєднати розум і серце, раціональне і чуттєве. Звісна річ, у цих міркуваннях мислителя побачимо відблиск естетичної теорії романтизму. На думку Д. Чижевського, Максимович у міркуваннях про історизм у філософії відходить від естетики Шеллінґа і тяжіє радше до Геґеля, котрий трактував філософські системи як ступені розвитку абсолютного духу [12, 98].

Загалом український учений надавав великого значення філософії в розвитку літературної критики й виокремлював навіть філософський напрям у російській критиці, пов’язуючи його діяльність із представниками німецької ідеалістичної філософії, насамперед із Шеллінґом та його послідовниками.

Зазнав помітного впливу гегеліанства й А. Метлинський, котрий, працюючи професором російської словесності в Харківському університеті, був відомий як автор трактатів про поезію, видавець і дослідник фольклору. У своїй магістерській промові критик заторкує проблему природи прекрасного; він спирається на тезу Геґеля про те, що прекрасне – віддзеркалення абсолютного “духу”, а тому воно протистоїть повсякденній сірій реальності, яка, на його думку, не придатна для синтезу високого духовного божественного начала. Сутність естетичного відношення творів мистецтва до дійсності Метлинський, услід за німецьким мислителем, розуміє як відтворення краси в плані її “божественної досконалості”, що реалізується лише завдяки творчій уяві митця. “Призначення митця, – наголошує А. Метлинський, – відтворювати красу, наскільки можливо, чистою, повною, світлою як відблиск божественного походження людини та її первісного, чистого, невинного стану. Митець не знаходить на землі такої краси; тут тільки її напівствмянілі від тлінних пристрастей розрізнені риси, що

з них митець мусить прозрівати повніші, світліші, прекрасніші ідеали, і діяти фантазією, яка творить власний світ із того, що дає дійсне життя” [9, 19-20].

У праці, що її Метлинський захистив як докторську дисертацію, – “Про історичний розвиток прози і поезії” (1850), він розвиває гегелівську ідею про поетичну творчість як про уособлення абсолютної ідеї або всюдисущого “духу”. “Сутнісний зміст поезії, – писав він, – не позбавлена свідомості речовина і взагалі чуттєве, але дух, що все оживлює” [8, 65]. Та й сам критик не приховував того, що до розуміння поезії як до вияву “духу”, котрий протистоїть емпіричному чуттєвому світові, він прийшов наслідуючи “поняття найновішої переважно гегелівської естетики”.

Цікаві думки в річищі традицій Геґеля висловив Метлинський і щодо природи художнього слова, у якому він бачив діалектичний зв’язок різнополюсних начал. Слово для нього – динамічне утворення, яке використовують люди для потреб їхнього повсякденного життя; водночас воно здатне творити вічні естетичні цінності, які містять у собі високі духовні потенції, що переживають свого творця. Слово для Метлинського – це “поєднання речовинного й минушого звуку і вічного, духовного, думки”. У творах мистецтва воно “може служити – або для нижчих, тимчасових, минулих потреб нашого життя, або для вищих непроминальних, вічних ідей нашого духу”.

Служачи повсякденним потребам, слово проминає, як і саме життя з його тимчасовими потребами. Але коли “появляються в ньому вищі ідеї, істинне, добре прекрасне, то й пам’ятки його, ніби запозичуючи силу цих ідей, переходять із роду в рід і по смерті своїх творців і їхніх поколінь, які зникли з лиця землі. Ці пам’ятки складають масу творів словесності” [8, 54]. А тому для Метлинського не має сенсу мистецтво, здатне служити лише “злобі дня”, “повсякденним потребам”; його найвище призначення – виражати абсолютний “дух”, виявляти високу божественну сутність людини.

Однією із цікавих рис сприйняття Геґеля в Україні було те, що знайомство з ним відбулося не безпосередньо, а через твори його численних послідовників. Зокрема, К. Лібельт (1807 – 1875), польський мислитель, опублікував кілька естетичних праць, серед яких особливо впадають в око “Філософія і критика” (1845) та “Естетика, або Наука про прекрасне” (перший том праці було надруковано 1849 року в Познані, а другий і третій – 1854 року в Петербурзі).

Погляди польського естетика переважно ґрунтуються на гегелівській філософії, хоч іноді Лібельт і сперечається з деякими поглядами німецького мислителя. Визнаючи вслід за Геґелем, що пізнання істини можливе насамперед через зв’язок із передвічним духом, Лібельт, зокрема, категорично виступає проти гегелівського культу всевладності розуму, а також “абсолютної ідеї”, але лише тією мірою, якою такого роду культ призводить до нехтування всіх виявів духовної діяльності людини. Тому культові “абсолютної ідеї” Геґеля Лібельт протиставляє культ чуття й уяви, що якнайповніше реалізовані в художньо-образній сфері.

Звертаючись до царини мистецтва, польський естетик визначає його суть як виявлення ідеалу у формі божественної думки. Воно для нього – це “мисль Божа”, що знаходить віддзеркалення у словах (словесне мистецтво), фарбах (малярство), звуках (музика). Прекрасне в мистецтві, за Лібельтом (власне, Геґелем), – це своєрідний сплав форми і змісту в їхньому зовнішньому виявленні, екстракт божественної досконалості.

Цікавився працями Лібельта Т. Шевченко (див. про це також: [10]), який у щоденнику, після перших вражень від нових праць польського дослідника, писав: “С Либельтом я немного знаком по его “Деве Орлеанской” и по его критике и философии. На первый взгляд он мне показался мистиком и

непрактиком в искусствах” [13, 42]. 1857 року, перед самим звільненням із солдатчини, до рук Шевченка потрапила студія Лібельта “Естетика, або Наука про прекрасне”. Спочатку, читаючи цей твір, Шевченко досить критично сприймає ідеї польського естетика й навіть закидає йому відсутність власної позиції, бо всі його думки цілком спираються на вчення німецької ідеалістичної філософії. Лібельт, он только пишет по-польски, а чувствует (в чем я сомневаюсь) и думает по-немецки. Или, по крайней мере, пропитан немецким идеализмом <...>” [13, 47], – робить запис поет у щоденнику 10 липня 1857 р. Але вже наступного дня змінює думку: Сегодня и Либельт мне показался умеренным идеалистом и более похожим на человека с телом, нежели на бесплотного немца. В одном месте он (разумеется, осторожно) доказывает, что воля и сила духа не может проявиться без материи. Либельт решительно похорошел в моих глазах” [13, 49]. Проте за всього критичного ставлення до німецької ідеалістичної філософії подібний інтерес до матеріальної оболонки світу з боку Шевченка зовсім не суперечив гегелівській тезі про виявлення “духу” в довколишньому емпіричному світі, зокрема й у природі, у становленні й розвитку якої Гегель бачив кілька важливих етапів, найвищий із яких – життя.

У подальшому погляд Шевченка на Лібельта дедалі більше змінюється в позитивний бік. 12 липня того ж року він записує: “Либельт сегодня мне решительно нравится. В продолжение десяти лет я, кроме степи и казармы, ничего не видел и, кроме солдатской рабской речи, ничего не слышал. Страшная, убийственная проза. И теперь случайный собеседник Либельт – самый очаровательный мой собеседник” [13, 52].

У 40–70-і рр. ХІХ століття впливи Гегеля були рельєфно відчутні в поглядах тогочасних українських філософів, які у своїх працях порушували естетичні проблеми, розглядали категорії прекрасного, фантазії, творчої уяви й навіть безпосередньо зверталися до висвітлення літературного процесу. Найбільш помітними тут були постаті випускників Київської духовної академії, а згодом викладачів Київського університету О. Новицького й С. Гогоцького.

О. Новицький у працях “Керівництво з дослідної філософії” (1840), “Керівництво з логіки” (1844), “Коротке керівництво з логіки з попереднім начерком психології” (1844), обстоючи думку про те, що зміст філософського знання закладений у глибинах нашого духу, схилився до думки, згідно з якою суперечності й боротьба ідей становлять сутність свідомості. Історичний процес він розглядав відповідно до гегелівської схеми, де історія людства – це не результат життєдіяльності людини, а вияв абсолютного духу, котрий розвивається за незмінними внутрішніми законами.

За Новицьким, процес філософського пізнання здійснюється діалектичним шляхом, через боротьбу різних думок, систем та ідей. Посилаючись на Гегеля, український мислитель вважає, що це розмаїття концепцій знімається у філософії як у вищій формі осягнення світу. Розум – вища форма пізнання – здатен відкрити нам справжнє життя “духу”, який реалізується через ідею істинного (того, що у світі духовному існує взагалі), ідею доброго (того, що має бути у світі явищ щодо світу надреального) та ідею прекрасного (того, що може бути у світі реальному за умови реалізації в ньому вищого світу).

На шляху пізнання цих ідей не останню роль відіграє серце, яке й породжує відчуття істинного, доброго і прекрасного, а фантазія – наступний етап осягнення надреального – розкриває зміст природної релігії. Ідея краси, за Новицьким, – це світ релігійної символіки й сердечного прагнення до трансцендентного світу абсолютного духу. А мистецтво, як один із виразів ідеї краси, розкриває її нетлінну сутність і багатство у своїх творах.

Інший мислитель, С. Гогоцький – автор праць “Критичний погляд на філософію Канта” (1847), “Огляд системи Геґеля” (1860), “Вступ до історії філософії” (1871) – бачив мету історичного розвитку в досягненні вищого морального світу, який завершує розвиток світу фізичного й фактом свого існування надає духовного начала безмежному світові фізичної природи. Ключ до істинного розуміння історії Гогоцький убачав у глибинах самосвідомості, моралі та релігії. Вершиною такого осягнення постає історія філософії, де вочевидь можна спостерігати найважливіші риси внутрішнього життя особистості на основі ідеї розвитку, властивої духові. До того ж саме в історії філософії спостерігається не просто послідовність розвитку ідей та думок, а й закономірність появи нових систем знання й самосвідомості. І тут Гогоцький згадує метод Геґеля, який він оцінює загалом позитивно, особливо діалектику, що дала змогу поглянути на розвиток філософії як на поступ абсолютного духу.

Цікаво, що київський професор порушив проблему взаємозв'язку німецького романтизму та філософії. Звертаючись до поглядів Ґете й Шиллера, він розглядає їхню творчість як перехідну ланку між логоцентричними системами тогочасних філософів і вільною творчістю митців.

У 70-х р. XIX ст. з критичних позицій трактував історіософські погляди Геґеля М. Драгоманов. Український мислитель, спираючись на позитивістські уявлення про рух історії, не може погодитися з тими філософами, які дивилися на історичні події з погляду “циклічної теорії історії, згідно з якою людство живе погіршуючись від золотого, або божественного, періоду до залізного, людського”. Витоки такої концепції Драгоманов бачив у творах давніх істориків (Геродот, Діодор Сицилійський і Манефон). “Пізніші ж філософи історії, – розвиває думку вчений, – переважно німецькі, ще посилили невідгдані сторони цього неповного раціоналізму, розділивши ті періоди, що їх Віко, слідом за грецько-єгипетськими оповідями виявляв в історії кожного народу, між народами так, що весь Стародавній Схід був зарахований у добу жрецьку, весь класичний світ – у героїчну й т. д., що у зв'язку з успадкованою також від стародавніх доктринами про існування в історії віку дитинства, юності, мужності і старості дало такі штучні й поверхові побудови системи історії, якими рясніє “Philosophie der Geschichte” (“Філософія історії”. – І. Л.) Геґеля” [5, 75].

Українському мислителю була близькою ідея, згідно з якою наука про минуле стояла би в одному ряду з тими науками, що звертаються до найбільш універсальних законів людського буття, – математикою, фізикою, хімією та біологією. Звідси завдання історика – “уловити загальну норму явищ певного роду, тобто їхній закон”. Водночас від історії як соціальної науки він у річці просвітительських традицій вимагав таких висновків і рекомендацій, які могли би прислужитися практичним потребам повсякденного життя суспільства.

Живий, мінливий, текучий процес становлення новочасної естетико-художньої думки в Україні, що дав могутній поштовх для утвердження української літератури в європейському культурному контексті, супроводжувала ціла низка важливих змін у характері художнього мислення. Одним із помітних чинників, що відповідав сутнісним потребам часу, був культурний трансфер того вагомого набутку західноєвропейської філософсько-естетичної думки, який стимулював подальший поступ української культури.

Спадщині Геґеля тут випала особлива роль, бо з його ідеями в Україні пов'язані не лише процеси вироблення нових методологічних підходів до оцінок багатьох естетико-художніх явищ, а й кристалізація самої української естетичної думки як специфічної галузі наукового пізнання, розвиток філософських традицій у літературній критиці, відкриття нових проблемних обширів художнього мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – Москва: Искусство, 1968. – Т.1. – 312 с.
2. Горський В. Історія української філософії. – Київ: Наук. думка, 1996. – 287 с.
3. Гулыга А. Гегель. – Москва: Молодая гвардия, 1970. – 263 с.
4. Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях // Вопросы литературы. – 2011. – №4. – С.302-313.
5. Драгоманов М. Вибране. “... Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні”. – Київ: Либідь, 1991. – 678 с.
6. Кроненберг И. Афоризмы // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. – Москва: Искусство, 1974. – Т.2. – С. 289-293.
7. Максимович М. Лист про філософію // Хроніка 2000. – Київ, 2000. – №37-38. – С.397-401.
8. Метлинский А. Взгляд на историческое значение теории прозы и поэзии. – Харьков, 1850.
9. Метлинский А. Речь об истинном значении поэзии, написанная для произнесения в торжественном собрании Харьковского университета 30 августа 1843 года. – Харьков, 1843. – 62 с.
10. Ушкалов А. “Эстетика” Лібельта як дзеркало філософії Шевченка // Слово і Час. 2011. – №3. – С. 20-32.
11. Чижевский Д. Гегель в России. – СПб.: Наука, 2007. – 411 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – Київ: Кобза; Орій, 1992. – 230 с.
13. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – Т.5. Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. Буквар. Записи народної творчості. – Київ: Наук. думка, 2003. – 496 с.
14. Эспань М. Что такое культурный трансфер. – Режим доступа: www.slou.ru/calendar/event/1109349/.

Отримано 5 травня 2016 р.

м. Черкаси

