

ОЛЕНА ОНІЩЕНКО

**ПИСЬМЕННИКИ ЯК ДОСЛІДНИКИ:
ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИЧНИХ ІДЕЙ
(О.УАЙЛЬД, Т.МАНН, А.ФРАНС, І.ФРАНКО, С.ЦВЕЙГ)**

Монографія

Інститут культурології
Академії мистецтв України

Київ 2012

ББК
О-

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту культурології Академії мистецтв України
(протокол № 8 від 17. 11. 2011 р.)

Рецензенти:

М.В.ПОПОВИЧ, доктор філософських наук, професор,
академік НАН України;
М.М.БРОВКО, доктор філософських наук, професор.

У монографії розглядається теоретичний доробок О.Уайльда, Т.Манна, А.Франса, І.Франка та С.Цвейга, що посідає визначне місце в їхній творчій спадщині. Спираючись на принцип міждисциплінарного підходу, письменники артикулювали низку оригінальних ідей, які є вагомим внеском у європейську гуманістику другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.

Для фахівців у галузі естетики, теорії та історії культури, літературознавства, мистецтвознавства, викладачів і студентів гуманітарних спеціальностей.

*Монографію виконано в рамках фундаментальних досліджень
Інституту культурології Академії мистецтв України за темою*

ISBN

Оніщенко О.І., 2012
Інститут культурології
Академії мистецтв України, 2012

З М І С Т

ВІД АВТОРА

5

Розділ 1

О.УАЙЛЬД: ПАРАДОКСИ ЕСТЕТИЗМУ

1.1. Соціальний аспект естетизму О.Уайльда

7

1.2. Філософсько-естетичне підґрунтя поглядів О.Уайльда: проблема теоретичних пріоритетів

24

1.3. О.Уайльд: “зворотний бік побутовизму”

42

Розділ 2

Т.МАНН: ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ “КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКИХ” ПОГЛЯДІВ

2.1. Філософсько-естетичний та етико-психологічний виміри творчості Т.Манна

60

2.2. Біографізм як підмурівок літературознавчого та мистецтвознавчого аспектів доробку Т.Манна

78

2.3. Гуманістичний проект Т.Манна в контексті європейських культуротворчих процесів

97

Розділ 3

А.ФРАНС: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АРАБЕСКИ

3.1. Філософсько-естетичні та психологічні ідеї А.Франса

113

3.2. Літературознавчі студії А.Франса та їх специфіка

131

3.3. Соціокультурний аспект спадщини А.Франса

149

Розділ 4

ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА І.ФРАНКА: У ПОШУКАХ НОВИХ РАКУРСІВ

- 4.1. І.Франко: із секретів біографізму та самоаналізу
168
- 4.2. Психологічний та естетичний виміри поглядів І.Франка: європейський
контекст
185
- 4.3. “Із секретів поетичної творчості”: теоретичний тріумф І.Франка
203

Розділ 5

С.ЦВЕЙГ: ЗАДОВОЛЕНІСТЬ КУЛЬТУРОЮ

- 5.1. С.Цвейг: досвід міждисциплінарного підходу
224
- 5.2. З.Фрейд очима С.Цвейга: психоаналітичний імператив
242
- 5.3. С.Цвейг: культурологічна есеїстика
260

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

279

ЛІТЕРАТУРА

280

ВІД АВТОРА

Ідея написання монографії “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг)” виникла ще під час роботи над попереднім дослідженням “Художня творчість: проект некласичної естетики”.

Аналізуючи специфіку теоретико-методологічних засад некласичного періоду в історії естетичної науки, ми зосередилися на кількох принципових питаннях, зокрема на, так званій, ситуації теоретико-практичного паритету, яка значно активізувалася в умовах другої половини ХІХ – протягом ХХ ст. Її сутність полягала у тому, що на теренах світової культури почала досить виразно вимальовуватися тенденція, яка засвідчила тяжіння митців до своєрідної дослідницької діяльності, зумовивши їхнє безпосереднє звернення до визначних теоретичних здобутків у царині гуманітарного знання. Це, без перебільшення, стало вагомим внеском у вивчення феномена художньої творчості, а зрештою – і специфіки культуротворення в цілому.

Вивчаючи особливості явища теоретико-практичного паритету, ми, зокрема, дійшли висновку, що очевидний пріоритет у цьому питанні виявився на боці представників літератури. Це зумовило необхідність конкретизації матеріалу, спричинивши наше звернення до відповідного аспекту творчої діяльності Е.Т.А.Гоффмана, С.Цвейга, К.Манна, Г.Міллера, М.Павича, Х.Мураками, що значно розширило можливості вивчення явища біографізму, потенціалу самоаналізу, впливу теоретичних ідей видатних філософів, естетиків, психологів та ін. на їхні художні пошуки. Такий теоретичний досвід виявився для нас дуже важливим і значною мірою був використаний під час написання монографії “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг)”.

Однією з найскладніших проблем, яка виникла у процесі роботи, стала необхідність визначення “фігурантів” цього дослідження, адже, ще раз наголосимо, що тенденція теоретико-практичного паритету стала своєрідним

симптомом часу (друга половина XIX ст. – перша половина XX ст.), зокрема – на теренах європейського культурного регіону. Врешті-решт ми виокремили його п'ять яскравих репрезентантів – О.Уальйда, Т.Манна, А.Франса, І.Франко та С.Цвейга, котрі при всій своїй творчій унікальності і самобутності, тим не менш, мали досить багато спільного. Наразі визначимо тільки три моменти, що дозволили об'єднати у контексті нашої розвідки саме цих видатних персоналій.

По-перше, – очевидний паритет у їхній спадщині великих художніх творів і блискучих теоретичних розвідок, потенціал яких, поза сумнівів, збагатить сучасну естетику, культурологію, психологію, етику, літературознавство, мистецтвознавство. По-друге, – це твердження є логічним продовженням попередньої тези – опертя досліджень означених письменників на принцип міждисциплінарного підходу, що домінував на теренах європейської гуманістики. По-третє, – приналежність, якщо не до одного покоління, то до однієї генерації (саме тому ми свідомо не дотримувалися у своїй монографії хронологічного принципу), що позначилося на певній спільності у їхніх світоглядних орієнтирах.

І, нарешті, останнє. З.Фрейду належить думка, що письменники часто-густо випереджають вчених, оскільки здатні бачити набагато глибше від них. Ця думка фундатора психоаналізу не зміниться по суті, натомість набуде конкретизації, якщо замість узагальненого визначення “письменники” ми поставимо імена О.Уайльда, Т.Манна, А.Франса, І.Франко і С.Цвейга .

РОЗДІЛ І. О.УАЙЛЬД: ПАРАДОКСИ ЕСТЕТИЗМУ

1.1. Соціальний аспект естетизму О.Уайльда

Аналізуючи специфіку культуротворення останніх трьох десятиліть ХІХ ст., дослідник неминуче постає перед необхідністю визначення тих точок опертя чи швидше – точок відліку, з якими безпосередньо ототожнюється принципове художнє новаторство, що стало показовою ознакою цього періоду. У даному контексті особливе місце посідає явище *естетизму* (від грецьк. *aísthētikos* – чуттєвий), теоретичний інтерес до якого вирізнявся очевидною строкатістю.

До такого висновку нас спонукали дві обставини, які досить щільно пов'язані між собою: часовий чинник та напрями осмислення даного феномена. Підвищена увага дослідників до естетизму фактично співпала з його появою, активно проявилася на початку ХХ ст. і відійшла на маргінеси у наступні десятиліття. Проте на межі ХХ-ХХІ ст. вона знову актуалізувалася, стимулювавши вчених до цілісного дослідження цього явища, що зумовило застосування міждисциплінарного підходу. Це відкрило шлях до здійснення аналізу естетизму як такого, до розгляду художніх пошуків його передвісників (рух прерафаелітів) та наступників (декаданс), дослідження видового мистецького контексту, осмислення специфіки реалізації теоретико-практичного паритету і, зрештою – чіткого окреслення кола основних постатей, творчість яких призвела до “тріумфу і трагедії естетизму”.

Це визначення, що дуже чітко відбиває сутність даного феномена, стало назвою завершального розділу дослідження Л. Ламборна “Естетизм” (М., 2007). Проте, вочевидь, його можна застосувати і стосовно однієї з визначних персоналій цього напрямку – О.Уайльда (1854-1900) , творча та особиста доля якого дійсно стали віддзеркаленням всіх здобутків і суперечностей естетизму: “ Як і в житті Уайльда, в естетичному русі сусідували справжня краса і висока комедія, витончений смак і вульгарна сентиментальність. Цей рух тісно пов'язаний з образотворчим мистецтвом, цінував раму так само високо, як і

картину і надавав великого значення окремим деталям, що робили привабливою обстановку кімнати” [32, 6]. Поштовхом до такого висновку Л.Ламборна стає фрагмент сповіді О.Уайльда “De Profundis”, потужність етико-естетичного потенціалу якої навряд чи можна переоцінити. Проте показовим видається сам формат твору О.Уайльда, що актуалізує розмисли стосовно парадигмальних змін, які відбувалися у добу Нового часу на європейських світоглядних теренах.

До таких міркувань нас, зокрема, стимулювала концепція М.Поповича, згідно якої “романтичний спосіб мислення, залишений нам ХІХ і навіть ХVІІІ століттями, покликав до життя давню тему Eregi monumentum, тему “пам’ятника собі”. ... Піднесене пророцтво “Пам’ятника” – це розмова про світ з пограничної ситуації й по суті розмова про себе з позиції майбутнього, досяжних тільки під час переходу через рубежі власного небуття, через дороги “того світу”. Водночас – розмова з майбутнім, бачення теперішнього через пророцтво з майбутнього. У ХХ ст. “Пам’ятників” і “Заповітів” більше не писали. Не через скромність – поети модерну нерідко виявляли нечувану в старі часи самовпевненість. Просто в нашому столітті ніхто вже не вірив, що голос поета є голос Божий” [71, 16].

Імовірно існує чимало обставин, які пояснюють причини такої трансформації, проте наразі виокремимо одну, що стосується тенденції, котра відверто дисонувала і на рівні змісту, і форми, окресленій М.В.Поповичем темі “пам’ятника собі”, але в умовах ХVІІІ-ХІХ ст. розвивалася не менш активно. Йдеться про формат сповіді, що спонукала до висловлювання свого світобачення як провідних європейських теоретиків, так і практиків мистецтва означеного періоду. Принагідно зауважимо, що сповідальне начало виявлялося і безпосередньо – “Сповідь” Ж.-Ж.Руссо, “Штучний рай” Ш.Бодлера, “ De Profundis” О.Уайльда тощо, і опосередковано, активізувавши процес написання щоденників, автобіографій та ін.

У ХХ ст. у чистому виді “Пам’ятників” та “Заповітів” не створювали, сповідальне ж начало переважно виявлялося у формі спогадів та роздумів “Про час і про себе”. Тим не менш варто відзначити певну паралельність руху даних явищ, що є важливим при аналізі феномена творчої особистості. Проте ця проблема, вочевидь, має стати приводом для окремого дослідження, ми ж торкнулися її у зв’язку з персоналією О.Уайльда, котрий не тільки сконцентрував в собі “тріумф і трагедію” естетизму, але й увібрив “тріумф і трагедію” покоління “проклятих поетів”, морально-естетичні орієнтири яких були так чи інакше дотичними до цього напрямку.

Обмірковуючи причини тяжіння О.Уайльда до сповідального начала, ми неминуче опиняємося у вкрай складній морально-психологічній ситуації, яка є принциповою при осмисленні феномена цієї особистості. Вочевидь поштовхом до написання “De Profundis” стало ув’язнення митця, проте імовірно варто враховувати і інші обставини, що стосуються певного культурного контексту, у який “вписував” себе сам О.Уайльд. Зокрема драматург виявляв неабияку прихильність до ідей Ж.-Ж.Руссо і хоча “Сповідь” французького філософа ним безпосередньо не згадувалася, саме формат цього твору, з яким О.Уайльд вочевидь був знайомий, міг надихати письменника до певних дій у найтрагічніший період його життя.

Взагалі питання руссоїзму О.Уайльда, що практично не розглядалося науковцями, є цікавим і саме по собі, і у зв’язку з низкою похідних проблем. До такого висновку нас спонукають певні положення відомої лекції О.Уайльда “Ренесанс англійського мистецтва”. Наразі відзначимо, що до теоретичного і публіцистичного аспекту спадщини митця дослідники зверталися дуже рідко, хоча значна частина його статей та текстів публічних лекцій, які посіли у творчості О. Уайльда принципове місце, збереглися у своєму, так би мовити, автентичному вигляді. Ми переконані у необхідності більш детального вивчення саме цього виміру доробку митця, що, по-перше, – дозволяє “з середини”, тобто з позиції одного з найвидатніших

представників естетизму подивитися на даний феномен; по-друге, – осмислити теоретико-публіцистичний потенціал спадщини письменника як такий, а зрештою – відкрити для себе багато в чому “невідомого Уайльда”, розширивши наше уявлення про одну з найвизначніших і найсуперечливіших персоналій європейського культуротворення, парадоксальність мислення якого дійсно виявилось невичерпним.

Отже, в лекції “Ренесанс англійського мистецтва”, що була прочитана О.Уайльдом під час відомого турне Америкою, митець торкнувся низки проблем, які продемонстрували його очевидну зацікавленість ідеями Ж.-Ж.Руссо, котрі виходять за межі усталеного “уайльдівського контексту”. Зокрема англійський письменник відзначав: “ Жан-Жак Руссо ... *закликав людство назад, до золотого століття, яке чекає нас попереду* (виділено мною – О.О.), і сповідував повернення до природи з таким пристрасним красномовством, що воно як музика, до сих пір вирує у нашому холодному північному повітрі” [64, 128]. При першому наближенні наведена теза є класичним прикладом тлумачення однієї із знакових ідей французького філософа з позиції “традиційного естетизму”. Проте інтерес, що вона стимулює, пов’язаний, передусім, з її контекстом, який актуалізує порушення проблеми соціального параметру естетизму¹.

Аналізуючи специфіку цього напрямку науковці зазвичай акцентували увагу на його філософсько-естетичному, мистецькому, етичному та ін. вимірах, що врешті-решт створило певний канон, який визначив і логіку дослідження цього явища, і певною мірою вплинув на особливості його сприйняття. У наведеному переліку аспектів естетизму зазвичай був відсутній соціальний, що, зважаючи на сутнісні характеристики цього напрямку, враховуючи його витоки (теоретичні орієнтири Т.Готье) тощо, сприймалося цілком закономірним. Але останнім часом можна спостерігати зростання уваги дослідників до соціального параметру естетизму, хоча б на рівні певної

¹ Інтерпретація О.Уайльдом позиції Ж.-Ж.Руссо, зокрема, виділене нами положення, відкриває можливість його розгляду у контексті ідеї «гістерезиса» Ж.-П. Сартра, що ми плануємо здійснити у майбутньому.

констатації факту, який при всіх своїх суперечностях, тим не менш, не варто ігнорувати. Так, Л.Ламборн відзначає тяжіння класиків цього напрямку – У.Патера, У.Морріса та О.Уайльда – до своєрідного “соціального пафосу” естетизму: “Запозичуючи у Патера не тільки думки, але й побудову фраз, Уайльд писав: “ Серед нас завжди будуть ті, хто рубає дерева і носить воду. Наша сучасна техніка не дуже полегшила працю людини. Але нехай хоча б глечик, що стоїть біля криниці, буде прекрасний – і щоденна праця, поза сумнівом, стане легшою... Пам’ятаю У.Морріс одного разу сказав мені: “Я спробую зробити кожного мого робітника – митцем, а коли я кажу митцем, то маю на увазі – людиною” [32, 141].

Утопічність цих ідей є очевидною, проте Л.Ламборн інтерпретує їх в такий спосіб: “Подібно Моррісу, Уайльд бачив безпосередній зв’язок між соціалізмом та чистим мистецтвом” [32, 141], і далі, у тому чи іншому контексті своєї праці, відверто називати О.Уайльда соціалістом. Характеристика, що до неї вдається дослідник, вочевидь є занадто радикальною, проте повний текст лекції “Ренесанс англійського мистецтва”, до фрагментів якої апелює Л.Ламборн, формально такі підстави дає. Наразі досить навести ще одну уайльдівську думку: “ Спробуйте оточити свого робітника, наскільки це можливо, належною обстановкою, і пам’ятайте, що не той робітник є гарним, котрий багато і старанно працює, а той, котрий здатний створити витончений і прекрасний орнамент” [64, 144].

Обмірковуючи цю тезу і інші думки О.Уайльда, що подаються ним у даному контексті, а також напрям їх тлумачення Л.Ламборном, ми потрапляємо у досить складну ситуацію, яка зайвий раз доводить, що феномен естетизму і до тепер містить багато “білих плям”, які потребують осмислення. Отже, ще раз наголосимо, що не поділяємо категоричності твердження Л.Ламборна стосовно “естетичного соціалізму” О.Уайльда, проте вважаємо за можливе говорити про своєрідний “естетичний ідеалізм” митця, до якого він завжди був схильний. У цьому зв’язку постає ще одна проблема –

виховного процесу, актуалізуючи яку О.Уайльд відверто наголошує на необхідності естетичного удосконалення пересічної людини, проте не говорить, хто це має робити. Фактично тільки у згадуваному висловлюванні У.Морріса йдеться про визначальну роль митця, котрий по великому рахунку ототожнюється з ним самим. Для О.Уайльда дане питання загалом залишається відкритим, проте стимулює нас до розмислів стосовно проблеми естетичного виховання у контексті явища естетизму. До цього, зокрема, спонукає “лекційний проект” митця, що був ним блискуче реалізований на практиці.

Формально будь-який вчений, сфера наукових інтересів якого так чи інакше пов’язана з феноменом естетичного руху, апелює до факту уайльдівських публічних лекцій. Водночас напрям їх осмислення, що переважно спрямовувався у контекст “класичних” положень естетизму, ставав приводом для інтерпретації славнозвісних парадоксів О.Уайльда і, зрештою – сприяв загостренню його провокаційного образу. Такий орієнтир повністю “вписувався” у контекст традиційного підходу осмислення сутності естетизму, що ґрунтувався на ідеї “чистого мистецтва”, а отже природно відкидав питання функціональності. Проте специфіка естетичного руху засвідчувала і дещо інше.

Сам формат публічних лекцій О.Уайльда вочевидь продемонстрував реалізацію виховної функції як такої, що природно була спрямована у площину якомога ширшої репрезентації естетизму. Водночас завдання, яке було покладено на лекції митця у його американському вояжі, дозволяє говорити про розширення кордонів їх “функціональності”. Так, відомий афоризм митця: “Америку до цивілізації я долучив, залишилося тільки небо”, – поза сумнівом є блискучим виявом його іронії як і решта інших висловлювань письменника, проте у реальності роль О.Уайльда виявилася значно прагматичнішою.

Як відзначає Л.Ламборн, “ідея лекційного турне Америкою нового пропагандиста естетичних цінностей була запропонована великою

французькою актрисою Сарою Бернар, котра поклала великі сподівання на Уайльда” [32, 136]. Водночас не менш серйозними відносно О.Уайльда були сподівання, які ґрунтувалися не на естетичному, а суто комерційному чиннику, спрямованому на рекламу комічної оперети “Терпіння” Гілберта і Саллівана, що мала відбутися в США. Одним з головних персонажів цієї вистави став естет Банторн, в якому всі побачили досить жорстку пародію на О.Уайльда. Побачив її і сам митець, але його тяжіння до самореклами, що часто-густо набувала дещо хворобливих ознак, наразі продемонструвала свої граничні вияви.

Отже О.Уайльд дуже спокійно поставився до факту “подвійної пародії”: власне в опереті і в американській пресі, що передувала його турне. Він дав організаторам вояжу умовити себе у необхідності “невеликих нісенітниць”, що “сприяли” популяризації в США його постаті як репрезентанта естетизму. В такий спосіб, на думку Л. Ламборна, розпочалося створення “міфу про підкорення Уайльдом Америки”. Водночас цей факт, сам по собі вельми неординарний, набуває особливої показовості у контексті порушеної нами проблеми функціональності естетизму. Адже один з найяскравіших представників естетичного руху, видатний європейський письменник фактично виконував своїми лекціями відверто рекламне завдання, а “весь майстерно розрекламований процес можна розглядати як одну з перших потужних рекламних кампаній, і як такий може бути цікавим сучасній публіці” [32, 136].

Повертаючись безпосередньо до соціального виміру естетизму, зосередимо увагу ще на одному аспекті поглядів О.Уайльда, що стимулює його зробити оригінальний висновок: “...у мистецтві, так само як і в політиці є лише одне джерело будь-яких революцій: прагнення людини до більш шляхетних форм життя, до більш вільних прийомів і засобів вираження” [64, 127]. Цей наголос спонукав драматурга до більш розгорнутого коментування своєї позиції, що врешті-решт зумовило його наступне твердження: “... хоча

наш англійський Ренесанс є таким пристрасним культом чистої краси, що бездоганно відданий формі, – такий виключно чуттєвий! – і видається з початку далеким від будь-якої шаленої політичної пристрасності, від захриплих голосів бунтівної черні, – все ж ми маємо звернутися до французької революції, аби знайти первісні чинники його виявлення на світі, первинні причини його зародження; до тієї революції, що породила нас всіх” [64, 127]. Власне саме у цьому контексті О.Уайльд і згадує вперше ім’я Ж.-Ж.Руссо, ідеї якого, згідно міркуванням англійського письменника, і є підвалинами соціального аспекту естетизму, що разом з естетичним, мистецьким та етичним вимірами сприяє створенню його цілісної моделі .

Розвиваючи свої міркування стосовно соціального підґрунтя естетизму, О.Уайльд підкреслював: “Однак ще у череві самої революції... були приховані такі прагнення, що їх відроджене мистецтво використало для себе, як тільки виник відповідний момент” [64, 128]. Ця теза дістає несподіваної конкретизації, а зрештою – виявляється поштовхом для двох концептуальних положень митця: взаємозв’язку науки і мистецтва та ідеї ентузіазму. Відпрацьовуючи перше – О.Уайльд чітко відзначав: “Саме про цей вплив науки на мистецтво так шляхетно висловився Вордсворт: “коли на обличчі науки загоряється пристрасність, наука стає поезією: своєю божественною душею поет оживлює тілесні форми науки” [64, 128]. У подальших розмислах О.Уайльд хоча і прагне певної конкретизації (зокрема говорить про “оспівування науки”, що тривало від “Шеллі до Свінберна”), проте все ж таки залишається на рівні емоційної описовості. Взагалі міркування О.Уайльда часто-густо свідчать про певну розірваність його концептуальної логіки, що можна пояснити переважно лекційним форматом висловлювання більшості думок. Водночас і ці дещо розпорошені ідеї митця містять потужний потенціал, який варто трансформувати у контекст сучасної естетичної теорії.

Так, говорячи про “революцію творчості” прерафаелітів, О.Уайльд наголошує, “що великі епохи в історії розвитку всіх мистецтв були не тільки

епохами ... душевного піднесення, в галузі чистої художності, але насамперед і найголовніше – епохами нових технічних здобутків” [64, 131]. Характеризуючи особливості “технологічної еволюції”, митець виходить у площину видової специфіки мистецтва, зокрема – живопису та музики, але найпоказовішими видаються думки О.Уайльда стосовно скульптури: “Відкриття мармурових завалів у пурпурових байраках Пантелейнона і на маленьких ... пагорбах острова Пароса дали можливість грекам виразити те інтенсивне пробудження діяльності, той чуттєвий і простий гуманізм, якого ніяк не міг виявити єгипетський скульптор, котрий старанно працював над твердим порфіром і рожевий гранітом пустелі” [64, 131]. Ідею О.Уайльда, з одного боку, можна вважати своєрідною даниною поваги “геологічним розвідкам” доби античності, з другого, – черговим естетичним парадоксом митця. Водночас, наведена теза стимулює трансформувати її у третій вимір, співвідносячи з поетичною творчістю Мікеланджело.

Зважаючи на широку обізнаність О.Уайльда із здобутками доби Відродження, імовірно припустити його інтерес до сонетів видатного скульптора, серед яких виокремимо наступний:

И высочайший гений не прибавит

Единой мысли к тем, что мрамор сам таит в избытке

И лишь это нам, рука послушная рассудку явит ¹.

Отже, хоча погляди геніїв італійського та англійського Ренесансу розділені у часі і подаються у різних форматах, тим не менш логіка думок митців фактично є спорідненою, що дає підстави говорити про показовий діалог через століття.

Друге положення, що є важливим у контексті соціального виміру естетизму, стосується ідеї ентузіазму. Говорячи про титанів англійського ренесансу, яких породив пафос революції, О.Уайльд робить висновок, що “вони надали ентузіазму ту інтелектуальну основу, в якій вся його сила” [64,

¹ Ми свідомо цитуємо цей сонет Мікеланджело російською, оскільки його український переклад, здійснений М.Бажаном, зміщує певні акценти, що наразі є принциповими.

128]. Хоча і побіжно до ідеї ентузіазму драматург повертається у різних контекстах, проте головним наголосом є думка щодо фактичного ототожнення “великих епох у розвитку мистецтва” з “епохами ентузіазму”. Наразі розмисли О.Уайльда стимулюють наше звернення до статті О.Поліщук “Концепти “героїчного ентузіаста”, “естетика” та “справжнього митця”: естетичний аналіз”. Її логіка ґрунтується відповідно на осмисленні теоретичних ідей Дж.Бруно, О.Г.Баумгартена та Й.В.Ґете, що дозволяє дослідниці здійснити оригінальну розвідку, продуктивність якої, значною мірою, уможливив обраний нею підхід. Хоча ми обізнані з відповідними ідеями Дж.Бруно, О.Г.Баумгартена та Й.В.Ґете, тим не менш, задля дотримання наукової коректності, будемо апелювати до статті О.Поліщук, в якій було запропоновано саме таку концептуалізацію матеріалу.

Науковець вдається до своєрідного прийому типологізації “носіїв ентузіазму”, серед яких виділяє персоналію Дж.Бруно, і досить ретельно аналізує запропоновану ним модель. Показовим видається осмислення нею того типу ентузіастів, котрий є носієм позитивного, зрештою – героїчного начала, “ який прирощує істину, красу і благо у людському існуванні. І це не “сліпий” ентузіазм, а ентузіазм, заснований на свідомих зусиллях людини” [70, 94]. При цьому О.Поліщук робить наголос на особливому значенні для Дж.Бруно двох моментів: по-перше, – “споглядання елементів природи для виникнення подібного ентузіазму”, а по-друге, – “значення опертя людини на свої чуття для його появи, тобто залежність мислення окремих особистостей від споглядання та чуттєвих стимулів” [70, 94].

З цим концептуальним орієнтиром Дж.Бруно, на нашу думку, значною мірою перетинаються погляди О.Уайльда, ускладнено-витончена форма яких, загалом не здатна затулити лейтмотив позиції письменника стосовно сутності естетизму, що, на його думку, ґрунтується на паритеті пантеїстичного та чуттєвого начал. Отже, у контексті дискурсу ентузіазму виразно простежуються принаймні дві показові тенденції: “героїчний ентузіазм” Дж.Бруно та

“естетичний ентузіазм” О.Уайльда. Зрозуміло, що визначення “естетичний ентузіазм” застосовується нами у робочому варіанті, оскільки ми усвідомлюємо необхідність його чіткого відпрацювання, водночас саме на цьому шляху у перспективі можуть відкритися значні теоретичні можливості, що актуалізуватимуть апелювання до концептів “естетика” О.Г.Баумгартена та “справжнього митця” Й.В.Ґете.

Одна з думок фундатора естетичної теорії, які чітко реконструюються О.Поліщук, спонукає ще раз усвідомити значущість спадщини О.Г.Баумгартена взагалі, а також стимулює її кореспондування з певними ідеями О.Уайльда, висловленими у “Ренесансі англійського мистецтва”. Загальновідомо, що німецький теоретик зосереджує значну увагу на аналізі особистості, котра має великі естетичні схильності. Осмислюючи цю концепцію, О.Поліщук робить важливий акцент: “... можна стверджувати, що Баумгартен розглядає естетика непересічною особистістю, націленою на власне вдосконалення і вдосконалення суцього. І можна припустити, що естетик, на його погляд, не тотожний митцю... . Він є неначе не просто митцем, а й досконалою особистістю, яка свідомо прагне позитивної видозміни дійсності через визнання цінності краси в людському житті, намагається зрозуміти її витoki і значення для людини” [70, 95].

Продовжуючи свої міркування, дослідниця ще чіткіше конкретизує риси естетика, визначені Баумгартеном, наголошуючи, що це “збудлива натура за природою та внаслідок спеціального наuczіння і залучення до мистецтва (“прекрасній ерудиції”), здатна до ентузіазму або екстазу” [70, 95]. Отже, О.Поліщук запропонована досить оригінальна характеристика “естетичного ентузіаста” О.Г.Баумгартена, котрий фактично має виконувати роль медіатора між митцем і реципієнтом. Водночас виникає необхідність більш чітко визначитися із так би мовити професійним статусом “естетичного ентузіаста”, що у Баумгартена фактично залишається відкритим питанням. Натомість часткову відповідь на нього ми можемо знайти у лекції О.Уайльда.

Серед низки положень, що складають концептуальну основу “Ренесансу англійського мистецтва”, письменник порушує питання місця критика у сучасній культурі. Як і деякі інші думки О.Уайльда ця, так само, є досить суперечливою. Митець вдається до “критики критика”¹, оскільки вважає, що “перший борг будь-якого критика – тримати язик за зубами, завжди і у всьому” [64, 137]. Водночас надалі він робить висновок, який не дає підстав тлумачити цю тезу як вияв відвертого критиканства: “Тільки, якщо сам пройдеш крізь таємницю творчості, матимеш право судити про речі створені іншими” [64, 137]. До такої думки митця, вочевидь, стимулював його власний досвід, що продемонстрував блискуче поєднання здобутків і на теренах мистецької практики, і критичної діяльності. З цим, імовірно, пов’язаний і другий аспект проблеми сучасної критики, який розглядає О.Уайльд, відзначаючи наступне: “Не до митця, а до публіки звертається справжній критик. Він працює тільки для неї... критик повинен ... навчати натовп, як він має ставитися до різних творів художності, ... і яка в них існує мораль. ... Мистецтво знає одну лише вимогу – вимогу краси, а критики ... нехай навчають натовп, в який спосіб знаходити у безтурботності мистецтва найвище вираження своїх власних бурхливих пристрастей” [64, 137].

Аналізуючи позицію О.Уайльда, можна зробити припущення, що, хоча і у досить своєрідній формі, письменник вдається до певного ототожнення естета і критика. Проте, вочевидь, при такому підході не все є однозначним. З одного боку, критик здатний стати посередником між митцем і аудиторію, а отже дещо абстрактні розмисли О.Г.Баумгартена стосовно “професійної спрямованості” естета набувають у концептуальній логіці О.Уайльда певної конкретизації. З другого, – характеризуючи діяльність критика, письменник швидше демонструє свою зневагу до неї, що, на нашу думку, пов’язано з моментом відверто особистісного характеру, оскільки у наведеному фрагменті О.Уайльда фактично йдеться про два типи критика. Перший –

¹ Зважаючи на значний вплив естетизму на абстракціонізм, можливо припустити і момент успадкування відповідного підходу О.Уайльда В.Кандинським у його відомій статті “Критика критики”.

виконує певні механічні функції, здійснюючи процес освічення. Цей критик не пройшов сам через процес творчості, а отже не здатний до кінця зрозуміти митця. Аудиторію такого критика О.Уайльд демонстративно називає натовпом, що певною мірою віддзеркалює ідею “ери натовпу” французького соціолога Г.Ле Бона, яка протягом останніх десятиліть XIX ст. здобула широкого резонансу у середовищі європейської інтелігенції. Водночас у підтексті розмислів О.Уайльда, хоча і невиразно, але вимальовується образ іншого типу критика – того, котрий осягнув “таємницю творчості”. Його аудиторія – це вже не натовп, а публіка, яку необхідно долучати до світу краси, розвиваючи її чуттєвість. Такий критик, вочевидь, відповідає критеріям “естетичного ентузіаста” О.Г.Баумгартена, тим більше – критеріям О.Уайльда, адже це фактично його автопортрет.

Принагідно зауважимо, що ще один аспект цієї ідеї може спонукати до виходу у більш широкий культуротворчий контекст. Зокрема, варто відзначити, що публічні лекції “естетичного ентузіаста” О.Уайльда, які дістали широкого резонансу і на рівні відвертого захоплення, і на рівні нищівної критики, актуалізували подібну практику у добу авангардизму. Одним з яскравих прикладів такої спадковості став часто-густо шоковий формат репрезентації футуристичного мистецтва (передусім його українського та російського інваріантів) провідними представниками цього напрямку. І Д.Бурлюк, і В.Маяковський, і В.Хлебніков, і інші представники східної моделі футуризму шляхом епатажу, що ним були просякнуті їхні публічні виступи, активізували входження нового мистецтва у свідомість своїх глядачів. По великому рахунку футуристи стали новим поколінням “естетичних ентузіастів”, котрі прагнули збудити і розвинути чуттєвість людини, доносячи свою творчість до широкої аудиторії. У цьому зв’язку більш, ніж показовою видається назва мемуарів В.Каменського, що посідає особливе місце і у контексті його художньої спадщини, і у контексті футуризму в цілому – “Шлях ентузіаста”.

I, нарешті, третій концепт – концепт “справжнього митця” Й.В.Ґете, який виокремлює О.Поліщук, спонукає нас так само трансформувати його у площину естетичних розвідок О.Уайльда. Дослідниця, зокрема, відзначає: “Й.В.Ґете напрацьовано ідею елітарності окремих митців, яких він називає справжніми митцями, через їхню незвичайну здатність до опертя у творчості на особливе знання і здатність до “приросту” краси” [70, 95]. На сторінках лекції “Ренесанс англійської поезії” ім’я Й.В.Ґете згадується О.Уайльдом досить часто і у різних контекстах. Так, наприклад, говорячи про “великі епохи в історії мистецтва”, він ігнорує принцип хронологізації, натомість вдається до прийому персоніфікації, ототожнюючи їх з постатями конкретних митців: Фідія та Мікеланджело, Ґете та Софокла. Водночас звернення О.Уайльда до ідей німецького мислителя відбувається і у більш конкретному форматі. Так, обмірковуючи проблему новітніх літературних тенденцій, англійський письменник відзначав: “ Я передбачаю, – казав Ґете: – світанок нової літератури: її весь народ буде мати право вважати своєю, тому що кожний вніс щось у її створення” [64, 139]. Ця думка видатного митця для О.Уайльда має принципове значення, адже вона фактично є підмурівком для його наступних міркувань, які розгортаються у царині діалогу культур.

Як вже наголошувалося, головною метою лекції “Ренесанс англійської літератури” була реклама гастролей в Америці англійської оперети “Терпіння”. Проте завдяки О.Уайльду кордони цього завдання значно розширилися, а отже митець виступав і як репрезентант естетизму, і як репрезентант європейської культури. Зокрема, митець відзначав: “Я можу вам... нагадати, чим зобов’язана вся Європа стражданням одного флорентинця, якого було заслано до Верони, а також тій обставині, що у маленького ключа у південній Франції Петрарка був у когось закоханий” [64, 139]. Таким чином, у своїй промові О.Уайльд виходить за межі здобутків тільки англійського культурного регіону, говорячи про велику європейську культуру в цілому: “ Мені видається, що вивчення наших митців дасть вам ще

дещо: ви дізнаєтесь, що таке справжня сила у мистецтві; звичайно, ви не повинні наслідувати наших великих творців, але мені видається, вам варто перейнятися їхнім поетичним темпераментом, їхнім художнім ставленням до життя” [64, 139].

Напрямок думок О.Уайльда актуалізує аналіз ще двох положень, які, чітко “не виписані” митцем, проте їх концептуальна логіка є очевидною. Перше – стосується чинника традиції, ставлення до якої носить амбівалентний характер. З одного боку, – письменник, не оперуючи безпосередньо терміном традиція, демонструє свою шанобливість до неї. Це простежується як на рівні загальної спрямованості тексту його лекції, так і у конкретних висловлюваннях на кшталт ідеї “великих художніх епох”, а зрештою і в обґрунтуванні сутності терміна “прерафаеліти”: “ Вони називали себе прерафаелітами... тому, що в творіннях цих попередників Рафаеля вони знайшли і реалізм потужної уяви, і реалізм ретельної техніки, пристрасну і яскраву сприйнятливність, інтимну і потужну індивідуальність” [64,130].

З другого боку – О.Уайльд чітко наголошує, що тільки наслідувати традиції, аби “твір мистецтва відповідав вимогам своєї доби”, є недостатнім, висуваючи надалі вельми важливі аргументи: “ ... на ньому (творі мистецтва – О.О.)..., якщо він тільки хоче стати джерелом вічної усолоди має бути відбиток певної індивідуальності, виключної особистості, несхожої на ординарних людей, *він має впливати на нас саме своєю новизною* (виділено мною – О.О.), вразити нас чимось несподіваним, – в такий спосіб, аби ... дивовижність його форми примусила нас прийняти його з розкритими обіймами” [64, 130]. Образно-емоційний виклад матеріалу, що взагалі притаманний стилю О.Уайльда, наразі не затуляє теоретичної глибини його розмислів, адже наведена теза органічно входить у контекст вкрай важливої для естетичної теорії проблеми геніальності, засадничим принципом якої є ідея новизни.

Паралельно з аналізом традиції, О.Уайльд порушує і друге принципове питання – культурного діалогу, до аналізу якого митця “провокує” і об’єктивна концептуальна логіка його розмислів, і очевидний суб’єктивний чинник – “гра на чужому полі”. Показово, що осмислюючи значення культурного діалогу, митець, хоча і побіжно, торкається низки проблем, які є наріжними при дослідженні феномена художньої творчості. Це, зокрема, стосується ролі свідомого та позасвідомого у творчому процесі, якому О.Уайльд приділяє неабияку увагу, здійснюючи своєрідний історичний екскурс в історію цієї проблеми: “Греків особливо займало ... питання про умови поетичної творчості і про місце, що свідоме і позасвідоме посідає у ... творенні мистецтва” і конкретизує свою думку, апелюючи до позиції визначних мислителів доби античності: “Ми знаходимо цю проблему в містицизмі Платона і раціоналізмі Арістотеля” [64, 132]. Надалі О.Уайльд, фактично, застосовує паритетний підхід, коли поряд з теоретиками, котрі вивчали проблему співвідношення свідомого та позасвідомого у процесі творчості, називає імена великих практиків мистецтва: “І пізніше, в добу італійського Ренесансу, вона хвилює такі найсвітліші голови, як Леонардо да Вінчі. Шіллер прагнув відновити рівновагу між почуттям і формою, а Гете хотів визначити цінність самосвідомості у мистецтві” [64, 132].

У цьому ж контексті О.Уайльд коментує окремі думки своїх співвітчизників і “естетичних побратимів”, підкреслюючи: “Визначення поезії, що його дав Вордсворт ... – “ бурхлива емоція, що була згадана у тиші”, – може вважатися аналізом однієї з тих стадій, котрі мають бути пройдені кожним твором мистецтва; і у жадобі Кітса “творити без лихоманки”..., і в цьому його прагненні замінити поетичний пил “ будь-якою більш осмисленою і спокійною силою”, – ми можемо визнати дуже важливий момент у творчій еволюції поета” [64, 132]. При осмисленні свідомого і позасвідомого чинників художньої творчості О.Уайльд застосовує прийом паралельного

аналізу, розгортаючи його на теренах діалогу європейської та американської культур.

Наразі митець виокремлює персоналію Е.По і підкреслює, що “це саме питання було поставлено досить давно – і в дуже чудернацькій формі – у вашій, американській літературі: адже вам не має чого і нагадувати, як глибоко молоді французькі романтики були приголомшені і схвильовані аналізом Едгара По над своєю власною творчістю, його статтею, де він дослідив крок за кроком усю роботу своєї фантазії при творенні того геніального шедевра, котрий нам відомий під іменем “Ворон” [64, 132]. Позиція О.Уайльда стимулює до роздумів, зважаючи, і на моменти, що були виокремлені вище, і у зв’язку зі зверненням до потужного методу дослідження творчої особистості – самоаналізу митця.

Взагалі науковий інтерес до цієї проблеми починає набирати обертів в умовах другої половини XIX ст., що було стимульовано активізацією уваги до біографічного методу. Водночас самоаналіз митця може інтерпретуватися і як явище споріднене, чи принаймні близьке за своєю природою формату сповіді, що їй ми присвятили певну увагу на початку нашої розвідки. Отже, акцентуація уваги О.Уайльда на персоналії Е.По є не тільки демонстрацією поваги американському письменнику на його батьківщині, але й цілком об’єктивним інтересом до його самоаналізу як такого, оскільки О.Уайльд протягом значної частини свого творчого і особистого життя також в той чи інший спосіб демонстрував тяжіння до різних форм самоаналізу. Так, хрестоматійний “Портрет Доріана Грея” являв собою своєрідне балансування на межі біографічного методу і самоаналізу; у “De Profundis” та “Баладі Редінгської в’язниці” останній, вочевидь, ґрунтувався на сповідальному началі, тоді як у статтях та публічних лекціях О.Уайльда можемо спостерігати ознаки власне самоаналізу, що ставав фундаментом для серйозних теоретичних розвідок митця.

Зосередження уваги О.Уайльда на проблемі самоаналізу Е.По, яка фактично постає у контексті проблеми свідомого – позасвідомого у художній творчості, актуалізує звернення ще до одного моменту, що є самодостатнім теоретичним фактом, проте ми фіксуємо його саме у зв'язку з питанням діалогу європейської та американської культур. Йдеться про блискучий психоаналіз Е.По, до якого, зокрема, було залучено і його власний самоаналіз, здійснений М.Бонапарт, що вважається одним з найкращих зразків патографічного дослідження.

Таким чином, у лекції “Ренесанс англійського мистецтва” вочевидь простежується певний “американський аспект”, проте основні теоретичні інтереси О.Уайльда все ж таки були пов'язані з європейським філософсько-естетичним досвідом.

1.2. Філософсько-естетичне підґрунтя поглядів О.Уайльда: проблема теоретичних пріоритетів

Одним з ключових положень лекції О.Уайльда “Ренесанс англійського мистецтва” стає ідея Відродження, обґрунтування якої фактично відбувається у перших рядках тексту його виступу: “ Я називаю цю течію нашим англійським відродженням, тому що подібно добі великого італійського відродження, у XV столітті, отут і насправді ніби знову народжується людський дух” [64, 127]. Водночас аналогії, які виявляє О.Уайльд, швидше мають декларативний характер, що зумовлює згадування у тому чи іншому зв'язку імен геніїв італійського Ренесансу : Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Джорджоне, Тиціана та ін. Цілком природно, що у даному контексті відсутнє ім'я Рафаеля, адже всі здобутки майстрів італійського Відродження, які стали зразками для англійських митців, “були повністю відсутніми у поверхових абстрактностях Рафаеля” [64, 130]. Як відомо, це зрештою зумовило назву руху прерафаелітів, що підготував підвалини естетизму.

Наразі виникає дещо казуїстична ситуація: формально уславлюючи цінності мистецтва до-рафаелівської доби, відтворюючи у такий спосіб основоположні принципи прерафаелітів, О.Уайльд проголошує найвищими художніми досягненнями твори тих митців, котрі у часовому плані були чи сучасниками, чи послідовниками Рафаеля: “ ... часто-густо в картинах Джорджоне і Тиціана ця чарівливість мистецтва абсолютно не залежить від поетичності самого сюжету; прекрасна форма і витонченість у виконанні, що дає нам таку радість, є ... самоціллю” [64, 136]. Проте дане питання не є принциповим для нашої розвідки, а отже ми звернулися до сутнісних ознак руху прерафаелітів задля зовсім інших розміркувань. Аналізуючи філософсько-естетичне підґрунтя цього феномена та декларуючи засади естетизму, О.Уайльд робить важливий акцент, який засвідчує пріоритет у його поглядах німецького теоретичного досвіду, що, у свою чергу, відкриває вихід у контекст інших концепцій провідних європейських мислителів різних історичних періодів.

Своє захоплення теоретичними здобутками німецької гуманістики О.Уайльд демонструє і безпосередньо, і у завуальованій формі. Так, обмірковуючи витoki сучасного англійського мистецтва, письменник торкається питання класичного і романтичного напрямів, що загалом видається йому дещо застарілим: “ ... такі терміни, як “класичний” і “романтичний” вже давно перетворилися на вульгарні клички художніх шкіл; саме мистецтво не знає такого підрозділу, оскільки у нього тільки один-єдиний вищий закон: закон форми чи гармонії” [64, 127]. Проте, вочевидь, ця теза видається суперечливою і самому О.Уайльду, оскільки вже у наступному реченні він, принаймні, уточнює себе самого: “ ...однак ми не можемо не визнати, що між класичним і романтичним духом у мистецтві простежується хоча б та відмінність, що перший має справу з типами, а другий з винятками” [64, 127].

У наведеній позиції О.Уайльда увагу привертає чіткий акцент, що не дозволяє йому остаточно заперечити відповідний розподіл мистецтва, а саме – наголос на класичному і романтичному дусі. Варто завважити, що ця ідея досить часто постає у різних контекстах “Ренесансу англійського мистецтва”, проте ґрунтовно О.Уайльдом фактично не відпрацьовується. Водночас письменник прагне принаймні конкретизувати деякі свої міркування: “У творіннях сучасного романтичного духу вже більше не трактують вічні, незмінні істини буття; мистецтво прагне передати миттєве положення, миттєвий вигляд того чи іншого предмету. Так, у скульптурі, що з усіх мистецтв є найбільш характерним вираженням класичного духу, сюжет завжди переважає над положенням, в живописі – цьому типовому вираженні духу романтичного – положення переважає над сюжетом” [64, 127]. Наразі показовим видається, так би мовити, співвіднесення О.Уайльдом “класичного духу” і “романтичного духу” з конкретними видами мистецтва.

На нашу думку, позиція митця засвідчує показовий концептуальний перетин його поглядів з “мистецьким виміром” абсолютної ідеї Г.В.Ф. Гегеля. Як відомо, філософ вважав, що динаміка руху мистецтва як форми суспільної свідомості визначається трьома стадіями: символічною, класичною і романтичною. Оскільки ми апелюємо до поглядів німецького вченого у зв’язку з висновком О.Уайльда, тож сконцентруємо увагу на двох останніх – класичній і романтичній, виокремлених філософом. Отже, на думку Г.В.Ф. Гегеля, втіленням класичної форми мистецтва є скульптура, перехід від класичної до романтичної він пов’язує з живописом, тоді як романтичну філософ ототожнює з музикою та поезією.

Щодо відповідності скульптури класичній формі позиції Г.В.Ф. Гегеля і О.Уайльда повністю співпадають, що ж стосується живопису наразі спостерігаємо певні відмінності, які видаються цілком закономірними. Не можна не враховувати, що хоча ідеї Гегеля і не були близькими романтизму, тим не менш відпрацювання філософом більшості естетичних концепцій,

припадає на період, коли цей напрям став пануючим у європейському культурному просторі. Загальновідомо, що його здобутки пов'язані з різними видами мистецтва, проте пріоритетними для романтиків були поезія та музика. Отже, позиція Г.В.Ф. Гегеля з цього приводу є абсолютно зрозумілою. Проте філософ все ж таки прагне наблизити до романтичної форми і живопис, адже він, так само як і вже згадувані види мистецтва, здатний відтворювати “внутрішні переживання суб'єкта”.

Натомість для О.Уайльда своє втілення романтичний дух здобуває виключно у живописі, тоді як музика і поезія митцем не згадуються. Наразі ми можемо спостерігати, якщо не суперечливість, то принаймні певну недопрацьованість письменником власних ідей. Вочевидь, що О.Уайльд розумів визначні можливості саме живопису, музики і поезії у плані вираження “духу романтичного”, оскільки вони були зумовлені “природними” особливостями цих видів мистецтва. Власне у подальшому О.Уайльд чітко називає імена знакових персоналій англійського романтизму у поезії, передусім – Кольріджа та С. Вордсворта, а згодом у тексті його лекції виникає постать їхнього видатного співвітчизника і передвісника В.Блейка, котрий, як наголошує О.Уайльд, “боровся за високу духовну місію мистецтва і намагався підняти малюнок до ідеального рівня поезії і музики” [64,129].

Водночас видається за необхідне враховувати ще одну важливу обставину. Свої міркування стосовно романтичного духу О.Уайльд фактично висловлює у формі характеристики особливостей руху прерафаелітів як такого: “Історія прерафаелітів найпростіша: у 1847 році в Лондоні кілька юних поетів і живописців... засвоїли собі звичку збиратися разом і обговорювати питання мистецтва” [64, 130]. Як і для класиків англійського романтизму, так і для прерафаелітів, котрі наснажувалися його духом, найбільш плідним ґрунтом щодо реалізації їхньої творчості виявилися живопис і поезія, що власне і пояснює ігнорування О.Уайльдом музики – визначного репрезентанта романтизму в інших європейських країнах, але не в Англії. Водночас,

імовірно, задля певної компенсації деякі англійські живописці, передусім Д.М.Уістлер, вдавалися до показового прийому, коли у назвах своїх картин застосовували музичну термінологію: “симфонія”, “ноктюрн”, “гармонія”, “варіації” тощо.

Розмірковуючи далі стосовно німецького аспекту в філософсько-естетичних поглядах О.Уайльда, увагу привертають згадувані митцем деякі ідеї Ф.Шіллера, котрий “ прагнув встановити рівновагу між почуттям і формою” [64, 132]. Як відомо, проблема змісту і форми у художньому творі була предметом серйозного аналізу німецького драматурга та естетика, і, хоча у подальшому О.Уайльд безпосередньо не концентрує уваги на цьому питанні, опосередкований вплив Ф. Шіллера не можна не відчуту у певних положеннях відповідного аспекту уайльдівської концепції.

Показово, що до осмислення проблем, де питання форми, вочевидь, було домінуючим, Ф.Шіллер звертався як безпосередньо (“ Про необхідні межі застосування художніх форм”...), так і опосередковано. Стосовно останнього – цей підхід було використано в одній із знакових праць філософа “Листи про естетичне виховання”. Отже звернення до змісту і форми виявляється для Ф.Шіллера актуальним і при аналізі інших проблем, зокрема – при осмисленні феномена творчої особистості: “ Митець, природно дитя століття, але горе йому, коли він у той самий час і вихованець чи навіть плеканець його” [101, 275].

У наведеному фрагменті зроблено чіткий наголос щодо ролі часового чинника, який вчений безпосередньо екстраполює у контекст змісту і форми, пропонуючи митцеві пов’язувати зміст із сучасністю, тоді як форму з “кращими часами”, що належать минулому: “Римлянин першого століття вже давно схилив коліна перед своїми імператорами, тоді як статуї богів ще стояли несхильними... Людство втратило свою гідність, але мистецтво врятувало її і зберегло у повних значення каміннях” [101, 276].

Показовою у контексті наведених розмислів Ф.Шіллера є позиція О.Уайльда. Його перша теза фактично виявляється ідентичною думці німецького теоретика: “Безсумнівно, митець є дитина свого століття” [64, 133], проте подальші міркування англійського митця, формально розгортаючись у площині, яка є спорідненою шіллерівській логіці, стають не такими вже категоричними: “сучасне для нього (митця – О.О.) не менш реальне, ніж минуле; оскільки ... поет – споглядальник всіх явищ і всіх часів” [64, 133]. Отже, для О.Уайльда чинник часу у художній творчості, так само як і для Ф.Шіллера, відіграє принципову роль, але співвіднесення різних часових субстанцій із змістом (сучасне) і формою (минуле), як це було у німецького філософа, наразі не спостерігається. Більш того, у міркуваннях О.Уайльда щодо змісту і форми художнього твору бачимо прагнення наголосити на їх позачасовому характері, що, у свою чергу, актуалізує міркування митця стосовно ролі загальнолюдського у мистецтві: “Для нього (поета, а у контексті уайльдівської логіки – митця – О.О.) не існує форм, які віджили, сюжетів, які застаріли; все, що коли б то не було пережив світ, чи то в Іудейських пустелях, чи то в Аркадських долинах, над Троянськими ріками або біля річок Домаска, на веселих дорогах Камлота чи на мерзенних вулицях сучасного багатолюдного міста, все розкрито перед художником, як своєрідний розгорнутий сувій, все дихає зачарованим життям” [64, 133].

Окрім проблеми змісту і форми, у наведеній думці О.Уайльда, увагу привертає начебто незначна деталь, що тим не менш відверто дисонує із загальною тональністю процитованого фрагменту – “мерзенні вулиці сучасного багатолюдного міста”. Річ у тім, що саме вона стає черговим прикладом тих суперечностей, що виявляються у статтях письменника, зумовлюючи чи відверто казуїстичні моменти, чи породжуючи славнозвісні уайльдівські парадокси, чи стимулюючи, як це відбувається наразі, до несподіваних концептуальних поворотів. Отже, “мерзенні вулиці”, що, на думку О.Уайльда, мають ставати поштовхом для творчості митця,

спонукають нас звернутися до його ж спостереження, яке, фактично, передувало процитованому.

Розмірковуючи стосовно змісту і форми у художньому творі і, надаючи, пріоритет формотворчому началу, О.Уайльд доходить висновку, що “форма керує фантазією творця при обробці ... сюжету” [64, 133]. Наразі ми знову змушені зауважити, що часто-густо думки письменника є недопрацьованими і відверто дискусійними, проте не можемо не відзначити факт безпосереднього зв'язку О.Уайльдом двох понять: фантазії, яка відіграє важливу роль у творчому процесі, і форми, яка є чинником твору мистецтва (така послідовність нам особисто видається більш прийнятною). Саме вони, згідно його логіки, є одними з тих чинників, які уможливають процес художньої творчості. У цьому контексті значний інтерес викликає ще одна думка О.Уайльда: “Визнання за митцем права на господарювання у абсолютно відстороненій галузі; впевненість, що між світом мистецтва і світом реальних фактів лежить глибока прірва, – є не тільки головний елемент будь-якого естетичного зачарування, але і характерна ознака будь-якого великого твору” [64, 133].

З одного боку, міркування О.Уайльда викликають певні асоціації з концепцією мімесісу Арістотеля і, передусім, її другим і третім рівнями: зображення дійсності такою, якою її бачить митець та зображення дійсності, якою вона має бути. Зважаючи на значний інтерес англійського письменника до доби античності взагалі і античної філософії зокрема, такі алюзії видаються цілком природними, про що йтиметься у наступному підрозділі нашої розвідки. Наразі ж для нас важливим є інший можливий напрям інтерпретації наведеної позиції О.Уайльда.

Кореспондувавши думку письменника щодо існування принципової відмінності між “світом мистецтва” і “світом реальних фактів” з його ж висновком про необхідність “розкриття митцем” “мерзенних вулиць сучасного багатолюдного міста”, ми опиняємося у площині досить складного

питання, яке стосується етичного параметру художньої творчості. Останнім часом ця проблема активізує інтерес науковців, котрі тлумачать її у вельми широкому контексті: моральна відповідальність митця; питання “моральних провокацій” у мистецтві та ін. Певною мірою сьогодні вже сформувався потужний бібліографічний спектр, який використовується при висвітленні етичного параметру художньої творчості. Водночас у цьому переліку авторів теоретичних концепцій, що на них так чи інакше спираються сучасні дослідники, зазвичай, відсутнє ім’я видатного німецького гуманіста Й.В.Ґете. Його ідеї, як ми вже відзначали у попередньому підрозділі, хоча і в лаконічній формі, досить часто з’являються на сторінках “Ренесансу англійського мистецтва”.

Взагалі своє захоплення Й.В.Ґете О.Уайльд висловлював неодноразово і в різних контекстах. Один з таких філософсько-естетичних розмислів англійського письменника закарбував французький критик Е.Рено: “Ідея Оскара Уайльда полягала в тому, що кожна людина має право на щастя і, як сказав Ґете, на філософію, яка не руйнувала б його особистість, і він заявив, що вважає законними будь-які засоби, що ними людини прагне цього досягти” [33, 179]. У цьому зв’язку вкрай показовим видається апелювання О.Уайльда саме до розмислів Й.В.Ґете стосовно етичного параметру художньої творчості.

Загальновідомо, що дана проблема була для англійського митця більш, ніж принциповою, і лекція “Ренесанс англійського мистецтва” не є винятком: “... немає ані моральних ані аморальних віршів: вірші бувають гарно написані і погано написані. І часто-густо моральний елемент у мистецтві, внесення у цю галузь критеріїв добра і зла свідчать про деякі недосконалості художніх образів і вносять дисонуючу ноту у гармонію творчих вигадок” [64, 140]. У наведеному уривку навряд чи можна побачити щось нове стосовно уайльдівського розуміння моральності у мистецтві. Фактично всі його основні положення менш, ніж через десять років з’являться у передмові славнозвісного “Портрета Доріана Грея”, а згодом так чи інакше будуть

розвинені і в п'єсах драматурга, і в його лекціях, і в статтях, і в блискучих афоризмах, і, навіть, порушені під часу судового процесу: “ Я не прагну бути ані моральним, ані аморальним, я прагну тільки краси. Натхнення виключає поняття моральності чи аморальності” [33, 213]. Проте наразі наша увага до “моральних провокацій” О.Уайльда зумовлена показовим збігом його позиції з позицією Й.В.Ґете, а точніше – відвертим апелюванням англійського митця до відповідних поглядів німецького мислителя: “ Дуже небезпечно, – сказав Ґете: – шукати тільки в тому культуру, що є наочно моральним” [64, 140].

Ракурс висвітлення О.Уайльдом етичного виміру художньої творчості актуалізував для нього ще одне питання похідного характеру: “Говорять про здорове мистецтво, але що таке – здорове мистецтво? Можливо – це здорове ставлення до життя? Ні в якому разі” [64, 136]. На перший погляд, може скластися враження, що у своєму рішучому запереченні співвідношення понять “мистецтво” і “здоров'я”, О.Уайльд, так би мовити, передчував ті закиди у хворобливості, які згодом лунатимуть на адресу послідовників руху естетів – декадентів. Проте надалі ідея “ здорового мистецтва” набуває більшої конкретизації і фактично кооптується у контекст осмислення феномена творчої особистості. Зокрема О.Уайльд відзначає: “ У Бодлера більше здоров'я, ніж у Кінгслея. Здоров'я митця у тому, що він добре бачить, що можна і що не можна запозичити з тієї форми, в якій працює” [64, 136].

Процитований фрагмент спонукає зробити припущення стосовно обізнаності письменника якщо не з працею Ч.Ломброзо “Геніальність і божевілля”, що вийшла друком у той самий рік, коли О.Уайльдом була оприлюднена концепція “Ренесансу англійського мистецтва”, то, принаймні, з самою ідеєю, що у 80-ті роки ХІХ ст. “вирувала” у повітрі європейських культуротворчих процесів, здобувши потужного розвитку у наступні десятиліття. Таким чином розмисли О.Уайльда стосовно природи творчої особистості дещо зміщуються у бік психологічного виміру. Водночас інтерес митця до етичного параметру художньої творчості не втрачає своєї

актуальності у його подальших міркуваннях і екстраполюється у нову концептуальну площину.

Осмислюючи проблему “здоров’я митця”, О.Уайльд поступово потрапляє у полон надмірних абстракцій на кшталт розмислів про “честь, яку він (митець – О.О.) віддає своєму матеріалу; данина, яку він сплачує йому, – чи то слово, у всій своїй красі, чи то фарби і мармур у всій своїй красі. Такий митець усвідомить, що справжнє братство мистецтва зовсім не в тім, що вони один в одного будуть запозичувати прийоми і методи, а в тім, що кожне з них, своїми специфічними засобами, залишаючись у своїх кордонах, викличе у нас одну і ту саму, ні з чим не порівнювану насолоду” [64, 136]. У наведеному висловлюванні О.Уайльда ключовою є ідея “братства мистецтва”, етичний вимір якої є очевидним і актуалізує виокремлення, принаймні двох важливих аспектів.

Стосовно першого – О.Уайльд робить своєрідне застереження представникам певних художніх угруповань щодо небезпеки запозичень та плагіату, оскільки співіснування у межах спільних естетичних засад може спровокувати тяжіння митців до своєрідних “узагальнень”. Імовірно, що ця проблема дуже хвилювала О.Уайльда, оскільки письменник, навіть і в інших контекстах, посилався на вельми показове висловлювання В.Блейка: “ ...він писав з усією відвертістю дев’ятнадцятого століття: “узагальнювати – це означає бути ідіотом” [64, 128]. Проте у даному випадку проблема “братства мистецтва” для О.Уайльда, вочевидь, є цілком конкретною і ототожнюється з двома близькими для нього явищами – рухом прерафаелітів і рухом естетів. Водночас ця ідея може бути транспонована у більш широкий вимір, що актуалізує наші розміркування стосовно другого аспекту етичного виміру уайльдівської моделі художньої творчості.

Як вже наголошувалося, специфіка інтерпретації митцем проблеми змісту і форми у художньому творі спричинила його зосередженість на двох моментах – позачасовому вимірі і загальнолюдському чиннику. Стосовно

останнього – саме він зумовлює своєрідний заклик О.Уайльда щодо “тотального братства” митців, яке мусить виконати високу об’єднуючу місію навколо високих цінностей мистецтва: “Війни і брязк зброї, і повстання народів, і криваві зустрічі біля міста, яке взято в облогу... будуть завжди. Але я вважаю, що мистецтво, створюючи для всіх народів одну спільну духовну атмосферу, мало б можливість, – якщо вже не огортати весь світ срібними крилами миру, – то хоча б зблизити людей настільки, аби вони не різали один одного через порожню забаганку, через дурість якогось короля чи міністра, як це буває в Європі. Тоді братство не прийде у світ з руками братовбивці Каїна, а вільність не дасть свободу іудиним поцілункам анархії; оскільки тільки при низькій культурі сильною є національна ненависть” [64, 140]. Процитована думка О.Уайльда стимулює відзначити одразу кілька моментів. По-перше, її очевидну утопічність, що черговий раз засвічує домінування надмірної емоційності в розмислах митця. По-друге, знову наголосити на наявності у наведеному висловлюванні очевидного соціального підтексту. По-третє, а зрештою для наших розміркувань це є головним, зафіксувати несподіваний етичний поворот О.Уайльда, поштовхом для якого стає декларування ним визначальної ролі мистецтва.

Йдеться про дещо завуальований, але тим не менш очевидний заклик письменника: “Полюбіть мистецтво заради нього самого – і ви здобудете в ньому всі свої інші цінності” [64, 140], який далі набуває більшої конкретизації. Так, О.Уайльд продовжує розвивати свої думки щодо проблем позачасового виміру та загальнолюдського характеру мистецтва, відзначаючи: “І могутні імперії не є вічними. ... тільки мистецтво така імперія, яку ніякі вороги-переможці не здатні відняти у народу. Володарювання Греції і Рима і до цього часу ще не припинилося, хоча і вимерли боги Греції і втомилися римські орли” [64, 141].

Фактично через декларування ідеї позачасового чинника та загальнолюдського начала у мистецтві О.Уайльд знову виходить у площину

питання культурного діалогу, що частково було порушено нами у попередньому параграфі у контексті соціального параметру. Натомість наразі проблема діалогічного виміру безпосередньо трансформується митцем у площину етичного аспекту і знову зумовлює його звернення до позиції Й.В.Ґете: “Коли Ґете докоряли, що він не наслідував приклад Кьорнера і нічого не писав проти Франції, Ґете вигукнув: “ Для мене існує тільки культура і варварство, як же я можу ненавидіти найбільш культурний у всьому світі народ, якому я зобов’язаний, значною мірою, своєю культурністю” [64, 141]. Наведена думка Й.В.Ґете процитована нами за словами О.Уайльда, а отже ми не можемо говорити про точність цього висловлювання. Проте повага німецького митця та вченого до здобутків світової культури загальновідома і саме на цьому значною мірою ґрунтувалося гуманістичне світобачення видатного мислителя.

Водночас наголос Й.В.Ґете саме на здобутках французької культури, вочевидь, був важливим і для О.Уайльда, зважаючи на його особисті художні уподобання. У лекції “Ренесанс англійського мистецтва”, так само як і в інших статтях та промовах митця, чітко виявлявся його пієтет перед мистецтвом Франції. З одного боку, – це було пов’язано з певними поглядами прерафаелітів, котрі перебували під неабияким впливом ідей Т.Ґотье; з другого, – зв’язком, що існував між представниками руху естетів та французькими митцями 80-х рр. XIX ст. і, передусім, особливим статусом у франко-англійському мистецькому середовищі роману Ж.К.Ґюїсманса “Навпаки”. Зазначимо, що цей вимір культурного діалогу неодноразово ставав предметом аналізу, але ми зупинимося на іншому аспекті даного питання.

Як вже відзначалося, в ідеях О.Уайльда, важливим є як їх безпосередній, так і прихований зміст, що спонукає до виявлення певних концептуальних паралелей. Зокрема митець зосереджував значну увагу на ролі емоції у процесі творчості, що по-перше, – є природним для практика мистецтва, котрий тяжіє до самоаналізу, по-друге, – симптоматичним,

зважаючи на активізацію теоретичного інтересу до цієї проблеми з боку провідних європейських науковців, зокрема М.Гюйо, котрий розпочав саме з аналізу явища емоції свою відому працю “Мистецтво з соціологічної точки зору”.

У розмислах О.Уайльда чітко підкреслюється, що “... у сучасному столітті митці змушені повставати швидше проти надмірного панування емоцій, проти виключних вибагливостей чуттєвості і почуття. Звичайне вираження радості – ще не поезія, так само, як не поезія – будь-який крик суб’єктивної болі; все, що насправді пережито поетом, ніколи не знаходить безпосереднього, прямого вираження, але збирається і поглинається будь-якою художньою формою, яка, на перший погляд, видається найбільш далекою від справжніх переживань поета” [64, 133].

Свою думку О.Уайльд підкріплює, апелюючи до споріднених поглядів митців, творчість та естетичні погляди яких викликали його відверте захоплення: “ Пристрасті знаходяться у серці, але поезія тільки у фантазії”, стверджує Шарль Бодлер. Цьому самому постійно вчив і Готьє, найбільш вишуканий з усіх сучасних критиків, найбільш чарівливий з усіх сучасних поетів. “Адже кожного може зворушити схід чи захід сонця, – любив повторювати Готьє: – характерна ж риса митця не стільки в тому, що він відчуває природу, скільки в тому, що він здатний її відтворити” [64, 133]. Такі думки кумирів О.Уайльда зрештою актуалізують його власний висновок: “Повне підпорядкування всіх розумових і емоційних виявлень ... творчому і життєвому принципу поезії – є краще підтвердження того, який сильний і потужний наш Ренесанс” [64, 133].

Позиція митця привертає увагу через свою відверту несподіваність, оскільки акцентуація О.Уайльдом пріоритету почуттєвого начала, необхідність його постійного розвитку, що зрештою сприятиме формуванню естетичної чуттєвості, мала б навпаки бути спрямованою у площину потужного емоційного поля. Отже, письменник зайвий раз демонструє своє

тяжіння до парадоксальних висновків, які наразі пов'язані із запереченням власних поглядів через наведення відверто штучних аргументів. Таке порушення “чесності з собою” імовірно і зумовлювало потребу О.Уайльда у здійсненні певних захисних механізмів на кшталт апелювання до позиції своїх визнаних авторитетів – Т.Готье та Ш.Бодлера. Водночас у своєму бажанні “пригасити” емоції задля реалізації творчого прориву О.Уайльд мав і інших однодумців, зокрема – Д.Дідро.

Як відомо, принциповим концептуальним положенням трактату “Парадокс про актора” французького філософа була ідея підпорядкування розуму почуття. На думку Д.Дідро, гіпертрофія чуттєвого начала є небезпечною для театрального мистецтва, оскільки головне завдання актора полягає в тому аби створити певний ідеал і саме тому вчений визнає майбутнє за актором “з холодною головою”. Таким чином, можемо відзначити очевидний перетин позицій Д.Дідро і О.Уайльда стосовно шкоди, яку завдає творчій особистості надмірна емоційна збудженість. Збіг їхніх думок є тим більш показовим, коли зважити, що погляди англійського письменника і французького філософа мали принципово різне естетико-художнє підґрунтя.

Повертаючись до питання впливу німецької культури взагалі та теоретичної спадщини Й.В.Ґете зокрема на явище естетизму і програмні ідеї О.Уайльда, не можна оминати увагою ще один важливий момент – проблему кольору. Як відомо, своєрідним теоретичним камертоном її осмислення на теренах європейського культуротворення став трактат Й.В.Ґете “До вчення про колір”, що не міг не привернути увагу представників руху естетів, адже практично всі його аспекти були співзвучні їхнім ідеям та художнім орієнтирам. Деякі розділи праці Й.В.Ґете взагалі можна розглядати як своєрідний каталізатор “кольорової програми” естетизму, а саме: “Кольорові образи”, “Патологічні кольори додаток”, але, передусім, так званий, шостий відділ трактату “Чуттєво-моральна дія кольорів”.

На його сторінках німецький мислитель дає ґрунтовну характеристику основних елементів “класичної кольорової гами”, специфіки їх сприйняття, роблячи наголос, що дія кольору завжди тяжіє “безпосередньо до галузі морального. ... взятий як елемент мистецтва, колір може бути використаний для сприяння найвищій естетичній меті” [20, 322]. Отже, Й.В.Ґете наголошує на паритеті моральної та естетичної дії кольору, роблячи врешті-решт чіткий висновок: “З чуттєвого і морального впливу кольорів, окремих і у сполученні ... витікає і їхній естетичний вплив на митця” [20, 335].

Наведена думка вченого на перший погляд може суперечити нашому твердженню щодо впливу його концепції на “кольорову проблему” як естетизму в цілому, так і на відповідні погляди О.Уайльда. Адже акцентуація Й.В.Ґете на моральному вимірі кольору вочевидь дисонує “позаморальним” світоглядним орієнтирам англійського митця, а по великому рахунку – і принципам естетичного руху взагалі. Водночас видається можливим і дещо інше тлумачення цього аспекту гетевської теорії. Річ у тім, що аналізуючи “зміст” основних кольорів, німецького теоретика швидше цікавить їх психологічний потенціал, який поступово відкриває шлях до виходу у моральний контекст. Показовим прикладом наразі є аналіз жовтого кольору, здійснений Й. В.Ґете, що завершується висновком вченого про можливі небезпечні наслідки його впливу, коли “жовта фарба застосовується на брудних та нешляхетних поверхнях. ... Незначне і непомітне зміщення перетворює прекрасне враження вогню та золота на гидке, і колір пошани і шляхетності перетворюється на колір сорому, відрази і незадоволення. Так могли з’явитися жовті капелюхи неспроможних боржників, жовті кільця на плащах євреїв; і навіть так званий колір роконосців” [20, 324]. На нашу думку, відсутність у концепції Й.В.Ґете психологічного чинника на рівні, так би мовити, формулювання зумовлена тим, що активізація його застосування у різних аспектах гуманітарної проблематики відбувається дещо пізніше – у ХІХ ст., а отже німецький вчений у своїй теорії кольору фактично виступає

новатором, використовуючи міждисциплінарний підхід: психологія – етика – естетика.

Видається показовим, що перший колір, який виникає на “дослідницькій палітрі” Й.В.Ґете – жовтий – мав особливий статус для представників руху естетів. Як відзначав Л.Ламборн “Патерівське “яскраве, як самоцвіт полум’я” спалахнуло у 1890 рр., аби визначити домінуючий колір десятиліття – жовтий” [32, 218]. Навколо цієї “кольорової домінанти” естетизму розгорнулися жорсткі дискусії, що ставали предметом аналізу як сучасників естетичного руху, так і теперішніх дослідників. Проте для нас важливо відзначити сам факт визнання естетами певних кольорових пріоритетів у різні періоди естетичного руху: від прерафаелітів до власне естетизму. Так відомо, що вірш Т.Ґотье “Симфонія яскраво-білого” спонукав Д.М. Уістлера до створення картини “Симфонія у білому № 3”, проте поступово інтереси митців починають зміщуватися у бік синього кольору, зумовивши, зокрема, хрестоматійну пристрасть О.Уайльда та інших естетів до біло-синьої китайської порцеляни. Визначені нами основні елементи їхньої “кольорової платформи”: жовтий, білий та синій – спонукають торкнутися питання впливу естетизму на мистецькі пошуки початку ХХ ст.

Наразі увагу привертає міркування Л.Ламборна, згідно якого музичні назви живописних творів, так само як і висловлювання “Суінберна та Патера, демонструють притаманну естетам віру у синтез, глибокий взаємозв’язок мистецтв, переконання в тому, що всі художні засоби мають загальні сфери впливу і гармонійну спільність. Тут також бере свій початок абстракціонізм” [64, 64]. Дослідник не оперує поняттям сінестезія – міжчуттєві асоціації, що в умовах 30-40-х рр. ХХ ст. посіло значне місце у контексті теоретичних розвідок співвітчизника прерафаелітів та естетів – англійського позитивіста А.Річардса, проте саме воно, на нашу думку, має продовжити перелік основоположних ознак естетизму, визначених Л.Ламборном, що були успадковані абстракціонізмом.

Водночас, нам видається, доцільним більш чітко персоніфікувати наслідки цього впливу, передусім, виокремлюючи постать В.Кандинського. Так, не можна не звернути увагу на показовий момент, що стосується проблеми “кольорових аналогій” в естетичному русі та абстракціонізмі. Власне В.Кандинський у своїй творчості пройшов ті самі “кольорові етапи”, що і прерафаеліти та естети: синій, білий і, врешті-решт, жовтий. Останній, як відомо, у концепції фундатора абстракціонізму набув статусу визначального, що згодом активізувало його художні експерименти на теренах створення симфонії “Жовтий звук”. Отже, фактично, можемо констатувати віддзеркалення митцем принципу використання музичної термінології у назві живописного твору, що було притаманне естетизму.

Проте, кольорові пошуки представників естетичного руху часто-густо спричиняли досить серйозні дискусії, наслідками яких були пародії та карикатури. У цьому плані об’єктом чи не найгострішої іронії та сатири ставав О.Уайльд і його кольорові пріоритети. Аналізуючи сутнісні ознаки комічної оперети “Терпіння”, Л.Ламборн наводить фрагмент першої пісні Банторна. Наразі ми виокремимо тільки один рядок: “Я не люблю брудно-зелений колір у будь-якому вигляді” [32, 7], який є яскравим прикладом пародії на кольорові уподобання О.Уайльда.

Загальновідомо, що однією з хрестоматійних ознак, створеного митцем його зовнішнього образу, стала легендарна зелена гвоздика у бутоньєрці. Водночас, цитуючи позицію Р.Ле Гальєнна, Л.Ламборн відзначав: “... зелений колір естетів не передбачав невинності. Вони назавжди залишаться володарями зеленої гвоздики, але масова мода на зелений колір останніх десяти чи п’ятнадцяти років минає...” [32, 218]. Можна наводити безліч прикладів різноманітного іронізування на адресу зеленого кольору, проте вкрай важко знайти факти, що пояснюють причину його обрання О.Уайльдом своєю кольоровою візиткою. Тим не менш, це необхідно зробити задля усвідомлення

“естетичної логіки” англійського митця, яка, імовірно, ґрунтувалася і на об’єктивному, і на суб’єктивному чинниках.

Стосовно першого – не можна не враховувати, так би мовити, характеристики зеленого кольору, що була надана Й.В.Ґете: “Якщо жовтий і синій... поєднати разом, то виникає той колір який ми називаємо зеленим. Наше око знаходить в ньому справжнє задоволення. .. око і душа відпочивають на цій суміші, як на простому кольорі. Тому у кімнаті, в якій постійно знаходишся, зазвичай обирають шпалери зеленого кольору” [20, 328]¹. Таким чином, Ґетевська позиція дозволяє пояснити захоплення О.Уайльда та його однодумців зеленим кольором особливостями його суто зорового сприйняття, адже він являв собою поєднання двох “класичних” кольорів палітри естетів.

Щодо другого – значний інтерес викликає власне міркування О.Уайльда з цього приводу. Відповідаючи на питання журналіста з газети “Жіль Блаз” з приводу перснів, які прикрашали його руки, драматург досить детально розповів про зелений камінь, що був в одному з них, наголосивши, що зелений, водночас, і колір пекла, і колір надії. Проте подальше тлумачення ним сутності зеленого кольору може вважатися певним програмним висновком письменника щодо його особливого статусу: “Аби увійти до раю, потрібно постукати тільки один раз, тоді якби потрапити у пекло, потрібно постукати тричі. Повірте мені і любіть зелений колір, любіть пекло; зелений колір і пекло створені для злодіїв і митців” [33, 264].

Питання кольору для О.Уайльда безпосередньо пов’язане з ще однією важливою складовою його естетичної програми, що умовно може бути визначена як “зворотний бік побутовизму”.

¹ Е.У.Годвін у статті «Мій будинок «у» Лондоні» робить пародію на захоплення естетів зеленими шпалерами: « Там, де в будинку більш, ніж потрібно приділяється увага розвитку естетичних уподобань, ми виявляємо, що літературне томління ... відповідає брудно-зеленим відтінкам сучасних шпалер» [Л, 159-160].

1.3. О.Уайльд: “зворотний бік побутовизму”

Характеризуючи специфіку естетизму, дослідники так чи інакше висвітлюють у своїх розвідках ще один вельми важливий аспект цього явища – “мистецтво у повсякденному житті”. Саме так було визначено тему відомої лекції У.Морріса – відомої постаті англійського ренесансу XIX ст., котра блискуче реалізувала себе на теренах “практичного естетизму”: “Все життя Морріса стало хрестовим походом за покращенням рівня дизайну у століття масового машинного виробництва. Створення у 1861 році фірми “Морріс і К” і демонстрація нею художніх меблів на “Великій виставці” 1862 року відзначили початок тривалої кар’єри Морріса, протягом якої він відродив мистецтво вітражів та гобеленів, створив книги, килими, шпалери і текстиль” [32, 17].

Осмислюючи сутність цієї “естетичної революції”, Л.Ламборн наводить показовий вислів У.Морріса : “У ваших будинках не повинно бути нічого з того, що ви вважаєте некрасивим чи некорисним” [32, 19], адже *“таємницям мистецтва не можна навчитися: мистецтво – відверте, і воно осяює лише тих, хто – вивченням прекрасного і схилянням перед прекрасним – готує свою душу до сприйняття краси. Саме тому ми надаємо таке велике значення декоративним мистецтвам (виділено мною – О.О.)”* [64, 141]. Наведений фрагмент є цитатою з лекції О.Уайльда “Ренесанс англійського мистецтва”, проте ми свідомо вдалися до такого прийому аби наголосити на фактично ідентичній позиції представників різних гілок англійського естетизму, що справляють враження думки однієї особи. Наразі не менш показовим є ще одне висловлювання письменника, в якому, демонструючи своє захоплення творчістю У.Морріса, О.Уайльд черговий раз акцентує на визначній ролі в русі естетизму декоративного мистецтва, що за своєї специфікою здатне “забезпечити” красу побуту : “ ... всі ці візерункові тканини і кольорове скло, всі красиві вироби з глини, металу і дерева, якими

ми зобов'язані Вільяму Моррісу, найвидатнішому майстру прикладного мистецтва, яких не було в Англії з XIV століття” [64, 141].

Взагалі проблема “естетичного побутовизму” посіла вагоме місце у контексті програмних ідей О.Уайльда, що природно спонукало дослідників до розвідок у цьому напрямі. Ми ж торкнемося тих вимірів, які мають вже “класичний” статус, але відкривають можливості і для дещо іншої інтерпретації. Ми також розглянемо ті аспекти концепції “естетичного побутовизму” О.Уайльда, що виявилися на маргінесах наукових досліджень, проте теоретичний потенціал, що вони містять, здатний розширити кордони естетичної проблематики в цілому.

Характеризуючи сутнісні ознаки англійського Ренесансу, митець робить важливий наголос: “Ці ідеї зводилися до того, щоб підвищити духовну цінність мистецтва, а також і його декоративну цінність” [64, 130]. Наведена думка свідчить про особливе розуміння О.Уайльдом проблеми цінностей, коли духовне і декоративне сприймаються як явища одного рівня. Зрозуміло, що позиція драматурга є більш, ніж суперечливою, проте розгортати полеміку навколо його ідеї є некоректним, але найголовніше – недоцільним. Ми виокремили міркування О.Уайльда тільки задля наголосу письменника на особливому статусі декоративного мистецтва, вважаючи його потужним чинником естетичного руху взагалі і “естетичного побутовизму” зокрема.

Показово, що присвятивши цій проблемі та її похідним численні промови та статті, О.Уайльд, тим не менш, виокремив низку положень і у контексті своєї програмної лекції “Ренесанс англійського мистецтва”. Серед них – питання орнаменту, що, як відомо, стало потужною складовою естетичного руху. Починаючи від праці О.Джонса “Грамматика орнаменту” (1856 р.) і монографії Дж.Рьоскіна “Два шляхи: лекції з мистецтва і його застосування у декоруванні на виробництві” (1859 р.), які стали своєрідними камертонами щодо наукових розвідок у цій царині, проблема орнаменту активно осмислювалася і на теоретичних теренах, і стимулювала до активних

художніх пошуків, продемонструвавши у такий спосіб блискучий приклад теоретико-практичного паритету.

Щодо думки О.Уайльда, висловленої у лекції “Ренесанс англійського мистецтва”, драматург, зокрема, зосередив увагу на тому вимірі цієї багатоаспектної проблеми, що стосувалася “квіткового канону” естетизму: “... з англійським естетичним рухом пов’язані дві квітки (йдеться, зрозуміло, про соняшник та лілію – О.О.). ...Ці дві чарівні квітки є в Англії кращими зразками орнаменту, ніби навмисно створеними для нашого декоративного мистецтва” [64, 145]. Уайльдівська думка не вражає ані новизною, ані оригінальністю і швидше сприймається як суто інформаційне повідомлення стосовно місця орнаменту в логіці естетичного руху, визначення його специфіки і втілення у різних видах декоративно-прикладного мистецтва. Водночас і це міркування, і інші розмисли О.Уайльда та його однодумців спонукають до дещо несподіваних висновків.

Фундаментальна розвідка стосовно ролі орнаменту в декоративному мистецтві естетизму не може бути предметом нашого дослідження, зважаючи на відсутність відповідної фахової підготовки. Проте ми порушили це питання, оскільки фактично всі представники англійського ренесансу вважали орнамент надзвичайно сильним емоційно-чуттєвим подразником. Щодо О.Уайльда його позиція з цього приводу була більш, ніж красномовною: “ ... нехай... не залишиться жодної ... квітки, ...не залишиться ... листячка, що не надав би свої обриси орнаменту, ані гілки тернику, ані хвилястої гілки шипшини, яка б не знайшла вічне життя на будь-яких різьблених брамах, на віконній рамі чи на будь-якій мармуровій брилі. Нехай у вашому небі не буде птаха, який би не віддав дивовижну веселку свого забарвлення, витончені закрути своїх ... крил, аби зробити ще більш зачарованим чарівливість звичайний прикрас” [64, 145].

Пафос, що ним просякнуті ці рядки О.Уайльда, можливо, навіяний почуттям насолоди, яку отримували сучасники руху естетів від

орнаментальних зображень у різних творах декоративного мистецтва, намагаючись, при можливості, залучити їх у свій побут. Вочевидь, що і більш відсторонене споглядання орнаменту, передусім, в інтер'єрах “Високої церкви” (Л.Ламборн) викликало відчуття незрівнянного духовного піднесення. Таким чином, естети, запозичивши величезний історичний досвід мистецтва орнаменту, надали йому особливого статусу, зробивши одним з найпотужніших позитивних каталізаторів людської чуттєвості. Водночас, історія мистецтва засвідчила, що естетичний потенціал орнаменту міг бути використаний задля створення дещо іншого емоційного поля. До таких міркувань нас спонукав класичний фільм німецького кіноекспресіонізму “Нібелунги” (1924, реж. Ф. Ланг).

Характеризуючи стильові особливості цієї стрічки, науковці неодноразово відзначали, що у візуальному рішенні низки її принципових епізодів активно застосовувалося орнаментальне зображення. Цьому питанню, зокрема, значну увагу приділив німецький кінознавець З.Кракауер у праці “Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера”. Розглядаючи фільм Ф.Ланга, дослідник особливо акцентував на його головній темі – темі Фатуму, що рухав сюжет стрічки – “відомий парафраз самої “Пісні про Нібелунгів”. Прагнучи підкреслити залежності людини від влади Долі, відзначав З.Кракауер, режисер активно застосовував прийом орнаменту: “Нерідко і самі актори перетворені на орнаментальні фігури. Так, у парадній залі ... король з почтом закам’янілі, ніби статуї, сидять у кріслах, що розташовані симетрично. ... Коли Зігфрід вперше з’являється при дворі бургундів, його знято згори, аби відтінити орнаментальну розкіш церемонії” [31, 100]. Проте головним висновком “орнаментальної концепції” кінознавця стає думка про “повне панування орнаментального над людським. Необмежена влада виражається і в тих привабливих орнаментальних композиціях, в яких розташовані люди” [31, 100].

Наразі можемо говорити про “зворотний бік орнаментального”, що домінує у картині “Нібелунги”, стимулюючи зовсім інші почуття. Як відзначав у “Граматиці орнаменту” О.Джонс, “ секрет успіху будь-якого орнаменту – створення загального враження шляхом повторення кількох простих елементів... Сутність краси в почутті гармонії” [32, 15]. У фільмі Ф.Ланга, на чому і акцентує З.Кракауер, гармонія в орнаментальних зображеннях, фактично стає самоціллю, що призводить до несподіваних трансформацій, коли поруч з естетичним началом починають виразно виявлятися ознаки соціального. Саме тому науковець вибудовує показові паралелі між образною системою “Нібелунгів” Ф.Ланга і німецькими політичними реаліями 30-х рр.: “Те саме спостерігалось при нацистському режимі, який виявляв схильність до суворой орнаментальності в організованому шикуванні людських мас. ... “Тріумф волі”, цей офіційний гітлерівський фільм про нюрберзький з’їзд нацистської партії 1934 року, свідчить про те, що створюючи свої масові орнаментальні композиції, нацистські декоратори надихалися “Нібелунгами” Фріца Ланга” [31, 100]. Запропонований варіант тлумачення “задзеркалення орнаментального” активізує наші міркування і стосовно інших вимірів “зворотного боку побутовизму” в динаміці руху естетизму. Отже зосередимо увагу на тих філософсько-естетичних та етико-психологічних аспектах, які актуалізують такий ракурс висвітлення проблеми.

У контексті своїх розмислів щодо здобутків У.Морріса у царині прикладного мистецтва О.Уайльд порушує питання сприйняття твору аудиторією. Формально англійський письменник існує у традиційній площині, адже дана проблема є однією з класичних на теренах гуманітарного знання. Проте неординарність ситуації полягає в тому, що наразі йдеться про твори прикладного мистецтва, які зазвичай у такому контексті не розглядалися: “ ... через кілька років в жодному домі вже не залишиться жодного ... предмета, який не надавав би радості тому, хто його виготовив, і

тому, хто тепер ним користується” [64, 141]. Ми черговий раз констатуємо очевидну неоднозначність, а часто-густо і утопічність ідей О.Уайльда, проте при всій їх суперечливості не можемо не зафіксувати факт “концептуальної несподіваності”, що відкриває шлях до визначення нових теоретичних ракурсів.

Це, зокрема, стосується апелювання митця до деяких поглядів Платона, які були недостатньо залучені у контекст естетичної науки: “Діти, подібно дітям Платонова ідеального міста, будуть зростати “у звичайній обстановці прекрасних речей” (я цитую уривок з “Республіки”), – відзначав О.Уайльд, – і в цій обстановці краса, яка є душою мистецтва буде тішити слух і зір..., непомітно і поступово, вводячи душу дитини в гармонію з мудрістю і знанням, так, що вона навчиться любити все добре і прекрасне, ненавидіти все зле і потворне...” [64, 141-142]. Слід зазначити, що культура Давньої Греції завжди була серед пріоритетних тем О.Уайльда, про що він висловлювався ще під час навчання у Триніті-коледжі: “Захоплення грецькою культурою і задоволення від читання грецьких мислителів і їх життєписів призвели мене до більш глибокого вивчення цього предмета. ... я заразився пристрастю до давньогрецьких ідеалів і досконало вивчив мову ” [33, 33]. Ця обставина є вкрай важливою, адже О.Уайльд мовою оригіналу читав праці давньогрецьких філософів, зосереджуючи увагу на тих аспектах їхніх концепцій, що були співзвучні його поглядам та інтересам.

Отже, порушуючи питання особливого значення декоративного мистецтва в побуті людини, англійський письменник задля аргументації своєї позиції звертається до ідей Платона, висловлених, імовірно, у праці “Держава”, певні аспекти якої вважаються класикою естетичної науки. Зокрема об’єктом аналізу теоретиків різних поколінь, ставала платонівська модель видів мистецтва, що відповідала трьом кастам, котрі мали утворити ідеальну державу. Своєрідний процес виховання першої касты – ремісників та землеробів – забезпечували народні свята; другої – воїнів: поезія, музика і

танець і, нарешті третьої – касти філософів-мудреців: філософія і геометрія. Ця структура видової специфіки мистецтва Платона розглядалася дослідниками у межах, чітко визначених філософом. Проте незаангажований погляд практиків мистецтва на усталену проблему стимулював до розширення кордонів її дослідження.

Так, акцентуація уваги О.Уайльда на феномені прикладного мистецтва у концепції Платона дозволяє здійснити певні корективи у хрестоматійному тлумаченні його внеску у проблему видових мистецьких різновидів. Особливо показовим наразі видається наголос англійського митця на головному “адресаті” платонівських розмислів – дитині, що на неї, на думку давньогрецького філософа, “спрямовує” свій основний вплив прикладне мистецтво: “Платон відчував, що не тільки мудрість, але й краса буття виявиться прихованою від того, чия молодість минула серед вульгарної і потворної обстановки; що красива форма і красиве пофарбування нікчемних речей домашнього начиння проникне в приховані глибини душі і природно примусить дитину шукати і в духовному житті таку ж саму священну гармонію, матеріальним символом якої було для неї мистецтво” [64, 142].

Таким чином, з одного боку – О.Уайльд збагачує платонівську модель видів мистецтва ще однією складовою, з другого – дає можливість поміркувати стосовно співвіднесення її соціально-естетичного виміру з виміром естетико-психологічним, коли паралельно з “кастовим” підходом присутній віковий чинник і, нарешті – простежити очевидні перетини у поглядах Платона і О.Уайльда щодо виховного потенціалу мистецтва як такого. Останній момент видається особливо показовим, зважаючи і на часову відстань, що розділяє ці постаті, і на відверті відмінності як світоглядного, так і естетичного характеру¹. Це дає підстави говорити про черговий парадокс драматурга, що може бути умовно визначений як “парадокс Платона”. Проте давньогрецький аспект, що простежується у контексті “зворотного боку

¹ Передусім, маємо на увазі негативне ставлення Платона до митця, якому, на думку філософа, немає місця в «ідеальній державі» і навпаки – проголошення його месіанської ролі О.Уайльдом.

побутовизму”, не обмежується тільки зверненням митця до спадщини цього філософа. Хоча і у завуальованій формі, але певні думки О.Уайльда сприймаються як рефлексії ідей Арістотеля.

У статті “Цінності мистецтва у домашньому побуті”, розмірковуючи стосовно кордонів зображуваного, письменник черговий раз проводить думку, що для справжнього митця не існує ані прекрасного, ані потворного. Ця “класична” уайльдівська ідея зазвичай порушувалася ним у зв’язку з питанням “моральних провокацій”, які часто-густо продукують процес художньої творчості. Проте публіцистична спадщина О.Уайльда свідчить, що до проблеми співвідношення етичного та естетичного у художній творчості, письменник звертався і в інших контекстах. Так, розмірковуючи, в який спосіб митець має зображувати предмет, драматург, зокрема, робить наступний висновок: “... вам, митцям, потрібно писати предмети не такими, якими вони є, а якими вони вам видаються” [64, 157]. О.Уайльд вибудовує навколо цього низку аргументів, що переважно стосуються образотворчого мистецтва, проте найпоказовішим у наведеному твердженні видається очевидний концептуальний перетин його думок з арістотелівською моделлю мімесісу.

Загальновідомо, що Стагірит виокремив три його рівні: перший – зображення речей такими, якими “вони є чи були”; другий – зображення їх такими, як про “них говорять чи думають”; і, нарешті, третій – зображення речей такими, якими вони мають бути в ідеалі. О.Уайльд, вочевидь, виступає прибічником другого рівня, що є цілком природним і закономірним, адже саме він надає митцеві, котрий для представників руху естетів, так само як і для їхніх попередників (романтиків та прерафаелітів), був особистістю поза конкуренцією свободу творчого самовиразу. Проте логіка думок О.Уайльда засвідчує не тільки факт їх теоретичної спорідненості з позицією Арістотеля, але й виявляє очевидні ознаки полеміки, що їх англійський драматург розгортає навколо першого і третього рівнів мімесісу.

Взагалі О.Уайльд досить рішуче опанує античному філософу, оскільки вважає практично не можливим перший рівень мімесису – зображення дійсності такою, якою вона є: “Жоден предмет не буває настільки потворним, аби при певних умовах світла і тіні, або при зіставленні з іншим предметом, не міг видаватися красивим; і жоден предмет не буває настільки красивим, аби при певних умовах не видаватися потворним. Мені видається, що в кожну добу, хоч один раз те, що є красивим, видається потворним, і те, що потворне – красивим” [64, 157].

Водночас, О.Уайльд демонструє не меншу категоричність і стосовно третього рівня мімесису, адже переконаний у неможливості зображення дійсності такою, якою вона має бути в ідеалі: “Що ви сказали б про драматурга, котрий зображував би у своїх п’єсах виключно добродішних людей? – запитує письменник. Не сказали би ви, що він відкидає принаймні добру половину життя. ... а про художника, котрий зображує тільки красиве, я б також сказав, що він відкидає половину життя” [64, 157]. Це твердження видається тим більш показовим, оскільки проблема ідеалу є актуальною для представників руху естетів взагалі, і О.Уайльда зокрема. Фактично на рівні загальних висловлювань ці митці активно декларували ідею ідеалу краси як рушійної сили естетизму, проте логіка міркувань англійського письменника свідчить про його більш глибоке розуміння сутності і складності даної проблеми, неоднозначність тлумачення якої, зокрема, спричиняє мистецька практика ХХ ст.¹.

Зрештою “зворотний бік побутовизму” актуалізує звернення О.Уайльда ще до одного питання, яке певною мірою є спорідненим попередньому і стосується проблеми “антихудожнього” у мистецтві. Показовим видається акцент, який робить драматург, адже наразі він, вочевидь, рухається всупереч класичній естетичній традиції, для якої проблема “художнього” була серед пріоритетних: “Особисто мені, –

¹ Теоретичні перспективи аналізу проблеми ідеалу на сучасному етапі можуть бути пов’язані з інтерпретацією роману П.Зюскінда «Аромат».

відзначав О.Уайльд, – найбільш антихудожнім явищем у нашому столітті видається не байдужість публіки до прекрасного, а байдужість митця до речей, які називаються потворними” [64, 156]. При першому наближенні може скластися враження, що ця теза є черговим парадоксом митця, але нам видається її теоретичний потенціал значно вагомішим і має бути екстрапольований у площину дискусій, які протягом останніх десятиліть ХХ ст. розгорнулися у середовищі провідних представників європейської естетичної думки.

Головним предметом полеміки стало питання співвідношення “естетичного” і “художнього”. Деякі науковці надавали пріоритет тому чи іншому поняттю, відштовхуючись від “широти” їхнього змісту, деякі взагалі сприймали їх на синонімічному рівні. Щодо наших міркувань ми завжди поділяли думку тих вчених, котрі вважали “естетичне” більш об’ємним, а отже вводили “художнє” у його контекст. Вислів О.Уайльда, який був нами процитований, видається дуже важливим аргументом на користь такої позиції, адже для митця естетичне начало, що є домінуючим у процесі творчості, передбачає можливість “співіснування” “художнього” та “антихудожнього”, оскільки вони є важливими полярними чинниками, які активізують і розвивають чуттєву культуру людини.

Взагалі ідеї, що оприлюднює О.Уайльд переважно у тезовій формі, спонукають сучасного науковця до їх розвинення та більш активного залучення у контекст естетичної думки. Так, стає очевидним, що інтереси драматурга не тільки пов’язані із здобутками античних філософів, а й виявляють співпадіння з ідеями, які є надбанням інших періодів в історії естетики, зокрема – доби Відродження. Це питання у відповідному контексті ми порушували у першому підрозділі, проте певні думки О.Уайльда, що стосуються “зворотного боку побутовизму”, мають досить багато точок дотику з деякими ідеями Л. да Вінчі, які залучаються у площину естетичної проблематики. По великому рахунку значна кількість висловлювань

італійського живописця може бути кореспондована з тим чи іншим міркуванням О.Уайльда, адже багато в чому світоглядні орієнтири обох митців відверто перетиналися. Проте деякі з них є особливо показовими щодо своєї подібності.

У підрозділі “Суперечка живописця зі скульптором” “Трактату про живопис” Л. да Вінчі торкається питання інтер’єру помешкань представників цих видів мистецтва. Здійснений порівняльний аналіз дозволяє йому зробити висновок, що “житло його (скульптора – О.О.) забруднене; воно вкрите пилом і захаращено шматками каміння. Абсолютно інше відбувається у живописця. ... Помешкання його охайне і прикрашене чарівливими картинами” [13, 30]. І ніби розвиваючи думку генія італійського Відродження, О.Уайльд ставить риторичне запитання: чи не потрібно митцеві оточувати себе красивими речами, створювати витончений інтер’єр, який був природним для попередніх епох? Це дає письменникові підстави стверджувати, що “втрата прекрасної обстановки, яка оточує” може призвести до негативних наслідків і апелює до позиції Дж. Рьоскіна, згідно якої “виродження мистецтва стало наслідком виродження прекрасного взагалі; ... коли митець не в змозі наситити своє око красою, творчість його також позбавляється краси” [64, 155].

Перетин думок Л. да Вінчі і О.Уайльда спостерігається і в питаннях, що стосуються безпосередньо професійної сфери живописного мистецтва. Так, на сторінках суджень “Яким має бути живописець”, що існують у форматі настанови, митець наполягав: “не вартий похвальби той живописець, який добре робить тільки одну-єдину річ, наприклад – оголене тіло, голову, вбрання, або тварин, або пейзажі...” [13, 43]. У наведеному висловлюванні фактично спостерігаємо заперечення Леонардо “жанрової диференціації”, яка виявляється повністю співзвучною поглядам О.Уайльда, що подаються драматургом у дещо іронічній формі: “Митець ніколи не повинен бути спеціалістом. Всі розподіли ... на анімалістів, пейзажистів, на

митців, котрі зображують шотландську худобу в англійському тумані, ... на митців, котрі зображують буль-террьєрів, – є вульгарними. Якщо людина – митець, він може зобразити все, що завгодно” [64, 158]. Потенціал паралельного аналізу, який ми застосовуємо щодо позицій Л. да Вінчі та О.Уайльда, актуалізує розмисли стосовно ще однієї естетичної проблеми – явища non-finito.

Загальновідомо, що значна частина творів італійського живописця, серед яких “Темна вечеря” та “Поклоніння волхвів”, не були завершеними, тоді як Дж. Вазарі у своєму “Життєписі найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих” взагалі стверджував, що Леонардо свідомо не довів до кінця жодного свого твору. Проте цей факт не дістав осмислення з боку самого митця, а отже залишився у практичному вимірі його спадщини. У монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” ми запропонували власну версію тлумачення такої ситуації, проте наразі питання незавершеності творів Л. да Вінчі є актуальним у зв’язку з деякими поглядами О.Уайльда.

Англійський письменник фактично розглядає цю проблему у контексті співвідношення ремісництво – власне творчість, відзначаючи: “До тих пір, поки залишаються будь-які сліди техніки, картина ще не завершена, а що таке завершеність? Картина завершена тільки тоді, коли сліди роботи і методи, які застосовуються до досягнення результату – зникли” [64, 158]. Формально, цю думку О.Уайльда досить складно пов’язати з “випадком Леонардо” і феноменом non-finito, проте подальша логіка міркувань драматурга відкриває можливості для розмислів з цього приводу.

Як відомо, питання non-finito посідає важливе місце у контексті наукових розвідок Р.Інгардена – визначного репрезентанта феноменологічної естетики. Потужний теоретичний потенціал цієї концепції стимулював до розвідок сучасних гуманітаріїв, котрі присвятили їй самостійні фундаментальні дослідження. Наш інтерес до неї актуалізує виокремлення тільки одного аспекту, що стосується питання “незавершеності як іномовлення”.

Відповідний прийом, втілений Л. да Вінчі у практиці живопису, видається досить серйозним аргументом інгарденівській теорії, але і певні роздуми О.Уайльда виявляються дотичними до концепції польського вченого.

Вдаючись до досить абстрактних розмислів з приводу вимог, які мають бути поставлені перед твором мистецтва, письменник наголошує на відсутності у нього “будь-якого почуття, окрім власної краси, будь-якої техніки, окрім такої, яку не можна помітити” [64, 158]. Проте згодом, використовуючи свій улюблений формат парадоксу, О.Уайльд робить оригінальний висновок: “Потрібно, щоб про картину сказали не те, що вона “добре написана”, а що вона взагалі не написана” [64, 158]. Водночас, дистанціювавшись від “парадоксального еквілібризму” митця, стає зрозумілим, що ця теза є цілком закономірною для його естетичних поглядів, адже, говорячи про “добре написаний” твір, О.Уайльд має на увазі сферу ремісництва, тоді як твердження “взагалі не написаний” безпосередньо пов’язане з власне творчістю, безкінечним творчим проривом генія, який ніколи не може завершитися. Отже, означені думки письменника видається можливим залучати у контекст окремих естетичних аспектів феноменології, що дасть підстави поміркувати стосовно теоретичного потенціалу ідей О.Уайльда у контексті дискурсу некласичної естетики.

Наразі варто звернутися ще до одного спостереження драматурга, яке стосується завдань, що має реалізувати митець: “З “фактами предмета” йому немає чого роботи, він рахується тільки з його зовнішнім виглядом, а видимість – це питання світла і тіні, розташування мас...” [64, 156]. Ми навели цю тезу тільки заради одного визначення – “факт предмету”, що спонукає кооптувати його у площину теоретичних розробок видатного французького мистецтвознавця І.Тена. Про “факт предмету” О.Уайльд розмірковував у лекції “Цінність мистецтва у домашньому побуті”, що була прочитана у 1883 р., тобто тоді, коли ім’я І.Тен вже безпосередньо ототожнювалося із здобутками натуралістичної естетики.

Як відомо, формально представники натуралізму і естетичного руху сповідували різні принципи і взагалі визнавалися антагоністами, хоча, на нашу думку, не все було так однозначно. Якщо на суспільно-політичному рівні протистояння у “справі Дрейфуса” між знаковими постатями натуралізму і естетизму: Е.Золя і О.Уайльдом було вкрай загостреним, у вимірі власне естетичному спостерігалися досить несподівані перетини. Цей момент дістав висвітлення у нашій монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання”, передусім, у підрозділі “Естетичне творчої особистості: досвід комплексного аналізу”.

Загальновідомо і про потужний взаємозв’язок, що існував між провідними митцями Франції та Англії останніх трьох десятиліть ХІХ ст., в середовищі яких ідеї І.Тена, пошановувалися досить високо. Так само не можна не враховувати, що ще у 1864 р. вийшла друком фундаментальна праця І.Тена “Історія англійської літератури у 5-ти томах”, яка дістала широкого резонансу серед європейських інтелектуалів. Цілком імовірно, що і О.Уайльд був обізнаний з поглядами французького мистецтвознавця, інакше слід відзначити фантастичний перетин в їхніх розмислах, який фактично зумовив понятійну ідентичність.

Відстоюючи ідею інтеграції гуманітарних і природничих наук, І.Тен застосовує поняття “факт” і, трансформувавши його у площину естетики, оперує визначенням “естетичний факт”. Як завважує Л.Левчук, вчений фактично ототожнює “естетичний факт” з певним твором мистецтва: “Визначивши “естетичний факт”, треба, на думку Тена, переходити до опису фактів, пошуку джерел їхньої детермінації” [34, 12]. Логіка міркувань О.Уайльда, що призводить його до формулювання “факт предмету”, по-перше – стосується предмету як такого, а по-друге є наслідком його розмислів щодо проблеми “антихудожнього”, яку ми розглядали вище. Саме тому у контексті уайльдівської концепції “цінності мистецтва у побуті” визначення “факт предмету” видається, принаймні, спорідненим поняттю “естетичного факту”

І.Тена, а отже дає можливість трансформувати розмисли англійського письменника у площину ще одного напрямку некласичної естетики – натуралістичної.

Теоретичний потенціал поглядів драматурга, які ми виокремлюємо у контексті “зворотного боку побутовизму”, стимулює звернення і до проблеми співвідношення “національного” та “загальнолюдського” у мистецтві. Її інтерпретація видається тим більш неординарною, оскільки кредо О.Уайльда є ідея “Ренесансу англійського мистецтва”, а отже ми знову стаємо свідками чергового естетичного парадоксу митця: “Почнемо з того – відзначає він, – що такий вираз, як “англійське” мистецтво, абсолютно безглузде. Можна з таким самим успіхом говорити і про англійську математику. Мистецтво – наука про красу, а математика – наука про істину, немає ніякої національної школи... Національна школа – це просто провінційна школа. І взагалі не існує такої речі, як школа мистецтв. Є просто митці, ось і все” [64, 152].

Безсумнівно наведена позиція Р.Уайльда є вельми суперечливою і спонукає до дискусії фактично по кожному її положенню. Проте для нас найважливішим є наголос письменника на визначній ролі особистості митця, що з одного боку – сприймається як наслідування ним основних принципів естетики романтизму, а з другого – як передбачення засад естетики персоналізму, що, зокрема, акцентувала поняття “особистість” і “творчість”¹. Фактично, сповідуючи принцип “митець понад усе”, О.Уайльд закликає художника максимально дистанціюватися від свого часу, оскільки переконаний, що “... справжні митці, ... ніколи не будуть прапором століття, а *володарями вічності* (виділено мною – О.О.)” [64, 153].

Зрештою “пафос дистанції” (Т.Манн), до якого закликає О.Уайльд, безпосередньо виявляється у контексті проблеми “національне” – “загальнолюдське”: “Не забувайте, що ніколи не було ані художнього століття, ані художньої нації... Митець завжди був і завжди буде рідкісним

¹ Аналіз цієї проблеми є тим більш цікавим, зважаючи на католицький вимір персоналізму (М.Недольсен), і існування версії про прийняття О.Уайльдом католицизму перед смертю.

виключенням. У мистецтва ніколи не було золотого століття: були тільки митці, котрі створювали твори, що були більш золотими, ніж саме золото” [64, 153]. Апогеем міркувань О.Уайльда стає твердження: “мистецтво не національне, а універсальне” [64, 153], що може стати поштовхом до розмислів у кількох напрямках.

Так, загальний орієнтир думки письменника свідчить, що він фактично ототожнював поняття “універсальне” і “загальнолюдське” у мистецтві, але, водночас, артикульована ним ідея “універсального” може мати самоцінне концептуальне значення і стимулювати розвідки у контексті актуальної для некласичної естетики проблеми універсалій та універсалізму. Водночас розмисли митця навколо понять “художня епоха” – “художня нація” – “художник” поступово трансформуються у етико-соціальний вимір, що зрештою призводить до одного з “найпарадоксальніших парадоксів” О.Уайльда.

Свою концепцію драматург “вибудовує” на улюбленому ґрунті – добі античності, обмірковуючи питання художнього смаку давніх греків, а зрештою – саму можливість вважати їх художньою нацією: “ Візьміть ... період їхнього найвищого художнього розквіту..., коли в них були видатніші поети і видатніші художники давнього світу..., коли філософи вели бесіди про мудрість..., а трагедія у досконалості розкоші і пафосу виступала мармуром сцени. Чи були вони тоді художній народом? – запитує О.Уайльд і одразу ж дає відповідь, – Ні в якій мірі” [64, 154]. Аргументація, до якої вдається письменник, є без перебільшення дивовижною, адже, розмірковуючи стосовно питання “художньої нації”, О.Уайльд відштовхується від естетичного виміру, опиняючись зрештою у етико-соціальній площині : “ Що такий художній народ, як не народ, котрий любить своїх митців і цінує їхнє мистецтво? Афіняне ж не цінували ні того, ні іншого” [64, 154].

Такий висновок О.Уайльд робить, апелюючи до постаті Фідія, що дозволяє письменнику чітко “персоніфікувати” свої закиди: “ Як вони (греки –

О.О.) обійшлися з Фідієм? Фідію ми зобов'язані найвеличнішою добою не тільки у грецькому, але й у будь-якому мистецтві. ... За те, що Фідій ввів в барельєф, що зображує момент давньогрецької священної історії, обличчя великого державного діяча, котрий керував Афінами у той час, його було кинуте у в'язницю, і, там, в вульгарній афінській кутузці, помер великий митець давнього світу” [64, 1541].

Проте О.Уайльд переконаний, що “казус Фідій” не є винятковим прикладом, оскільки “характерна ознака століття філістерів – це звинувачення мистецтва у аморальності, і у цьому афінський народ звинувачував всіх великих мислителів і поетів того часу – Есхіла, Евріпіда, Софокла. Теж саме було і у Флоренції в XIII столітті” [64, 154]. Така позиція драматурга безсумнівно провокує сучасного дослідника до виявлення аналогій з подіями, що траплялися в різні історичні періоди, сутність яких була відбита у геніальних рядках славнозвісного сонету Мікеланджело:

І спати втішно, й скам'яніти втішно.
О, в цей злочинний і ганебний вік
Не жити і не відчувати – чудовий лік.
Прошу мовчи, будити мене грішно!¹

Проте сповнені болем і образою думки О.Уайльда постають, передусім, у контексті його особистої долі. Наразі ми черговий раз можемо спостерігати потужну силу антипаційного начала, що притаманне митцеві взагалі. Ідеї, котрі у 1883 році драматург висловив у “Лекції цінність мистецтва в домашньому побуті”, через дванадцять років обернулися його власною трагедією, ніби підтвердивши ніцшеанську сентенцію: “Якщо довго вдивлятися в прірву, прірва починає вдивлятися в тебе...”

В есе “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду” Т.Манн виявив показові паралелі між моральними судженнями О.Уайльда і Ф.Ніцше і, вдаючись до низки застережень і уточнень, аргументував цю несподівану асоціацію в такий

¹ Цитуємо за монографією О.Петрової «Комедія» Данте Аліг'єрі. Мистецький коментар XIV-XX століть (Київ, Факт, 2009. – С.209).

спосіб: “ ... мучеництво Уайльда, більш чи менш добровільне, його трагічний фінал, Редінгська в’язниця – все це дає його дендизму свого роду наліт святості, котрий – у цьому немає підстав для сумніву – мав би викликати у Ніцше найгарячіше співчуття” [53, 367]. Наведена думка видатного німецького письменника є блискучою аргументацією особливого місця О.Уайльда у європейському культуротворенні останніх десятиліть XIX – початку XX ст. і, водночас, стає своєрідним епіграфом до другого розділу нашої монографії, присвяченого “культурфілософським” поглядам Т.Манна.

РОЗДІЛ II. Т.МАНН: ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ “КУЛЬТУР-ФІЛОСОФСЬКИХ” ПОГЛЯДІВ

2.1. Філософсько-естетичний та етико-психологічний виміри творчості Т.Манна

Аналізуючи специфіку концепцій, що вплинули на динаміку розвитку гуманістики кінця XIX – першої половини XX ст., увагу привертають погляди провідних практиків літератури і мистецтва, котрі у своїх статтях, доповідях, зрештою на рівні епістолярної спадщини активно репрезентували ідеї, проблематика яких так чи інакше була пов’язана з філософськими, естетичними, етичними, соціальними, психологічними вимірами європейського культуротворення цього періоду. Такий орієнтир відіграв важливу роль у розширенні кордонів теоретичних розвідок, що відбувалися на гуманітарних теренах, оскільки, з одного боку, це був своєрідний “погляд з середини” на феномен мистецтва як такий, проблему художньої творчості в усіх її аспектах, блискучий досвід самоаналізу тощо; з другого, – унікальний приклад суб’єктивного розуміння і оцінки конкретною постаттю складних та суперечливих соціокультурних процесів, що мали місце в Європі на межі XIX – першої половини XX ст. Серед персоналій, художній і “аналітичний” доробок яких потужно впливав на означені тенденції, визначне місце посідає постать Томаса Манна (1875-1955).

Ми свідомо уникаємо яскравих і пафосних характеристик, що зазвичай супроводжують цього письменника: “геніальний”, “видатний”, “високоінтелектуальний” тощо. Зрозуміло, що всі вони є цілком природними та закономірними, проте, на нашу думку, внесок, який був зроблений митцем в світову культуру, краще за все відбиває його власне ім’я – ім’я Томаса Манна. Наразі символічною є наступна думка письменника: “Я ... вірю в те, що мені досить розповісти про себе, аби заговорила епоха, заговорило людство, і без цієї віри я відмовився б від усякої творчості” [52, 35-36] .

Спадщина Т.Манна завжди привертала увагу як провідних літературознавців світу, так і представників інших галузей гуманітарного знання – філософів, культурологів, естетиків, психологів, мистецтвознавців, адже “багатовекторність” творчості письменника вимагає саме комплексного підходу, який дозволяє цілісно розглянути масштаб зробленого ним. Ми ж зосередимо увагу на потенціалі його “аналітичного доробку”, вдаючись до прийому, що умовно визначимо як “пошук втрачених ідей”. Зокрема йдеться про ті аспекти поглядів Т.Манна, що через об’єктивні та суб’єктивні обставини залишилися поза увагою дослідників, але сьогодні в умовах легітимізації дисциплінарного діалогу стають поштовхом до переосмислення та відповідної концептуалізації.

Слід зазначити, що статті письменника, тексти його доповідей, фрагменти самоаналізу та ін. були присвячені різним проблемам, проте Т.Манн обирає фактично один і той самий шлях їх осмислення, що ґрунтується на міждисциплінарному підході. У зв’язку з цим показовою видається коротка, але вельми ємна характеристика письменником роману Г.Гессе “Гра в бісер” і насамперед оцінка ним, так би мовити, загальної тональності твору, що, на думку Т.Манна, багато в чому співзвучна його “Доктору Фаустусу”. Йдеться про маннівську ідею “культурфілософського утопізму”, що актуалізує вихід у широку теоретичну площину. Це, зокрема, звернення до проблеми утопізму як такої, її специфіки в умовах європейських соціокультурних процесів кінця XIX – першої половини XX ст., до питань загальнометодологічного характеру тощо.

Проте визначення, що було запропоноване Т.Манном, і насамперед його перша частина, яка акцентує увагу на “культурфілософському” чиннику, викликає інтерес і з інших причин. З одного боку, дає неабиякі підстави інтерпретувати його у контексті проблеми міждисциплінарного діалогу, дозволяючи виокремити у доробку письменника ще кілька аспектів, що можуть бути визначні як культур-естетичний, культур-етичний,

соціокультурний та ін.; з другого, – засвідчує безпосередню участь Т.Манна не тільки як практика культуротворення, але і як його аналітика у “антропологічному повороті”, що на початку ХХ ст. відбувся в європейській гуманістиці.

Сьогодні феномен “антропологічного повороту” є предметом активних наукових розвідок, адже, починаючи з ХVIII ст., осмислення логіки і специфіки гуманітарного руху можливе при умові чіткого усвідомлення сутності парадигмальних зрушень, що були спричинені концепціями антропологічної спрямованості. Як відзначає український естетик Д.Скальська: “Поряд з такими явищами, які відомі з сучасних теоретичних досліджень як “лінгвістичний поворот”, “культурологічний поворот”, у західноєвропейській філософській думці поступово склався “антропологічний поворот”, започаткований І.Кантом, Л.Фейербахом, С.Кіркегором. Він не тільки заявив людину в її “автентичності”, але й вніс кардинальні зміни в методологію вивчення та дослідження людини у всій її іманентності” [74, 22].

Характеризуючи визначальні чинники “антропологічного повороту”, необхідно враховувати принципові трансформації, що відбулися на рівні “співвідношення світоглядного і наукового, апріорного і конкретно-дослідного знання про людину” [74, 34], а також на рівні суб’єктно-об’єктних зв’язків, коли вже не існує такого чіткого розподілу, а людина фактично акумулює їх в собі, опиняючись на принципово новому щаблі і здобуваючи принципово новий статус. Такий орієнтир притаманний ідеям Ф.Ніцше, З.Фрейда, А.Бергсона, Е.Гуссерля, М.Гайдеггера, К.Ясперса, Ж.-П.Сартра, Г.Гадамера, Ж.Марітена та ін., що власне і створили підґрунтя для відповідних теоретичних трансформацій.

Більш, ніж співзвучною концепціям, що спричинили “антропологічний поворот”, є думка Т.Манна: “Настрої того часу, що співпали з моїми власними, ... зробили цю тему надзвичайно привабливою для мене. Через сміливі досліди,

які вона останнім часом здійснила над собою, проблема людини набула своєрідної актуальності ” [52, 135].

Подальший розвиток цієї ідеї стосується того аспекту антропологічних розвідок, що безпосередньо пов'язаний з актуалізацією значення доісторичного періоду. Письменник вдається до яскравої метафори “вторгнення розуму в імлу доісторії і в імлу несвідомого дослідження, що в певному місці стикаються і співпадають”. Це зрештою зумовлює висновок Т.Манна про потужність сучасних антропологічних досліджень, що спрямовані “як в глибину часів, так і, що по великому рахунку є одним і тим самим, в глибину душі” [52, 135]. Наведена думка спонукає до виокремлення певних концептуальних паралелей, що вочевидь простежуються між ідеями практика європейської культури Т.Манна та її видатними теоретиками, котрі були сучасниками митця.

Слід зазначити, що видання творів письменника, яке ми залучили до свого дослідження, вийшло друком у 1960 році, коли згадування імен багатьох західних учених було зовсім не бажаним. Саме тому спогади, статті, доповіді Т.Манна безсумнівно піддавалися певній цензурі, інакше вкрай важко пояснити фактично повне ігнорування ним, наприклад, імені З.Фрейда – не просто видатного вченого, а людини, з якою у письменника були досить дружні взаємини¹. Вочевидь така сама доля спіткала роздуми Т.Манна і з приводу інших концепцій західноєвропейської філософії, з якими він був обізнаний, зважаючи на потужність філософського виміру його спадщини, і досить конкретні рефлексії певних теоретичних ідей .

Показово, що за радянських часів предметом різкої критики переважно ставали погляди саме тих мислителів, які власне і зумовили “антропологічний поворот”, що, з одного боку, позбавляло можливості аналізу та об'єктивної оцінки відповідних теорій, а з другого, – часто-густо породжувало ситуації концептуальних нонсенсів. Так, наприклад, у передмові до згаданого видання

¹ У 1936 р. Т.Манн взяв участь в урочистостях з нагоди 80-річчя фундатора психоаналізу і відкрив їх доповіддю «Фрейд і майбутнє».

творів письменника “офіційний” радянський літературознавець Б.Сучков відзначав: “Продовжуючи боротьбу з реакційною буржуазною ідеологією, Томас Манн розкривав органічний зв’язок, що існував між ірраціоналістичною філософією дев’ятнадцятого століття і сучасним інтуїтивізмом, яким живилися теоретизування ідеологів фашизму” [77, 34].

Зрозуміло, що “концептуальні прориви” Б.Сучкова не є предметом нашого дослідження, проте ми не можемо не прокоментувати вражаючий щодо своєї упередженості, а зрештою – відвертої некомпетентності факт. Імовірно, що радянський літературознавець не сприймає теорію інтуїтивізму як таку (саме на її адресу лунала його найгостріша критика), але, навіть на догоду політичній кон’юктурі, видається неприпустимим називати її підмурівком фашизму, оскільки загальновідомим є відверте неприйняття фашистської ідеології фундатором інтуїтивізму А.Бергсоном і відверті публічні протести, до яких він вдавався. Можливо Б.Сучков ідентифікував інтуїтивістську філософію тільки з ідеями Б.Кроче, котрий сповідував принцип аттантизму – очікування, проте врешті-решт публічно декларував своє неприйняття політики Б.Муссоліні. Імовірно літературознавець ототожнив інтуїтивізм з футуризмом і, передусім, з італійською моделлю останнього, адже саме його ідеолог Ф.Т.Марінетті був відвертим прихильником фашизму взагалі, соратником і близьким другом Б.Муссоліні.

Проте вельми жорстка цензура “культурфілософського” аспекту доробку Т.Манна та його похідних, не змогла повністю вилучити всі розмисли і міркування письменника, що суперечили засадам радянської ідеології. Принаймні у їх “підтексті” простежується чи апелювання письменника до ідей “ідеологічно небезпечних” персоналій, чи виявляються показові світоглядні перетини. Так загальна спрямованість думок митця призводить його до наступного висновку: “... цікавість до всього найбільш раннього та давнього, яка властива людині, до дораціонального, міфічного, історії вірувань ..., живе в усіх нас (виділено мною – О.О.) ” [52, 135].

Ми навели тільки фрагмент з досить розлогого міркування Т.Манна, але навіть він чітко засвідчує очевидність збігу його поглядів з теоретичними ідеями Е.Б.Тайлора, К.Бюхера, К.Г.Юнга та ін. Проте чи не найпоказовішим у цьому зв'язку є “концептуальний діалог”, який розгорнувся між Т.Манном і З.Фрейдом. Акцент письменника у наведеній цитаті, вочевидь, співпадає з визначальним орієнтиром праці віденського вченого “Тотем і табу” і, зокрема, з відомою концепцією психоаналітика, що зрештою набула статусу одного з його найвідоміших афоризмів: “Не зазнавши ніяких змін, доісторична людина продовжує жити у позасвідомому кожного з нас”. Видається важливим підкреслити, що наразі Т.Манн виступає саме “концептуальним спадкоємцем” З.Фрейда, оскільки дослідження віденського психоаналітика вийшло друком у 1913 р., тоді як спостереження Т.Манна були висловлені на сторінках нарису його життя у 1930 р.

Показові рефлексії засад фрейдівської теорії спостерігаються і у тексті промови, що була проголошена Т.Манном до свого 50-річчя (1925). Свідомо чи позасвідомо, але у цей важливий для нього день, письменник, висловлюючись з приводу свого розуміння сутності художньої творчості, зазначав: “Є в ...творчості дещо таке ..., що успадковане нами від нації і суспільства; ось це *надособисте* (виділено мною – О.О.) і є краще, що міститься в наших творіннях; тільки воно і робить можливим зустріч поета з духовним життям народу” [52, 54].

Як відомо у 1923 р. на сторінках праці “Я і Воно” З.Фрейд оприлюднює нову модель психіки, основу якої складає тріада: позасвідоме (“Воно”) – свідоме (“Я”) – надсвідоме (“Я-ідеал”), де остання ланка несе важливе навантаження, що свідчить про принципові парадигмальні зміни, які відбуваються у царині психоаналізу. Зокрема, віденський учений робить чіткий наголос на неможливості відокремлення надсвідомого від новоутвореного ним понятійного ланцюга: “...марною була б спроба локалізувати *Я-ідеал*, хоча б тільки за прикладом *Я*, або підвести його під одне

з тих порівнянь, за допомогою яких ми намагалися наочно зобразити стосунки *Я і Воно*” [96, 439]. Водночас З.Фрейд надає надсвідомому особливого значення, адже “*Я-ідеал* відповідає всім вимогам, що ми висуваємо до вищого начала в людині” [96, 439]. Взагалі імовірно саме цей теоретичний поворот активізував у подальшому увагу теоретика до питань моральної проблематики у межах її відповідності специфіці психоаналітичної теорії¹.

Проте сфера надсвідомого відкриває вихід і у площину соціального, адже згідно позиції З.Фрейда “соціальні почуття покояться на ідентифікації з іншими людьми на засадах однакового *Я-ідеалу*” [96, 439]. Концептуальну логіку вченого значною мірою підтримує Т.Манн і, апелюючи до власної творчої лабораторії, підкреслює: “... ми дізнаємося, на своєму досвіді..., що будь-який художній твір сприймається як явище *соціальне*... у подвійному сенсі – як *концепція* і як *рецепція*. Нам видається, що ми виражаємо тільки себе..., а ось виявляється, що з глибокого зв’язку, з інстинктивної спільноти з оточенням, ми створили дещо надособисте” [52, 54].

Видаються показовими і інші аспекти діалогу німецького письменника з безпосередніми та опосередкованими учасниками “антропологічного повороту” кінця XIX – першої половини XX ст. Так у статті, що має дещо “заземлену” назву “Блаженство сну” (1909), Т.Манн порушує низку питань, які “балансують” на перетині психологічної, етичної та естетичної проблематики. Орієнтир, що його обирає митець, є вельми несподіваним принаймні щодо тенденції, яка на час виходу статті Т.Манна склалася в європейській гуманістиці. Йдеться про опосередковане дослідження феномена сновидінь А.Бергсона, що, зокрема здійснювалося у праці “Безпосередні дані свідомості” та роботу З.Фрейда “Тлумачення сновидінь”, що вийшли друком протягом одного десятиліття і при всій своїй різноплановості ґрунтувалися на спільному підмурівку – реалізації їх авторами паритетного підходу, що здійснювався передусім на теренах психології та естетики. Отже, виникла

¹ У доповіді «Фрейд і мабутнє» Т.Манн аналізуватиме цю фрейдівську структуру психіки вже безпосередньо оперуючи терміном Над-Я.

дещо несподівана ситуація: психологічний та естетичний виміри у цих розвідках присутні дуже чітко, проте подальшого розвитку дисциплінарного діалогу в логіці думки теоретиків не спостерігається, натомість практик культури – Т.Манн – у своїх розмислах виходить у сферу морального, що виконує функцію своєрідного медіатора між психологічним та естетичним чинником.

Так, на думку письменника, сновидіння є “однією з найбільш хвилюючих милостей, які існують серед великих фактів буття” [52, 24]. Вдаючись у подальшому до яскравих метафор, письменник порівнює сновидіння з стихією моря, “плаванням по хвилям таємничої стихії позасвідомого і безкінечного” [52, 27], що зрештою призводить його до досить специфічного висновку: “...я...знаю, в чому полягає спільність моєї схильності до обох. У мені є дуже багато ... важкого і інертного тяжіння до тієї форми або, можливо, до ... безформної досконалості..., і хоча я людина мистецтва, але маю... суперечливу мистецтву схильність ..., яка виявляється в моїй відразі до... міри” [52, 27]. Адже, вважає митець все, що заперечує “безформну досконалість”, яку уможлиблює творчий прорив, “наснажується коректністю і добродесністю або, якщо вимовити високе слово – мораллю” [52, 27].

Далі Т.Манн рухається шляхом від загального до одиничного, чітко висловлюючись з приводу розуміння моралі взагалі і моралі митця зокрема. При цьому він наводить аргументи, зміст яких вимагає хоча б стислого цитування. Отже, головний акцент, що його робить письменник, зумовлений “подвійністю моралі”, оскільки “тільки міщанин вважає, ніби гріховність і моральність суть поняття протилежні. Вони – єдине ціле. Для того, хто не пізнав гріх, хто не віддався його згубній, виснажливій владі, для такої людини мораль є лише вульгарною добродесністю” [52, 28]. Вже у цьому висновку можемо спостерігати тяжіння Т.Манна до орієнтирів, які сповідувалися його попередниками, а саме – маркізом де Садам, Ш.Бодлером, О.Уайльдом та ін.

Щодо моралі митця, письменник інтерпретує її як “силу для егоїстичної концентрації”, яка врешті-решт зумовить появу художнього твору. Проте одним з визначальних наголосів в позиції Т.Манна стає думка, що “аморальним і нешляхетним ... потворним є твір, що народився з холодної розсудливості, добродесної і закінченої вправності” [52, 29]. Взагалі питання “моральності – аморалізму” у мистецтві є для письменника вельми важливим і спонукає його до міркувань стосовно природи творчої особистості, що у некласичний період європейської гуманітарії постає досить гостро. Наразі конче показовою є відома думка Ф.Ніцше, згідно якої митець проголошується “неморальним богом”, що, вочевидь, є близькою і Т.Манну. Про це, зокрема, свідчить оригінальна характеристика, яку він дає своєму братові Генріху і яку, водночас, спрямовує у більш широкий контекст, говорячи про “ похмуру і сумнівну суміш Люцифера з клоуном, що її називають “художником” [19, 68]. Наведені розмисли письменника імовірно були одним з тих стимулів, які спонукали ще одного видатного учасника антропологічного дискурсу Ж.Марітена до написання праці “Відповідальність митця” (1961), в якій питання моральності є одним з наріжних: “Художник хоче посмакувати всіма плодами землі, спробувати з усіх її посудин, бути повною мірою навченим у досвіді зла, аби потім наснажувати ним своє мистецтво” [57, 191].

Варто відзначити, що прагнення Т.Манна здійснити аналіз моральності, визначити її критерії, розглянути проблему морального виміру у мистецтві та ін., значною мірою стимулювалися обставинами особистісного характеру. Ми не будемо наводити конкретні факти біографії письменника, осмислення яких може пояснити причини такої орієнтації, натомість звернемося ще до одного спостереження митця, що, вочевидь, є рефлексією його самоаналізу, і, так би мовити, підсумовує попередні міркування: “ Не заперечую: патологія збуджує і завжди збуджувала в мені найжвавішу зацікавленість, однак суто духовного порядку” [52, 42]. Ця обставина для Т.Манна неодноразово ставала приводом до жорсткого самоаналізу, про що свідчить його листування з

Г.Манном: "... ти знову занадто суворий, коли вимагаєш від мене "скромності і гідності". У мене не має ні того, ні іншого – для цього я занадто патологічний та інфантильний, занадто "художник" [19, 69].

На нашу думку, відповідна спрямованість поглядів Т.Манна є вагомим внеском у розробку проблеми "моральних провокацій" у мистецтві, до аналізу якої ми зверталися у монографії "Художня творчість у контексті гуманітарного знання" [К., 2001] – підрозділ "Етичний параметр художньої творчості" – і у подальшому значною мірою розширить можливості дослідницької роботи у напрямі осмислення проблеми "моральності-аморалізму" на теренах "мистецького занадто мистецького".

Осмислюючи явище сновидінь, Т.Манн порушує ще одне питання, яке згодом стимулює потужний концептуальний прорив у царині західної гуманістики першої половини ХХ ст. У досить поетичній формі письменник зображує на сторінках есе "Блаженство сну" ліжко, називаючи його "метафізичним предметом", "де відбуваються містерії народження і смерті, це ...мушля, де ми, як у темряві черева матері, ніби знову через пуповину природи дивовижними шляхами вбираємо в себе життєві соки і оновлення" [52, 27].

Як вже відзначалося, аналізуючи інтерес Т.Манна до феномена сновидінь, не можна не враховувати і недооцінювати той культурологічний контекст, що безсумнівно спонукав письменника до відповідних міркувань. Але наразі наведена думка Т.Манна дає підстави говорити про його "випереджаюче бачення" тих теоретичних концепцій, що наприкінці 20-х рр. ХХ ст. вважатимуться потужним надбанням європейської гуманістики. Йдеться про відому працю О.Ранка "Травма народження", згідно якої внутрішньоутробний період є символічним раєм для людини. Саме тому вона позасвідомо прагне його відновлення у реальному житті. Цю функцію значною мірою виконує "процес сновидінь", а отже його яскравий образ, відтворений Т.Манном, випереджаючи більш ніж на десять років концепцію О.Ранка, черговий раз підтверджує відоме висловлювання З.Фрейда, цитування

якого ніколи не буде зайвим при розгляді феномена творчої особистості: “Поети і романісти володіють дорогоцінним хистом, і їхні свідчення потрібно цінувати дуже високо, оскільки їм відомо багато речей..., про які наша шкільна мудрість і не здогадується” [94, 139].

Водночас сам Т.Манн, як свідчить і його творчість, і епістолярія перебуває під значним впливом наукових здобутків взагалі і філософії зокрема. Сучасні дослідники вельми ґрунтовно аналізували і продовжують вивчати зазначену проблему, апелюючи передусім, що є цілком природним і логічним, до текстів художніх творів письменників. Проте, на нашу думку, спостереження самого Т.Манна та його публіцистика сприятимуть більш глибокому їх осмисленню і, можливо, накреслять нові орієнтири для дослідницької роботи.

У багатьох статтях – і тих, що об’єднані Т.Манном під загальною назвою “Про себе і власну творчість”, і тих, що мають, так би мовити, самостійний статус, простежується показова тенденція, яка свідчить про широку обізнаність письменника з філософськими ідеями різних історичних періодів. Симптоматично, що теоретичні концепції деяких вчених – А.Шопенгауер, Г.В.Ф.Гегель, О.Шпенглер, Ф.Ніцше – безпосередньо стають предметом аналізу митця, проте деякі, що “розчинені” у контексті тих чи інших міркувань Т.Манна, варті не меншої уваги і стають стимулом до дослідницької роботи. Значний інтерес, зокрема, стимулює відкритий лист письменника до видавця “Німецького медичного щотижневика”, який репрезентовано у формі статті “Про дух медицини”.

Приводом до її написання став роман “Чарівна гора”, що дістав особливого розголосу у медичних колах, спровокувавши жорсткі дискусії, а іноді навіть відверте неприйняття твору. Коментуючи його наслідки, письменник порушує значну кількість проблем, проте ми виокремимо тільки одну, що підтверджує тяжіння Т.Манна до міждисциплінарного діалогу, який є потужною складовою антропологічного руху. Йдеться про “медичну тему”

роману, що стає поштовхом для блискучого повороту у творі, який розгортається на перетині етичного та естетичного: “Зразковий діалог про хвороби” – так характеризують мою книгу. І хоча цей вислів навряд чи було задумано як комплімент, – я його приймаю. Книга дає відчуття ганьби хвороби як ідеї, але в той же час хвороба в ній відтворюється у вигляді потужного пізнавального засобу, а також як “геніальний” шлях людини до кохання. Я примусив пройти свого героя через хворобу і смерть..., примусив пережити його явище медицини як подію – задля того аби ... він підійшов до передчуття нового гуманізму” [52, 50].

Наведена думка Т.Манна свідчить про його очевидний інтерес до природничих наук, що конкретизується у наступному висловлюванні письменника: “Медицина і музика – сфери, які перетинаються з моїми художніми заняттями” [52, 51], а також свідому чи позасвідому схильність митця до ідей позитивізму взагалі і його естетичних модифікацій зокрема. Так, інтерпретація Т.Манном “явища медицини” як певної події в житті героя твору викликає асоціації з концепцією “факту” І.Тена. В романі “Чарівна гора” таким фактом є туберкульоз, що дозволяє Т.Манну “показати моральну загрозу нашому юнацтву (адже туберкульоз – хвороба юнацтва)” [52, 48], балансуючи на перетині етичного і естетичного. Нам видається, що відповідний ракурс аналізу цього роману дозволить розглянути проблему літературних рефлексій естетики позитивізму у більш широкому вимірі, не обмежуючись тільки класичними прикладами творів представників натуралістичного напрямку, передусім Е.Золя та братів Гонкур, до яких сам Т.Манн, що ми розглядатимемо далі, ставився досить шанобливо.

Перехід із сфери етичного в сферу естетичного в романі “Чарівна гора” зумовлює несподіваний ракурс інтерпретації мотиву смерті, що засвідчує сам письменник: “Чи траплялося коли-небудь у мистецтві і літературі, аби смерть була комічним персонажем? Тут це трапилося. ... Проте хіба у моєму романі вона грає лише цю роль? Хіба у неї не два обличчя: одне – викликає сміх, друге

– сповнене гідності” [52, 49-50]. На нашу думку, досягнення етико-естетичного паритету у цьому творі уможлиблює блискучий концептуальний діалог, що його розгортає Т.Манн. Так, від позитивістських орієнтацій І.Тена письменник рухається у бік філософських концепцій одного з своїх кумирів А.Шопенгауера, що у “Чарівній горі”, так само, як і у романі “Будденброки”, приходять йому на допомогу, дозволяючи пояснити сутність феномена смерті. Цей аспект осмислення Т.Манном ідей А.Шопенгауера було розглянуто нами у монографії “Художня творчість: проект неklasичної естетики” [К., 2008] – підрозділ: “Шопенгауер як естетик”.

Взагалі рефлексії поглядів А.Шопенгауера у творчості Т.Манна простежуються не тільки на “загальнофілософському” рівні, а й спрямовані у широку естетико-психологічну площину, що свідчить про глибоку обізнаність письменника з різними вимірами спадщини філософа. Показовою, зокрема, є художня інтерпретація Т.Манном у романі “Чарівна гора” концепції естетичного почуття А.Шопенгауера і, передусім, того аспекту, що стосується питання “шумових ефектів”, яке розглядається філософом у контексті ідеї “пасивності слуху”.

Відпрацьовуючи її, вчений звертає увагу на фізіологічні особливості слуху, наголошуючи, що “слухове відчуття виникає ... тільки глибоко у мозку, де об’єднуються обидва слухові нерви” [104, 132] і підкреслює, що ця зона є вельми небезпечною, оскільки її ураження може призвести до летальних наслідків: “Саме ... перебування слухового нерву на такому небезпечному місці... є причиною того, що при несподіваному шумі ми здригаємося, тоді як при раптовому яскравому освітленні цього не відбувається” [104, 132]. Свій висновок А.Шопенгауер підкріплює конкретними прикладами з біографій видатних особистостей, зокрема Й.В.Ґете, котрий “наприкінці свого життя придбав зруйнований будинок, що був розташований поруч з його, аби не чути шуму під час ремонту. Дарма... він ще в молоді роки рухався за барабанщиком, аби в такий спосіб загартувати себе, звикати до шуму. Це не є

справою звички. Але насправді стоїчна байдужість людей звичайного розуму до шуму варта здивування: гомін не заважає їм розмірковувати, читати, писати та ін., тоді як люди надзвичайного розуму стають від цього абсолютно нездатними до будь-якої діяльності. ... Я дійсно вже давно дійшов висновку, що кількість шуму, яку людина спроможна спокійно терпіти зворотно пропорційна його духовним здібностям” [104, 133].

У романі “Чарівна гора”, створюючи психологічний портрет свого героя, Т.Манн застосовує прийом, що, певною мірою, є рефлексію поглядів видатного філософа: “ Раптом Ганс Касторп здригнувся від образи і гніву. Грюкнула одна з дверей, та, що ... вела безпосередньо у хол: хтось дав їй самій лягнути чи навіть пустив її з усього розмаху, до того ж таким шумом, який Ганс Касторп не терпів, ненавидів з дитинства” [46, 65]. Апелюючи до “шумової концепції” А.Шопенгауера, письменник, імовірно, прагнув у такий спосіб відтворити своєрідний психологічний кордон, що відділяв гостя санаторію “Берггоф” від його давніх мешканців.

Виступаючи відвертим апологетом філософії А.Шопенгауера, Т.Манн, водночас, демонструє об’єктивне ставлення до процесів, що відбувалися на теренах німецької філософії першої половини ХІХ ст. Йдеться про вельми позитивну оцінку письменником ідей Г.В.Ф.Гегеля, що, як відомо, були піддані А.Шопенгауером “філософській анафемі”: “Заслуги німецької романтичної контрреволюції перед історією духовного життя насправді неоціненні. Великою є тут і роль самого Гегеля, – його діалектична філософія перекинула міст через прірву, яку просвітництво і французька революція викопали між розумом та історією. Гегелівське примирення розумного з дійсним дало потужний поштовх історичному мисленню і, можна сказати, створило історичну науку як таку, про існування якої до Гегеля навряд чи доводилося говорити” [48, 322]. Наведена думка Т.Манна вимагає більш ґрунтовного пояснення причин “реабілітації” письменником Г.В.Ф. Гегеля, що потребує апелювання до “мистецького виміру” абсолютної ідеї філософа.

Як ми відзначали у попередньому розділі, згідно цієї концепції мистецтво проходить три основні етапи розвитку, що відповідають трьом його формам – символічній, класичній і романтичній, за кожною з яких закріплений певний вид мистецтва. Найвищим виявом символічної форми, що притаманна Сходу, є архітектура; класичної, що ототожнюється Г.В.Ф.Гегелем з добою античності – скульптура; перехідною стадією від класичної до романтичної виступає живопис; музику філософ пов’язує з романтичною формою мистецтва і завершальним етапом цього руху стає поезія, що виходить у “релігійне коло романтичного мистецтва”. Отже, поезія отримує особливий статус у концептуальній логіці Г.В.Ф. Гегеля, що, вочевидь, не просто імпонувало Т.Манну, а повністю збігалось з поглядами письменника на, так би мовити, ієрархію творчих професій. Про це, зокрема, свідчить його лист до Г.Манна, де він висловлює думку, що “... письменник має бути ... *більше*, ніж тільки художником” [19, 80].

Прагнення Т.Манна об’єктивно проаналізувати внесок Г.В.Ф. Гегеля і в німецьку, і в європейську гуманістику, вочевидь, є показовим, але ще більш несподіваною видається спроба письменника пов’язати гегелівську філософію зі світоглядними засадами романтизму. Концептуальна логіка Т.Манна врешті-решт призводить його до того, що він фактично вдається до ототожнення теоретичних поглядів вченого із специфічними ознаками романтизму, роблячи висновок: “Заслуги романтизму у світі прекрасного великі ще й тому, що він створив науку про прекрасне, естетичне вчення” [48, 323]. Наразі очевидно є помилковість позиції Т.Манна, адже загальновідомо, що самостійний статус естетиці було надано ще у 1750 р. О.Г.Баумгартеном, тоді як визначення її сутності як науки про прекрасне дійсно є концептуальним пріоритетом Гегеля, що згодом було піддано нищівній критиці кумиром Т.Манна А.Шопенгауером.

Осмислюючи специфіку філософського аспекту доробку Т.Манна, важливим вважаємо акцентуацію його уваги як на естетичному, так і

психологічному вимірах, що дає підстави говорити про активне “включення” письменника у міждисциплінарний діалог. Інтерес викликає специфіка інтерпретації митцем психологічного параметру доробку видатних мислителів кінця XIX ст., передусім – Ф.Ніцше. Есе Т.Манна, яке має назву “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду” вражає об’єктивністю аналізу спадщини вченого, що його сьогодні відверто бракує сучасним науковцям. Проведене митцем дослідження постаті філософа, поза сумнівом, потребує окремого вивчення, певні ракурси якого варто розширити шляхом здійснення паралельного аналізу з поглядами ще одного видатного європейського письменника – І.Франка. Наразі ж ми коротко зосередимося на особливостях тлумачення психологічного потенціалу спадщини німецького мислителя в означеному есе Т.Манна .

Характеризуючи її сутність, письменник підкреслює, що Ф.Ніцше “був, насамперед, видатним критиком і культурфілософом, першокласним, європейського масштабу прозаїком та есеїстом шопенгаурівської школи” [54, 355-356]. Проте, на думку письменника, вчений “ був народжений, аби стати психологом, і психологія була його домінуючою пристрастю. ... Ніцше був психологом вже тому, що визнавав шопенгаурівську тезу, що не інтелект породжує волю, а, навпаки, воля породжує інтелект. ... Інтелект як допоміжне знаряддя волі – висхідне положення будь-якої психологічної теорії, будь-якої психології” [54, 365]. Ці та інші наголоси, що їх робить Т.Манн, дозволяють йому визначити наріжне спрямування своєї розвідки – “психічну травму” Ф.Ніцше, яка, на думку письменника, виконала одну з головних функцій щодо його філософування. Позитивно оцінюючи відому працю Мебіуса, в якій еволюція Ф.Ніцше була подана як “ історія хвороби прогресивного паралітика” [54, 350], Т.Манн і апелює до “психічної травми” філософа задля підсилення аргументації такої концептуальної логіки.

Слід підкреслити, що наприкінці XIX ст. – у перші десятиліття XX ст. психологічний орієнтир, вочевидь превалує в європейській гуманістиці, а отже

його наявність у розмірковуваннях Т.Манна є цілком закономірною. Проте важливо відзначити, що психологічний вимір “культурфілософських” поглядів письменника, який сам по собі є самоцінним, містить чи безпосередні, чи приховані посилання на знакові теоретичні концепції даного періоду. Це, наприклад, стосується аналізу митцем сутності “німецького колективного позасвідомого”, що здійснюється через “самозанурення”, “самокритику”, “самозаперечення”, “самопізнання” і актуалізує звернення до певних концепцій К.Г.Юнга – передусім, до його ідеї “самості”. І, хоча ім’я видатного швейцарського вченого безпосередньо письменником не згадується, своєрідний панегірик Т.Манна щодо “глобального комунікативного потенціалу” Швейцарії, сприйняття її як “великого світу” дає підстави припустити про його обізнаність з потужними культуротворчими процесами, що на початку ХХ ст. відбувалися в цій країні. З даного контексту, вочевидь, неможливо викреслити феномен аналітичної психології К.Г.Юнга, яка виконала роль своєрідного медіатора між природним (медицина) та гуманітарним (філософія, культурологія, естетика, психологія) знанням.

Специфіка психологічного виміру поглядів Т.Манна вимагає хоча б стислого коментування ще однієї його статті – “Достоевський – але в міру” і, передусім, аспекту, що стосується “психології злочинності”. Як наголошує Т.Манн, саме злочин надає можливість “охарактеризувати психологічну спорідненість Достоевського і Ніцше” [50, 334] і виводить її з “психічних травм” обох персоналій. Одним з принципів концептуальних акцентів, що робить письменник, стає думка про певне ототожнення природи злочину і творчого процесу, яке зумовлює його апелювання до позиції Е.Дега, котрий вважав, що “митець має братися за свій твір з таким самим почуттям, з яким злочинець здійснює злочин” [50, 335]. Це посилання Т.Манна є зрозумілим, адже для нього наразі було важливим знайти спільника саме серед практиків мистецтва, імовірно саме тому він і залучив думку французького живописця задля аргументації свого висновку.

Проте не можна не враховувати, що в останні десятиліття XIX ст. ідея спорідненості природи злочину і творчості, а також взаємозв'язку між геніальністю і божевіллям дістала ґрунтовного опрацювання у теоретичних працях відомого італійського психолога-криміналіста Ч.Ломброзо, концепції якого стимулювали широкий розголос і численні дискусії в середовищі європейської інтелігенції, що дістане відображення у наступних розділах нашої монографії. Ці розвідки не могли не привернути увагу Т.Манна, зважаючи на його підвищений інтерес до патологічного чинника, а отже і латентний вимір психологічних розвідок письменника може спонукати до подальшого осмислення.

Розвиваючи міркування щодо потужності прихованих “культурфілософських” ідей Т.Манна зосередимо увагу ще на одній його думці, яка актуалізує вихід у площину одразу кількох проблем – психологічну, естетичну і власне філософську: “Сприйнятливність людей і особливо митців розподіляються на візуальну і слухову; тобто є люди, для яких світ постає у візуальних образах, є і інші, для яких найголовніший орган сприйняття – слух. Перший тип сприйняття я б назвав *південним*, другий – *північним*” [52, 83]. Зрозуміло, що наведена теза, відкриває значні можливості для подальшої концептуалізації, ми ж тільки накреслимо ті напрямки, що виокремили як аспекти “культурфілософських” поглядів Т.Манна.

Стосовно психологічного виміру – вочевидь спостерігається прагнення митця до здійснення своєї типологізації, що наприкінці XIX – у першій половині XX ст. набуває особливої актуальності, посідаючи вагоме місце у контексті теоретичної проблематики С.К'єркегора, Ф.Ніцше, А.Бергсона, К.Г.Юнга, Ж.-П.Сартра. У свою чергу, ідея типологізації надає Т.Манну можливість входження у структуру естетичної проблематики, що, зокрема, спричиняє новий ракурс висвітлення питання естетичного почуття. І, нарешті, принцип типологізації, що його обирає Т.Манн, спонукає до переосмислення відповідного аспекту класичної праці Ш.Монтеск'є “Дух законів” стосовно

залежності характеру і темпераменту індивіду від географічного середовища і кліматичних умов.

Особливості подання Т.Манном своїх “культурфілософських” поглядів стимулює нас перефразувати назву відомої праці Ф.Ніцше “Людське занадто людське” на “особисте занадто особисте” і сконцентрувати увагу на потужній ролі біографічного чинника в житті та творчості Т.Манна.

2.2. Біографізм як підмурівок літературознавчого та мистецтвознавчого аспектів доробку Т.Манна

Аналізуючи статті та есе Т.Манна різних періодів, не можна не побачити, що у різних контекстах письменник постійно висловлює свою прихильність до біографізму і врешті-решт робить наступний висновок: “... у творчості в цілому є свої лейтмотиви, за допомогою яких автор намагається встановити єдність творчої біографії..., зробити відчутним присутність цілого в кожному окремому творі” [52, 155]. Розвиваючи свою думку, письменник відзначає: “Я вчиню вірно, якщо не буду виходити за історико-біографічні рамки і розповім вам про деякі особисті переживання, що підказали мені задум роману (наразі йдеться про твір “Чарівна гора” – О.О.)” [52, 155].

Втім численні факти, що засвідчують підвищену увагу Т.Манна до потенціалу біографічного методу, могли б залишитися лише на рівні формальної констатації, якби на сторінках збірки “Про себе і свою творчість” письменник не згадував імені Ш.Сент-Бева. У цьому зв’язку показовим є ракурс, що його обирає Т.Манн задля висловлення свого ставлення до постаті французького науковця. Демонструючи відверте захоплення “Амфітріоном” Клейста, письменник характеризує його як “аналітичне уславлення, що в Німеччині, яка не має свого Сент-Бева, є майже нечуваним” [52, 137]. Хоча і в ускладненій опосередкованій формі Т.Манн тим не менш виявляє свою шанобливість до Ш.Сент-Бева, що, вочевидь, зумовлена пієтетом видатного німецького письменника перед внеском французького літературознавця в

європейську гуманістику другої половини XIX ст., який насамперед пов'язаний з його концепцією біографічного методу.

Проблема біографізму в гуманітарному просторі Європи має вельми тривалу історію, що бере свій початок від античної філософії і зокрема від відомого трактату Діогена “Про життя, вчення і вислови видатних філософів” та “Паралельних життєписів” Плутарха. Наступний етап розробки цієї проблеми ототожнюється з добою Відродження і передусім із славнозвісною працею Дж.Вазарі “Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів та зодчих”. В умовах XVIII ст. розвідки на теренах біографічної проблематики здійснюються Дж.Босвелом (“Життя Самюела Джонсона”), а на початку XIX – Емерсон та Карлейль розробляють концепцію, так званого, “універсального біографізму”. Проте в середині XIX ст. у теоретичний ужиток входить визначення “біографічний метод”, що безпосередньо пов'язане з науковою спадщиною Ш.Сент-Бева.

Аналізуючи його специфіку, у своєму дослідженні “Обґрунтування біографіки” О.Валевський піддає його досить жорсткій критиці, наголошуючи, що “визнання Сент-Бева – свого роду епістемічний вирок науковій неповноцінності “біографічного методу” в очах його сучасників, що отримав назву “методу” швидше згідно традиції і претензії того часу” [11, 78]. Поштовхом до категоричного висновку українського дослідника стала як концепція самого Ш.Сент-Бева, так, імовірно, і та критика, що лунала на його адресу з боку провідних представників французької літератури XX ст.

Передусім маємо на увазі відверте неприйняття моделі “біографічного методу” М.Прустом, що зумовило появу його відомої праці “Проти Сент-Бева”, а також завуальовану полеміку, до якої вдався А.Моруа у своїх статтях “Сучасна біографія”, “Автобіографія”, “Біографія як засіб вираження”, “Біографія, що розглядається як наука”, “Про біографію як про художній твір” та ін. Слід зазначити, що зосередженість тільки на негативній тенденції ставлення до концепції Ш.Сент-Бева, містить загрозу суб'єктивності та

упередженості. Саме тому задля уникнення небезпеки однобічного підходу варто враховувати і інші міркування стосовно зазначеної проблеми, зокрема – позицію Т.Манна.

Якби німецький письменник тільки обмежився високою, але абстрактною оцінкою персоналії Ш.Сент-Бева на кшталт вже наведеної чи, наприклад, наступної: “Мені ... потрапило до рук чудове есе Сент-Бева, блискучий зразок критичного славослів'я, що відзначений відбитком французької традиції і французької культури” [52, 256] , навряд чи було б доцільним порушувати питання його зацікавленості проблемою біографізму саме у варіанті концепції Ш.Сент-Бева. Проте нам видається можливим говорити, що вдаючись до самоаналізу, Т.Манн намагається, якщо не наслідувати, то, принаймні, скористатися певними настановами французького літературознавця стосовно застосування біографічного методу, позиціонуючи себе наразі як дослідник.

Відомо, що Ш.Сент-Бев виокремив сім основних положень, які чітко реконструює у своїй науковій розвідці О.Валевський, проте Т.Манн не залучив всі у площину свого самоаналізу, надавши перевагу тим, що, вочевидь, видалися йому найбільш важливими. Це, передусім, “вивчення рис найближчих родичів і освіти персонажа” та “вивчення побутових і життєвих реалій, які безпосередньо не мають відношення до творчості” [11, 77], які дістали досить детального висвітлення на сторінках статті Т.Манн під назвою “Нарис мого життя”. Проте і в інших есе та нотатках письменник звертається саме до цих питань, а отже, узагальнивши та систематизувавши їх, можна було б взагалі присвятити зазначеній проблемі окреме дослідження.

Серед чинників біографічного методу, які виокремлює Ш.Сент-Бев, увагу привертають ще два моменти, що стосовно постаті Т.Манна видаються вельми показовими. Це, по-перше, “літературне оточення письменника в період його становлення” [11, 77]. Інтерпретуючи дане положення Ш.Сент-Бева, О.Валевський звертає увагу, що французький

науковець робить наголос саме на факторі “літературного оточення”, оскільки “пропонує свій метод для літературознавства” [11, 77]. Самоаналіз Т.Манна свідчить, що загалом письменник приймає ідею “літературного контексту”, а отже імена сучасників (Г. фон Гофмансталь, Ф.Ведекінд, Г.Гессе, Л.Фейхтвангер та ін.) досить часто згадуються ним у тому чи іншому зв’язку. Більш того, деякі з них – А.Франс, К.Гамсун, Г.Гауптман –, на думку Т.Манна, визначили “коло безсмертних” в літературному процесі його доби. У цьому переліку відсутнє прізвище ще одного яскравого представника європейської літератури, хронологічні рамки творчості якого формально дають підстави вважати його сучасником названих письменників – Е.Золя. Проте Т.Манн вельми чітко відчуває часову дистанцію, що відділяє від нього французького письменника, котрий разом з Бісмарком, Мольке, Гемгольцем, Вагнером, Менцелем, Ібсеном та Толстим належить до “героїчної європейської породи”.

Своєрідний прийом типологізації, здійснений Т.Манном, здобуває ще одне показове уточнення – віднесення названих персоналій до “ніжного покоління 1870 року”. З одного боку, інтерес викликає часовий момент, точно визначений митцем, з другого – дещо несподіваною видається характеристика – “ніжне покоління”. Імовірно це усвідомлював і сам Т.Манн, визначивши основні риси їхнього психологічного портрету: “урочисте проголошення власної особистості, самомилування під кутом зору вічності, гонитва за удаваною величчю” [52, 426].

Взагалі ім’я Е.Золя у різних контекстах і з незмінною повагою згадується Т.Манном, але слова найгучнішої похвальби він спрямовує на адресу інших репрезентантів натуралізму – братів Гонкур: “... мені потрапила до рук “Рене Мопрен” братів Гонкурів; я читав і перечитував цю розбиту на маленькі підрозділи книгу, захоплюючись її легкістю, жвавістю і точністю, переживаючи замишування, яке виявилось вельми плідним і навело мене на думку, що врешті-решт і я зможу написати щось у такому плані. Таким чином, первинний поштовх мені дав зовсім не Золя, як згодом це не один раз

припускали критики (на той час я його зовсім не знав), але значно більш артистичні Гонкури” [52, 73].

Відверта прихильність Т.Манна до їхньої творчості може бути пояснена як об’єктивними причинами, так і обставинами суто особистісного характеру. Адже динаміка розвитку європейського літературного процесу останніх десятиліть XIX – початку XX ст. нерозривно пов’язана з доробком, так би мовити, двох пар видатних братів: Ж. та Е. Гонкур і Г. та Т.Манн. Перша – не просто працювали у тандемі, а фактично, про що свідчить їхній “Щоденник”, складала єдине ціле; натомість друга пара сповідувала “творчий суверенітет” (Т.Манн так і не відгукнувся на пропозицію брата написати разом твір).

Як стає зрозумілим з листування Г. і Т.Манна, вони досить часто вдавалися до серйозних і творчих, і особистісних дискусій, що імовірно, стимулювалися певним суперництвом, яке було неминучим між такими яскравими особистостями. Зокрема надзвичайно гострою виявилася критика, спрямована Т.Манном на адресу відомого есе про Е.Золя, написаного Г.Манном. Саме воно спровокувала серйозне і тривале протистояння, про що читаємо у сповненому болем листі Юлії Манн до сина Генріха, де мати закликає не давати приводу “ ...всім марним людям, котрі так і прагнуть перетворити чвари славнозвісних братів на певну сенсацію” [19, 434].

Проте наразі акцентуація Т.Манна саме на персоналіях братів Гонкур привертає нашу увагу з, так би мовити, суто естетичної причини, адже на відміну від багатьох тогочасних інтелектуалів німецький письменник чітко визнає вплив засад натуралізму на свою творчість: “Ретельно вивчивши та засвоївши прийоми натуралістичного роману, важкою працею здобувши право користуватися ними, ... поставив перед собою завдання зобразити за їх допомогою “історію загибелі однієї родини” [52, 194]. Власне кажучи, прихильність Т.Манна до натуралізму було цілком логічною, адже він, так само як і головні репрезентанти цього напрямку, виявляв неабиякий інтерес до

природничих наук і, передусім, до медицини, що значною мірою впливало на специфіку образної системи їхніх творів. Проте, якщо для натуралістів і, передусім, для Е.Золя фізіологічний чинник відіграв пріоритетну роль, зрештою перетворюючись на самоціль, для Т.Манна первинною була смисложиттєва проблематика в усій її багатоаспектності і багатовимірності. Саме тому, враховуючи натуралістичний досвід, німецький письменник тим не менш робить “Будденброків” принципово новим європейським твором, що за його власним виразом є інтелектуальним романом.

Водночас письменник долає відверту “звуженість” методологічного підходу Ш.Сент-Бєва і, аналізуючи чинник “оточення”, виходить за межі літературознавства, опиняючись у широкому культурному просторі. Так, на сторінках статей Т.Манна постають імена провідних європейських філософів, котрі були його попередниками – А.Шопенгауер, Г.В.Ф.Гегель, Ф.Ніцше та ін. – та сучасниками – З.Фрейд, Б.Кроче, О.Шпенглер, Т.Адорно та ін. і, як вже підкреслювалося, чи у лаконічній, чи у більш розгорнутій формі, письменник розглядає основні положення їхніх концепцій, що врешті-решт визначили потужний філософсько-естетичний аспект спадщини Т.Манна.

Другий чинник біографічного методу Ш.Сент-Бєва, який важливо прокоментувати у зв’язку з самоаналізом Т.Манна, стосується “вивчення ворогів і недоброзичливців таланта, тобто судження від протилежного” [11, 77]. Наведена теза взагалі видається дещо суперечливою, адже питання “вивчення ворогів” і “судження від протилежного” знаходяться у різних площинах. Так, ідея “судження від протилежного” при всій нечіткості свого формулювання стосується проблеми парадигмальних змін у сфері літератури і мистецтва, коли шляхом заперечення попередніх моделей відбувається вихід на рівень принципово нового. Осмислення цього процесу є прерогативою естетико-мистецтвознавчого досвіду, тоді як аналіз чинника “вивчення ворогів”, запропонованого Ш.Сент-Бєвом, потребує застосування етико-психологічного підходу.

Варто наголосити, що наразі йдеться про надзвичайно складну проблему суто людських стосунків, котрими волею долі пов'язані між собою творчі особистості, доробок яких в ієрархії художніх цінностей знаходиться на найвищому щаблі. Саме епістолярна спадщина митців, на нашу думку, має найпотужніший потенціал для проведення відповідних досліджень. Зважаючи на специфіку характеру, рівень виховання, темперамент, певною мірою – силу волі митця та ін., його свідчення щодо колег, а в мистецькому середовищі саме колеги зазвичай є найбільшими ворогами, відрізняються ступенем відвертості і почуттям міри.

Ставлення до цієї ситуації Т.Манна, на нашу думку, вкрай неординарне. По великому рахунку практично всі його висловлювання з цього приводу є зразком толерантності навіть у найбільш болючих для письменника питаннях політичного характеру. Проте одне спостереження, не зважаючи на відверту лаконічність, варте окремої уваги. Розбираючи свою кореспонденцію, Т.Манн виокремлює кілька листів, відзначаючи наступне: “Один з них був від Берта Брехта, суворий, сповнений закидів за мою невіру у німецьку демократію. Яким чином я її виявив...? Чи є справедливим такий докір? Мабуть, мені видавалося, що треба ще здійснити величезну за обсягом роботу, перш, ніж взагалі буде можливим говорити про німецьку демократію” [52, 243-244]. У наведеному висловлюванні Т.Манна увагу привертає не його ставлення до долі демократії у післявоєнній Німеччині як такої, хоча аналіз цієї проблеми видатним європейським гуманістом є настільки неординарним, що потребує самостійного осмислення, а пронизливі за силою почуттів закиди на його адресу з боку Бертольда Брехта.

Видається симптоматичним, що Т.Манн взагалі оприлюднив ці рядки. Імовірно він був змушений це зробити задля наслідування принципу біографічного методу Ш.Сент-Бева щодо “вивчення ворогів”. Проте, виходячи з процитованого фрагменту, про специфіку відносин між двома письменниками можна швидше здогадатися і, імовірно, ми б ніколи до кінця

не дізналися про складність стосунків Т.Манна та Б.Брехта, якби на сторінках свого автобіографічного роману “На повороті” про них не розповів К.Манн: “... поет Бертольд Брехт, який не міг терпіти ні мого батька, ні мене, почав одну кумедну статтю ... таким дотепом: “Увесь світ знає Клауса Манна, сина Томаса Манна. Хто ж утім, цей Томас Манн?” [44, 177]. Уривок цієї статті К.Манн навів у зв’язку з болючим переживанням ним ситуації “сина геніального батька”, що постійно його переслідувала, тоді як Т.Манн вочевидь озвучив фрагмент з листа Б.Брехта задля демонстрації його відвертої упередженості, що ґрунтувалася на ворожому ставленні видатного драматурга до класика європейського філософського роману.

Неприйняття Б.Брехтом Т.Манна, на нашу думку, живилося складними обставинами суто психологічного характеру. Саме тому видається недоцільним шукати його витoki у сфері власне художнього, а також у площині творчої конкуренції між двома видатними митцями. Більш того, відстоюючи пріоритетність психологічного чинника, ми вважаємо за можливе відзначити ситуацію, так би мовити, “буденного психологізму”, що був спровокований великою літературною творчістю – романом “Будденброки”.

Створюючи образ одного з найтрагічніших героїв цього твору Іоганна (Ганно) Будденброка, Т.Манн постійно підкреслює його фізичну слабкість, що зумовлює введення у структуру роману вельми зловісного персонажа: “... маленький Іоганн змушений був відкрити доступ у своє життя страшній людині – *пану Брехту, зубному лікареві Брехту* (виділено мною – О.О.) з Мюленштрассе. Вже сам звук цього імені, що найогиднішим чином нагадував тряскіт щелепи, з якої тягнуть, вивертають і виламують зуби, стискав страхом серце Ганно” [45, 132]. І хоча Т.Манн намагався дещо “гуманізувати” страхітливого стоматолога – “пан Брехт, як суб’єкт вельми нервовий, сам страждав від тортур, що через свою професію завдавав іншим” [45, 132] – навряд чи можна було “пригасити” жахливість цього геніального образу, що базувався на такій яскравій звуковій асоціації. Більш того, відвідування

стоматолога стає своєрідним каталізатором смерті батька Ганно – Томаса Будденброка і, фактично, заключним етапом у трагедії цього клану, сутність якої була закарбована у підзаголовку роману: “Історія загибелі однієї родини”. Отже, можна тільки уявити ті відчуття, що їх переживав Бертольд Брехт, читаючи відповідні сторінки “Будденброків”, де його власне ім’я набувало відверто інфернального забарвлення.

Водночас інтерес Т.Манна до проблеми біографізму навряд чи було б об’єктивним пов’язувати тільки з доробком Ш.Сент-Бева. Адже не можна не враховувати ще однієї резонансної концепції, яка в умовах перших десятиліть ХХ ст. пов’язана з психоаналітичними розвідками З.Фрейда. Передусім йдеться про такі праці віденського вченого як “Нарис спогадів дитинства” (1910), “Тема трьох скриньок” (1913), “Один дитячий спогад із “Поезії і правди” (1917), “Достоевський та батьковбивство” (1928), що зумовило появу патографічного напрямку у царині біографізму, у контексті якого відповідно були проаналізовані персоналії Л. да Вінчі, В.Шекспіра, Й.В.Гете, Ф.М.Достоевського. Розглядаючи проблему патографії, Л.Левчук відзначає, що це “різні, переважно аналітичні дослідження й описи життя і творчості людей, які особливого значення надають виявленню патологічних компонентів, неординарних психічних станів як провідних чинників життєдіяльності” [35, 160].

Зважаючи на неприхований інтерес Т.Манна до патології, про що йшлося вище, а також досить близькі особисті стосунки з З.Фрейдом, письменник, навряд чи міг оминати увагою цій інваріант біографічного методу. І хоча митець безпосередньо не застосовує його засади у своєму самоаналізі, надаючи перевагу “здоровій” біографічній концепції Ш.Сент-Бева, проте певні міркування Т.Манна, що загалом розчинені у контексті його спогадів, все ж таки свідчать про неабияку увагу письменника до певних фактів, спираючись на які можна було б здійснити патографічний самоаналіз. Наголосимо, що вони подаються не у формі звичайної констатації, а фактично

стають для Т.Манна підґрунтям дослідження власної літературної творчості. Митець виявляє “цікаве протистояння між силами біологічними і духовними. Періоди ... чудового здоров’я, періоди фізичної бадьорості і міцності далеко не завжди благодатні ... в творчому плані. Кращі розділи “Лоти у Веймарі” я написав саме протягом тих півроку, коли ... переживав, неможливі муки інфекційного ішіасу, ... це був найстрашніший біль, який мені колись доводилося переживати” [52, 201]. Письменник наголошує, що то був період його біологічного “виснаження”, занепаду, водночас саме він зумовив появу твору, який “одразу ж по виході у світ виявив ... неабияку ... потужність” [52, 201].

Хоча свою думку Т.Манн висловлює у досить описовій формі, тим не менш логіка його висновків безсумнівно перетинається з одним з принципів концептуальних положень З.Фрейда, до яких спонукає патографічний підхід. Йдеться про феномен компенсації, що у подальшому стане наріжною ідеєю “індивідуальної психології” А.Адлера, хоча на теренах психоаналітичного вивчення проблеми художньої творчості пов’язується з іменем З.Фрейда. На думку віденського вченого, компенсація є важливим чинником творчого процесу і відіграє визначальну роль у спадщині тих митців, з іменами яких ототожнюється, здійснена ним, низка патографічних досліджень. Отже, використання елементів патографії, що спостерігаємо у самоаналізі Т.Манна, є показовим з багатьох причин, але ще цікавішим видається наслідування цього орієнтиру в одному із знакових романів письменника “Доктор Фаустус”.

Розповідаючи історію його створення, Т.Манн робить наголос на наступному моменті: “ В якусь мить я вирішив поставити між собою і героєм посередника – “друга”, тобто не розповідати життя Адріана Леверкюна особисто, а примусити іншу людину її розповісти, а отже написати не роман, а біографію з усіма притаманними цьому жанру особливостями” [52, 219]. Загальновідомо, що у цьому творі значною мірою використовувалася практика відсилань, які зрештою сформували образ Адріана Леверкюна. Одне з них,

що стало предметом чи не активніших інтерпретацій, пов'язане з персоналією Ф.Ніцше.

Посилаючись на певні коментування Т.Манна, зробимо припущення, що письменник здійснив своєрідне патографічне дослідження життя видатного філософа, розчинивши його у структурі роману “Доктор Фаустус”: “Пошлюся на те, що в трагедію Леверкюна введено трагедію Ніцше, ім'я якого свідомо жодного разу не згадується у романі. ... пошлюся на точне відтворення випадку Ніцше у кельнському публічному домі і симптомів захворювання..., на дієтичне меню, що цитується – читач навряд чи це побачить – за листами Ніцше з Ніцци, чи так само не дуже помітну цитату про останній візит Дейсена, котрий приїхав з букетом квітів до Ніцше, який вже перебував у темряві божевілля” [52, 220-221].

На сторінках “Історії “Доктора Фаустуса” Т.Манн торкається і інших важливих аспектів життя філософа, що свідчить про цілеспрямовану орієнтацію письменника на реалізацію засад патографічного аналізу. Відповідний матеріал Т.Манн черпав із досліджень “Катастрофа Ніцше” Подаха, “Ніцше і жінки” Банна, але найголовніше – зі спогадів Лу Андреа-Саломе, які, вочевидь, відкрили Т.Манну надзвичайно важливі сторінки біографії філософа: “Оскільки в романі так багато “Ніцше”, ... що “Фаустуса” навіть назвали романом про Ніцше, то і в трикутнику Адріан – Марі Годо – Руді Швердтфегер так само легко побачити цитату, що відтворює посередництво Ре, через якого Ніцше зробив пропозицію Лу Андреас” [52, 221]. Таким чином, перефразувавши назву другої частини статті Т.Манна “Історія “Доктора Фаустуса”. Роман одного роману”, можна сказати, що це “роман однієї патографії”.

Вивчаючи особливості самоаналізу Т.Манна, велике враження справляє рівень насиченості його ідей, а також дивовижний асоціативний ряд, що вибудовується письменником на сторінках своїх статей. Так, у контексті відпрацьованої ним “історії кохання” Ф.Ніцше і її трансформації у площину

образної структури роману “Доктор Фаустус”, Т.Манн проводить паралель між лінією мадам де Тольна і “другом-невидимкою” Чайковського пані фон Мек” [52, 221]. На нашу думку, звернення письменника до постаті російського композитора і очевидний підтекст, що прихований у цьому відсиланні, було стимульовано значним особистим інтересом до цієї персоналії з боку його сина – К.Манна, що зумовило написання ним у 1935 р. роману “Патетична симфонія”.

Існують і інші не менш красномовні факти, які свідчать про збирання Т.Манном “патографічної інформації” з життя композиторів, що були необхідні йому для вивчення психології творчої особистості. Зокрема, письменник згадує про зустрічі з А.Шенбергом, коли той розповів йому “ про своє нове щойно закінчене тріо”, яке базувалося “на незвичних звукових ефектах” “і про життєві враження, які були зашифровані у цьому концерті та стали якоюсь мірою їх квінтесенцією. Він стверджував, що зобразив тут свою хворобу і її лікування, включаючи male nurse (санітара) і все інше” [52, 352] . У наведеному фрагменті, що є цікавим сам по собі, увагу привертає використане Т.Манном формулювання, яким він коментує розповідь А.Шенберга: зашифровані життєві враження. Отже, ми знову маємо можливість відзначити факт оперування письменником психоаналітичною термінологією, оскільки наразі очевидним є вихід у площину відомого прийому, що був застосований З.Фрейдом при вивченні проблеми художньої творчості – прийому дешифрування.

Як відомо, амплітуда його використання у психоаналізі досить широка: від методу вільних асоціацій до тлумачення сновидінь та прихованої символіки у конкретних творах мистецтва. Стосовно останніх принцип дешифрування було застосовано насамперед до літератури та образотворчого мистецтва (дещо пізніше його було використано стосовно кінематографа), про що неодноразово йшлося і у класичних, і сучасних психоаналітичних розвідках, які, у свою чергу, сформували, так би мовити, класичне коло психоаналітичних художніх

творів. Поступово на цьому терені склалися очевидні пріоритети – полотна Л. да Вінчі, сюрреалістичний та експресіоністичний живопис, романи Ф.М.Достоевського, Г.Флобера, Г. де Мопассана, Д. Лоуренса, А.Мердок, фільми Л.Вісконті, І.Бергмана, А.Хічкока, Б.Бертолуччі, Л.Кавані, Л. фон Трієра та ін. Водночас прийом дешифрування може бути застосований і до інших творів, які не увійшли до категорії “психоаналітичної класики”. Серед них – статуя Мікеланджело “Мойсей”.

Варто згадати, що сам З.Фрейд вдавався до тлумачення прихованої символіки у цій скульптурі італійського митця, що зумовило розробку концепції, оприлюдненої у статті ““Мойсей” Мікеланджело”. Учений визнавав цю статую “...одним із загадкових і прекрасних творів мистецтва”, наголошуючи, що геніальний скульптор створив “нетрадиційного Мойсея”: “...Мікеланджело вклав у фігуру Мойсея дещо нове, що підносить його над людьми: ... могутнє тіло, наділена ісполинською силою фігура стає втіленням високого духовного подвигу, на який здатна людина, – подвигу придушення своїх пристрастей, підкорюючись голосу високого призначення” [95, 294]. Проте цей аспект психоаналітичної моделі художньої творчості вкрай рідко ставав предметом сучасних інтерпретацій¹.

Тим більш показовими видаються розмисли Т.Манна з приводу фрейдівського досвіду інтерпретації постаті Мойсея, що зрештою дозволило письменнику запропонувати свою інваріацію дешифрування, яке зрештою було трансформоване ним у площину власної літературної творчості. Це, у свою чергу, може стати поштовхом для здійснення цілісного дослідження певної тенденції, яка склалася в європейському культурному просторі в умовах першої половини ХХ ст. Задля аргументації своєї позиції коротко реконструюємо логіку розвідок фундатора психоаналізу, що фактично були реалізовані у двох напрямках.

¹ Винятком є розвідки, що стосовно фрейдівської версії «Мойсея» здійснювала український естетик Л.Левчук.

Перший – відкрив можливість розглянути питання психології творчості Мікеланджело через осмислення специфіки інтерпретації ним образу Мойсея; другий – дозволив ученому здійснити потужний міжнауковий проект, що ґрунтувався на філософському, релігієзнавчому та культурологічному паритеті і зрештою спричинив появу його узагальнюючої праці “Мойсей та монотеїзм”. Зрозуміло, що надзавдання цих розвідок були цілком різні, водночас їх об’єднує і спільний момент, який зумовлений особливостями світобачення З.Фрейда. Загальновідомо, що вчений був войовничим атеїстом, і взагалі людиною вельми радикальних поглядів, що, зокрема, позначилося на здійсненому ним дешифруванні образу Мойсея, закарбованого в мармурі.

Отже, на думку З.Фрейда, не стан жахливості – *terrebilita*, не найвищий рівень гніву, який, згідно біблійської традиції переживає Мойсей, втілив Мікеланджело у своїй статуї: “ ... він (Мойсей – О.О.) подолав спокусу...приборкав гнів, з виразом болі та презирства на обличчі. ...Він пригадав про своє призначення і заради цього відмовився від задоволення афекту” [95, 308-309]. Саме такий концептуальний підхід, а також особливий наголос З.Фрейда на розташуванні пальців руки пророка на бороді – “...тільки один вказівний палець розташований зверху частини бороди і утворює на ній при цьому глибоку щілину. Зрозуміло, натискати лише одним пальцем на бороду – дивний і важкий для розуміння жест” [95, 303] – дав підстави дослідникам розвинути це твердження. Зрештою виникла думка, що Мікеланджело приховав у складках бороди Мойсея посмішку всепробачення.

Проте у праці “Мойсей та монотеїзм” учений демонструє ще більший радикалізм тлумачення і взагалі позбавляє пророка його національної приналежності, наголошуючи, що Мойсей є єгиптянином. Зрозуміло, що сутність цього вельми складного дослідження не можна відтворити одним реченням, проте для нас визначальним є відверте тяжіння З.Фрейда до руйнівного дешифрування, зламу усталених канонів, якими позначена

психоаналітична теорія взагалі і робота “Мойсей та монотеїзм” зокрема. Щоправда, наприкінці життя у 1938 р. у розмові з С.Цвейгом учений визнавав суперечливість своєї праці, відзначаючи, що ця книга з’явилася не вчасно, адже у надзвичайно трагічний для єврейської нації період, “коли у них забирають все, я забираю у них ще їхнього кращого чоловіка” [99, 337].

У своєму досвіді інтерпретації образу Мойсея Т.Манн у дещо завуальованій формі, все ж таки демонструє прихильність саме до фрейдівської логіки дешифрування та тлумачення. Описуючи свою роботу над завершальною частиною “роману про Йосифа”, письменник називає опановані ним і статтю Гете “Ізраїль у пустелі”, і книгу “Пустеля і земля обітована”, і П’ятикнижжя, проте фрейдівський дух “Мойсея та монотеїзму”, а також запропонований віденським вченим підхід щодо тлумачення прихованої символіки у статуї Мікеланджело, нам видається, визначаючим. Наразі варто згадати значний інтерес письменника до творчості італійського скульптора, що зумовило написання ним статті “Еротизм Мікеланджело”. Хоча Т.Манн і демонструє серйозність свого ставлення до даної теми, проте не заперечує ані “жартівливості обробки біблейської легенди”, ані “вольтер’янського сарказму”, а отже, імовірно, і фрейдівської версії “подолання гніву”, що є наріжною при дешифруванні постаті єврейського пророка.

Розкриваючи деякі секрети своєї творчої лабораторії, Т.Манн паралельно виходить у площину багатьох “культурфілософських”, “культур-естетичних”, “культурпсихологічних” та ін. проблем, осмислення яких виявляє несподівані орієнтири для дослідницької роботи. Це, зокрема, стосується питання музичного дискурсу у спадщині письменника, адже серед всіх видів мистецтва Т.Манн досить чітко виокремлює музику, демонструючи свій особливий інтерес до неї і на рівні низки статей та есе, і на рівні художніх творів. Ця проблема, безсумнівно, варта окремого аналізу і актуалізує використання потенціалу мистецтвознавчого підходу. Однак його реалізація

може відкрити вихід не тільки у площину власне музикознавства, а й сприятиме розвідкам на теренах інших дисциплін мистецтвознавчого циклу.

На сторінках статей Т.Манна досить часто згадуються імена видатних німецьких композиторів XIX ст., серед яких – Л. ван Бетховен. Зокрема, письменник висловлює своє враження від факсиміле листів композитора: “Я тривалий час дивився на цей незграбний, кострубатий почерк, на цю несамовиту орфографію – і серце моє “не зігрілося любов’ю”. Знову стала зрозумілою ґетевська неприязність до цієї “несамовитої людини”, і знову виникли міркування про співвідношення між музикою і розумом, музикою і культурою, музикою і гуманністю” [52, 352]. Наведену думку Т.Манна вочевидь було б доцільним проаналізувати у контексті ідеї “психопатології буденного життя” З.Фрейда, проте ще цікавішою видається друга частина спостереження письменника, що спонукає до виходу у кінематографічний контекст.

Негативна оцінка Л. ван Бетховена з боку Й.В.Ґете, яку згадує Т.Манн, стимулює його до наступних запитів, що мають досить риторичний підтекст: “Можливо, музичний геній взагалі не має відношення до гуманності і до “виправлення суспільства”? Можливо, саме він їм і протидіє?” [52, 352]. Ці запитання письменник ставить у 1949 р., а трохи більш, ніж через 20 років людство отримує варіант відповіді на них.

У 1971 р. на світовий екран виходить фільм С.Кубріка “Механічний апельсин”. Ця стрічка була предметом багатьох кінознавчих досліджень, в яких обов’язково наголошувалося на визначальній ролі позасвідомого начала, що є домінуючим у характері головного героя. Проте дещо на маргінесах мистецтвознавчого аналізу опинилося питання стимулюючого чинника, що активізує деструктивну силу його сексуально-еротичного та агресивного інстинктів. Ним, зокрема, стає велика музика Л. ван Бетховена, а саме – “Героїчна симфонія” композитора. Зважаючи на відверто психоаналітичну спрямованість роману А.Берджеса, за яким С.Кубрік поставив свій

психоаналітичний фільм, дослідники так само спиралися на засади психоаналітичної методології. Отже, “музичний контекст” картини, вочевидь, можна інтерпретувати у контексті фрейдівської ідеї “Незадоволеності культурою”, проте наведені розмисли Т.Манна щодо персоналії Л. ван Бетховена, дозволяють тлумачити художній прийом, використаний у “Механічному апельсині”, безпосередньо у зв’язку з індивідуально-психологічною специфікою особистості Л. ван Бетховена.

До виходу у кінематографічну площину спонукають і інші спогади Т.Манна, передусім ті, де він згадує ім’я Ч.Чапліна. Інтерес письменника до зірки Голівуду був зумовлений не тільки приємністю суто людського спілкування (зустрічі Т.Манна і Ч.Чапліна відбувалися досить часто) і не тільки очевидною зацікавленістю видатного актора творчістю письменника: “... цей ... геніальний клоун слухав мене з великою увагою, коли я, у відповідь на його запитання, розповідав йому про свою працю, про близьке вже завершення роману, поголос про який вже встиг дійти до нього (йдеться про “Доктора Фаустуса” – О.О.). Це вражає! – сказав він. Може статися, що це стане вашою найвизначнішою працею” [52, 345-346].

Спогади Т.Манна свідчать про очевидне захоплення високою професійною майстерністю Ч.Чапліна, а зрештою – про визнання геніальності митця: “Його мімічна творчість, яка вирізняється величезною витонченістю і влучністю, одразу ж робить його душею компанії. ... мені ніколи не забути ... його опису поїздки з Голівуду до Нью-Йорку, яку від здійснив, ще не усвідомивши своєї грандіозної слави, опису фантастичних ситуацій, що були викликані цією безмірною і жахаючою популярністю. То був шедевр наочної карикатурної оповіді” [52, 345]. Остання фраза Т.Манна є вельми важливою, адже, свідчить про особливий інтерес письменника до комічного, що дістає наступної конкретизації: “... моє захоплення вдалою пародією, комічною майстерністю не знає кордонів, і я ніколи не втомлююсь насолоджуватися ними” [52, 345].

Взагалі складається враження, що для Т.Манна чи не найвищою ознакою творчості представника будь-якого виду мистецтва є його свідоме чи позасвідоме тяжіння до пародії. Так, характеризуючи особливості творчих орієнтирів видатного театрального режисера М.Рейнгардта, письменник, певною мірою, торкається специфіки його художнього методу, відзначаючи: “Австрійське барокко, що інтелектуалізоване єврейством, збагачене всіма напрямками і здобутками культури та мистецтва сучасності – ось, мабуть, найбільш коротке визначення творчості Макса Рейнгардта” [53, 298]. Проте головним є наступний висновок Т.Манна: “ Він (М.Рейнгардт – О.О.) рухався своїм, новаторським, авантюрно-лібертинським шляхом, і у колиски театру, в якому відродився дух справжньої театральності, стояла пародія” [53, 299].

Письменник згадує незабутнє враження від пародії на “Дона Карлоса”, що її розіграли рейнгардтівські актори, і відзначає, що тяжіння до комікування, пародії, зрештою – самовисміювання відкрило “ одну з дивовижних і гідних, яскравих і захоплюючих сторінок в історії театру” [53, 299]. Таким чином, логіка думки Т.Манна свідчить про показову динаміку руху пародійного начала від індивідуального світобачення М.Рейнгардта до формування певної тенденції в європейському театральному процесі кінця ХІХ – перших двох десятиліть ХХ ст.

Отже, проблема комічного та його похідних є досить важливою для Т.Манна і значною мірою пояснює специфіку його світобачення. Щодо художнього доробку письменника, чи не найпоказовішим у цьому зв’язку є роман “Визнання авантюриста Фелікса Круля”, характеризуючи який Т.Манн робить акцент на особливості його стилістики, що свідчить про свідомий комічний експеримент на теренах біографізму, до якого вдався митець: “Стилістично – мене зачарувала автобіографічна прямота, що мною ще ніколи не використовувалася, яка вимагала грубості моделі, а пародійна ідея – елемент ніжно-улюбленої традиції, ґетевський автобіографізм особистості,

котра самовиховується, аристократизм, що самосповідується, перевести у вимір злочинного – ця ідея випромінювала фантастично духовне зачарування. Дійсно, така ідея – джерело високого комізму” [52, 119-120].

Наведена думка Т.Манна відкриває можливості щодо нового ракурсу висвітлення комічного і, вочевидь, руйнує усталені стереотипи стосовно маргінального статусу представників німецької культури в традиції художньої інтерпретації цієї категорії. Принаймні у своєму розумінні пародії, що дає підстави “вивести закон чи правило”, згідно яких “пристрасть до того чи іншого жанру, в художні можливості якого вже не віриш, призводить до пародії”, письменник накреслює несподівані перспективи на теренах аналізу проблеми “ гумору та його ставлення до позасвідомого” при вивченні феномена творчої особистості.

Розглядаючи публіцистичний доробок та епістолярну спадщину Т.Манна, стає зрозумілим, що при будь-якій нагоді письменник намагається осмислити особливості творчої лабораторії митця взагалі, відштовхуючись при цьому від досвіду самоаналізу. Зокрема, у своєму листуванні з братом Т.Манн часто-густо висловлює вражаючо-відверті міркування на кшталт: “Честолюбство, наївність, безсовісність – такими є, імовірно, властивості “митця”, “чистого” митця [19, 64] .

Аналізуючи їх змістовий контекст, стає очевидним, що письменник, значною мірою, спирався на творчий досвід Г.Манн, проте опосередковано здійснював і самоаналіз. Врешті-решт це зумовило його особливий наголос на неврастенії, що стимулювала обох письменників до “крайнощів”, в яких Т.Манн вбачав їхню силу.

Тяжіння до цих “крайнощів” призвело митця до створення трагічно-провокативної атмосфери його геніальних романів, а також вплинуло на специфіку гуманістичного проекту письменника, що показовим чином віддзеркалив сутність світоглядної позиції Т.Манна.

2.3. Гуманістичний проект Т.Манна в контексті європейських культуротворчих процесів

Серед багатьох питань, що Т.Манн визначав для себе як пріоритетні, особливе місце посідає проблема гуманізму. Ця ідея, на думку письменника, має бути визначальною для людства в цілому і стає лейтмотивом його творчості і громадської позиції. Слід зазначити, що своє гуманістичне світоставлення Т.Манн декларував постійно, а отже в тому чи іншому контексті дане питання постійно постає чи у творах, чи у розвідках письменника. Закономірно, що аналізуючи зміни, які були спричинені в європейській гуманістиці антропологічним поворотом, Т.Манн безпосередньо пов'язує їх з гуманістичним світоставленням, проте робить принциповий наголос, що “питання про її (людини – О.О.) природу, ... мету її життя... стимулюють певний нової властивості “гуманний” інтерес – розуміючи слово “гуманний” у його науково-речовому, звільненому від оптимістичних тенденцій значенні” [52, 135]. Аналізуючи і узагальнюючи відповідні напрацювання митця, видається можливим говорити про створення Т.Манном гуманістичного проекту, який ґрунтувався на своєрідному дуалістичному принципі.

Стосовно його першої складової відзначимо, що філософський, естетичний, етичний та мистецтвознавчий підходи, які активно використовує митець, фактично підпорядковані головній меті – аналізу проблеми гуманістичного потенціалу художньої творчості. Наразі показовими є спогади Т.Манна щодо однієї зустрічі з Т.Адорно, коли “ ... у розмові торкнулися гуманності як очищення всього земного, про зв'язок між Бетховеном і Ґете, гуманізму як романтичного протесту проти суспільства та усталених норм (Руссо) і як бунту (прозаїчна сцена у “Фаусті” Ґете)” [52, 230]. Водночас важливо наголосити, що розуміння Т.Манном гуманістичного чинника художньої творчості має досить своєрідне забарвлення, яке стимулює

перефразувати назву розділу відомої праці О.Ф.Лосєва і визначити специфіку першого напрямку проекту Т.Манна як “зворотний бік гуманізму”.

Видається симптоматичним, що письменник концентрує особливу увагу на реалізації творчого потенціалу митця передусім у музиці і літературі, адже саме вони відіграють визначальну роль в житті і творчості Т.Манна. Проте, якщо стосовно музичного мистецтва його думки фактично не мають системного характеру і, переважно, є абстрактними, щодо літератури – висновки письменника зроблені на підставі аналізу конкретних персоналій і зумовили появу низки чітко персоніфікованих досліджень.

Важливо наголосити, що Т.Манн, осмислюючи феномен музичного мистецтва, розмірковує стосовно його німецького виміру. Це спонукає його навести певні аргументи, які зрештою стають основою для висновку, що дозволив письменнику визначити сутність гуманістичного потенціалу німецької музики: “Німці передусім музиканти у контрапунктичному, а не у вокальному сенсі; вони найбільшою мірою майстри гармонії..., ніж мелодії...; у музиці їх приваблює швидше вчене і духовне, ніж співуче і таке, що несе радість. Заходу вони дали музику – не скажу, щоб найбільш мелодійну і світлу, але найбільш глибоку, найбільш значущу музику, яку він знав, і він ушанував їх за це вдячністю і славою” [48, 309-310].

Осмислюючи “німецьку специфіку” музики, Т.Манн апелює до знакового для його культури твору – гетівського “Фауста”, зауважуючи: “Легенда і поема не пов’язують Фауста з *музикою*, і це суттєва помилка. ... Музика – галузь демонічного. Серен К’еркегор, видатний християнський мислитель, надзвичайно переконливо довів це у своїй хворобливо-пристрасній статті про “Дон Жуана” Моцарта. Музика – це християнське мистецтво зі знаком заперечення” [48, 308-309]. І хоча Т.Манн визнає її “демонічність” взагалі, все ж таки “містичність” і “дихання пекла” він пов’язує саме з музичним мистецтвом Німеччини: “Якщо Фауст хоче бути втіленням німецької душі, він має бути музикальний” [48, 309].

Такий концептуальний поворот думки Т.Манна виводить його у значно ширший за своєю проблематикою культурологічний контекст, а саме – “зв’язок німецького національного характеру з демонізмом. ... Тому, – підкреслює письменник, – ... чорт “Фауста” – видається мені у вищій мірі німецьким персонажем, а договір з ним... , дуже привабливим для німця через його вдачу” [48, 308]. Водночас увагу Т.Манна привертає і інший літературний досвід інтерпретації цього мотиву – розмова Івана Карамазова з чортом. З одного боку, проведений аналіз дає письменнику підстави черговий раз торкнутися питання впливу творчості Ф.М.Достоевського на Ф.Ніцше: “... теперішня земля, можливо, сама *більйон разів повторювалася*, ... можливо, *вже безкінечну кількість разів повторювалася, і все в одному і тому самому вигляді, до рисочки*. Нудьга надзвичайно непристойна...” Достоевський – вустами чорта – називає “нудьгою надзвичайно непристойною” те, що Ніцше стверджує діонісійським благословенням, вигукуючи: “Бо люблю тебе, о вічність” [50, 337]. З другого, – процитований фрагмент статті “Достоевський – але в міру” – є одним з чинників концепції “зворотного боку гуманізму” Т.Манна.

Відверто провокаційна тональність, що домінує в цій роботі – передмові до американського одностомника вибраних романів і повістей Ф.Достоевського –, вражаюча аргументація висновків, несподівані аналогії свідчать про всебічне розуміння і відчуття Т.Манном “глибоко, злочинного і святого лику Достоевського”, твори якого викликають у читача дивовижне “катарсичне відчуття” .

Домінуючою темою у цьому дослідженні стає епілепсія російського письменника, яку Т.Манн називає “святою хворобою” і переконаний, що саме вона виконує функцію каталізатора у творчості Ф.М.Достоевського, стимулюючи створення складних і жахаючих персонажів його творів. Отже в концепції Т.Манна вибудовується своєрідний ланцюг: хвороба – художній образ – гуманізм, що конкретизується у його наступному висновку: “Болючі

парадокси, які “герой” Достоевського кидає своїм супротивникам ... , видаються людиноненависницькими, *і все ж вони висловлені в ім'я людства через любов до нього: в ім'я нового гуманізму, поглибленого і позбавленого риторики, що пройшов крізь всі безодні мук пекла і пізнання*” (виділено мною – О.О.) [50, 345].

Друга складова гуманістичного проекту Т.Манна – “соціальний гуманізм” (власне визначення письменника) – часто-густо ставав предметом осмислення дослідників, котрі переважно концентрували увагу на його антифашистському вимірі, що, вочевидь, є важливим чинником світогляду митця. Проте відверта несподіваність думок Т.Манна, що висловлюються ним у межах ідеї “соціального гуманізму”, охоплює значно більший спектр проблем, даючи підстави інтегрувати їх у широкий гуманітарний контекст.

Наразі вельми важливою є доповідь письменника “Німеччина і німці” (1945) , яка має ознаки маніфесту чи програмної статті, де Т.Манн вдається до жорстокого аналізу “страшної долі Німеччини, жахливої катастрофи, до якої вона прийшла, завершуючи новітній період своєї історії” [48, 305]. Митець переконаний у неможливості виправдовування подій, що відбулися, проте категорично проти розведення і протиставлення “доброї Німеччини” і “поганої, злочинної”, а отже чи не перша теза, що її оприлюднює письменник, є своєрідним “категоричним імперативом” Т.Манна для всіх його співвітчизників: “ Якщо ти народився німцем, це означає, що ти так чи інакше пов'язаний з німецькою долею і німецькою провиною” [48, 305]. Цю думку, письменник висловив за рік до того, як видатний філософ-екзистенціаліст К.Ясперс у своїй праці “Питання про провину”, що вийшла друком у 1946 р., на прикладі історичної долі Німеччини розглянув проблему національної відповідальності та національної провини.

У цьому зв'язку варто звернути увагу, що національну провину К.Ясперс безпосередньо ототожнював з національною відповідальністю, а отже морально-етичний вимір концептуального орієнтиру філософа є очевидним.

Водночас Т.Манн співвідносить “німецьку провину” з абстрактно-поетичним визначенням “німецька доля”, яке конкретизується у його наступному міркуванні: “ Несподівано для себе самого я ... занурився у суперечливу стихію німецької психології...” [48, 305] і таким чином переводиться у психологічний контекст.

Розглядаючи філософсько-естетичний аспект поглядів Т.Манна, ми, зокрема, підкреслювали очевидні перетини в його певних міркуваннях стосовно суто німецьких рис – самокритики, самозаперечення, самопізнання – з концепцією “самості” К.Г.Юнга. Зауважимо, що ці ознаки німецької психології розглядаються письменником у різних контекстах. Проте наразі логіка міркувань Т.Манна безпосередньо пов’язує їх з питанням “німецької провини”: “... назавжди залишиться незрозумілим, як міг народ, такою мірою схильний до самопізнання, прийти до ідеї світового панування ... Адже для світового панування потрібна насамперед наївність, щаслива обмеженість і навіть легковажність, а аж ніяк напружене душевне життя, що притаманне німцям ...” [48, 325]. Отже, витоки провини в новітній історії Німеччини Т.Манн пов’язує з руйнацією глибинного психологічного коду німецької нації.

Така руйнація, на думку письменника, охопила і інші її риси : “ Взяти хоча б ... споконвічний універсалізм і космополітизм, притаманну їм (німцям – О.О.) внутрішню чужість всіляким кордонам – їх можна розглядати як духовний атрибут давньої наднаціональної держави, Священної римської імперії германської нації” [48, 319]. Проте, показово, що у даному зв’язку Т.Манн не обмежується тільки констатацією, як це було у випадку з “інваріантами німецької самості”, а досить чітко обгрунтовує свою позицію, апелюючи до засад гегелівської філософії: “Все це (універсалізм, космополітизм – О.О.) найвищою мірою позитивні якості, проте однаке за законами діалектики вони переходять у свою протилежність і стають злом. Німці дозволили спокусити себе ..., аби їхній вроджений космополітизм

перетворився на устремління до європейської гегемонії, більш того – до світового панування” [48, 319].

Осмислюючи специфіку психологічного виміру “соціального гуманізму” Т.Манна, звернімося ще до одного аспекту, що зумовлює вихід у контекст проблеми художньої творчості. Як відомо, у структурі понятійного апарату психології чільне місце посідає термін антиципація – передбачення, яке є унікальною здатністю, що притаманна творчим особистостям. Слід зазначити, що Т.Манн надавав цьому питанню особливої уваги, в чому можна переконатися, вивчаючи як праці письменника, так і його епістолярію. Застосувавши потенціал паралельного аналізу, розглянемо, як, принаймні, два трагічні періоди в історії Німеччини, що розділяє відстань у більш ніж 300 років, на думку Т.Манна, передбачали її видатні особистості.

До першого періоду, про що йдеться на сторінках доповіді “Німеччина і німці”, письменник відносить добу лютерівської реформації: “... ми назвали її потужною визвольною дією, а це означає, що і їй було притаманне певне добре начало. Проте вочевидь і диявол доклав до неї руку. Реформація призвела до релігійного розколу Заходу, ... накликала на Німеччину Тридцятилітню війну, яка спустошила країні і в культурному розвитку фатальним чином відкинула її назад...” [48, 320]. Т.Манн наводить ще низку аргументів, які засвідчують трагічні наслідки цього історичного періоду, проте особливо показовими видаються його міркування стосовно своєрідного пророцтва цих подій, що було здійснено Еразмом Роттердамським.

Як зазначає письменник, автор “Похвальби дурості” “...скептичний гуманіст, не дуже схильний до самозанурення, добре розумів, що здатна викликати реформація. “Коли побачиш, що у світі народжується страшний хаос, – говорив він, – пригадай: Еразм передбачав його”. ... Але ...він як справжній німець схилився перед трагічною долею і говорив, що всю кров, яка проллється, він готовий “взяти на себе” [48, 320-321].

Щодо передбачення трагедії фашизму – це другий період в історії Німеччини, стосовно якого Т.Манном обґрунтовує потенціал антипаційного начала – відповідний матеріал знаходимо у промові письменника з приводу 70-річчя Генріха Манна, що була проголошена у 1941 р. Не зважаючи на вельми суперечливі стосунки між двома видатними братами, про що йшлося у попередньому підрозділі, Т.Манн виявляє неабияку повагу до творчості Г.Манна, даючи їй найвищу оцінку. Проте компліменти, які лунають на адресу ювіляра, перевищує всі можливі і, що показово, за своїм змістом не є лише даниною поваги урочистій події: “Ти, ... Генріх, – відзначав Т.Манн, – зрозумів цю нову ситуацію духу раніше, ніж, мабуть, ми всі; ти вимовив слово “демократія”, коли ми всі ще мало чого в цьому розуміли, і проголосив тотальність людського, яке включало в себе політичну сферу, в творах, що були шляхетнішим мистецтвом і пророцтвом водночас. Хіба ми не сприймаємо сьогодні як пророцтво, що відбулося, такі книги, як “Вірнопідданий”, “Вчитель Гнус”, “Маленьке місто”?” [19, 331].

У переліку наведених “антипаційних творів” Г.Манна ми хотіли б особливо виокремити другий – “Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана” як твір найбільш символічний щодо сутності німецької психології. Нам видається, що і Т.Манн особливо цінував його передбачувану силу, адже, вочевидь, не випадково завершує свою промову, безпосередньо апелюючи саме до цього роману: “ ... дорогий брат, ти дав нам міф про вчителя Гнуса. Гітлер не вчитель, не професор – ось вже ні. Але він мерзотність, мерзотність – і ... незабаром його вимете історія. І якщо у тебе, як я сподіваюсь, вистачить органічного терпіння, то твої старі очі побачать те, що ти описав у добу сміливої молодості – кінець тирана” [19, 332].

Не менш показовою видається увага до “Вчителя Гнуса” з боку ще однієї яскравої особистості, котра, у 1930 р. трансформувала образну систему цього роману у площину кіномистецтва. Йдеться про фільм режисера Дж. фон Штернберга – “Голубий янгол”, який став епохальним і в історії німецького, і

світового кінематографа. Дж. фон Штернберг, котрий народився в Австрії, а згодом став визнаним американський кіномитцем, дуже точно відчув атмосферу роману Г.Манн, загостривши його деякі образи та привнісши у свою стрічку нові деталі. Важливо відзначити, що антипалійне начало “спрацювало” і у Шенберга, призвівши до появи у картині персонажів, котрих не було в літературному творі – клоуна та нічного сторожа. Протягом фільму вони не вимовляють жодного слова (“Голубий янгол” одна з перших звукових стрічок в європейському кінематографі), виконуючи важливу функцію “мовчазних свідків”. Саме на цей прийом, використаний у “Голубому янголі”, звернув увагу відомий історик і теоретик кіномистецтва З.Кракауер, який у вже згадуваному дослідженні “Психологічна історія німецького кіно” відзначав: “Обидва виступають звичайними свідками, ... і яким би не було їхнє ставлення до всього, що відбувається, вони утримуються від безпосереднього втручання. Їхнє мовчазне упокорення передбачає пасивність натовпу при тоталітарному режимі (виділено мною – О.О.)” [31, 222-223].

Остання теза Кракауера є показовою не тільки стосовно оцінки антипаційного потенціалу “Голубого янгола”, а й взагалі всього німецького кінематографа другої половини 10-х – початку 30-х рр. Адже повна назва праці З.Кракауера “Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера” дуже точно відбиває суть концепції науковця: дослідити як класикою німецького кіноекспресіонізму – “Кабінет доктора Калігарі”, “Гомункулус”, “Доктор Мабузе-гравець”, “Нібелунгі” та ін. – були передбачені жахливі події, що розгорнулися в країни, де вони створювалися: “ Примарні томління німецької душі, для якої свобода була фатальним потрясінням, ...убравшись в людську плоть і кров, вийшли на арену нацистської Німеччини. Гомункулуси розгулювали її площами. Самозванці-калігарі, гіпнотизуючи незчисленних чезаре, перетворювали їх на головорізів. Безумні мабузе здійснювали безкарні жахаючі злочини. Орнаментальні арабески “Нібелунгі” розгорнулися в Нюрбергу в гігантському масштабі: ... море прапорів, і людський натовп

склалися в орнаментальні композиції. ... Все відбувалося так, як це вже було на німецькому екрані. Похмурі передчуття загибелі Німеччини виправдалися наяву” [31, 280].

Осмислюючи думки Т.Манна щодо антипацієнного потенціалу наукової та художньої творчості, увагу привертає ще одне міркування письменника, що “балансує” на перетині морального та психологічного вимірів його гуманістичного проекту і є своєрідним медіатором між “зворотним боком гуманізму” та “соціальним гуманізмом” митця. Аналізуючи специфіку “німецького духу” Т.Манн апелює до статті, автора якої не називає, проте логіку його думки реконструює дуже чітко: “Видається, що будь-яких шлях, яким йдуть німецькі поети і філософи, веде до краю прірви..., – прірви розуму, що вже не контролює відчуття почуттєвих реальностей життя” [19, 329]. Письменник не тільки повністю поділяє наведену тезу, але й розвиває її, роблячи висновок: “ У нас, німців, є дещо, чого, гадаю, немає у інших народів: ми страждаємо від своїх великих людей ” [19, 330]. Наразі, нам видається, що Т.Манн, має на увазі саме антипацієнне начало представників німецької культури, якому переважно притаманний трагічний присмак.

Розглядаючи особливості концептуального наповнення ідеї “соціального гуманізму” Т.Манна, значний інтерес викликає її суто політичний вимір, що є показовим прикладом “чесності з собою”, яку демонструє письменник, вдаючись до жорсткого самоаналізу і самооцінки. Назва його фундаментального публіцистичного твору “Роздуми аполітичного” дуже точно відбиває сутність тогочасної позиції письменника, що згодом була ним серйозно переглянута.

Починаючи з кінця 20-х років і до фіналу свого життя Т.Манн декларує фактично одну і ту саму ідею: “ ... дух і політика неподілені повністю... помилковим ... було б гадати, ніби можна бути аполітичною людиною культури, ... культура опиняється у великій небезпеці, якщо їй не вистачає політичного інстинкту і політичної волі...” [26, 31]. Така спрямованість

позиції письменника врешті-решт призводить його до висновку стосовно “політичного виміру гуманізму”: “Проблема гуманності включає в себе ...питання політики; ...питання про людину постає сьогодні в політичній ... формі ... воно більш, ніж, можливо, в будь-яку іншу добу, набуло політичного обличчя” [19, 329]. Це твердження актуалізує для письменника низку проблем, осмислюючи які він виходить у різні аспекти ідеї “соціального гуманізму”: моральні, психологічні, естетичні .

Всі вони, так чи інакше, є для Т.Манна віддзеркаленням його світоглядної позиції, проте переважна більшість міркувань, які у цьому контексті висловлює письменник, спрямовані у площину проблеми “митець і суспільство”. Саме таку – пафосно-марксистську – назву Т.Манн обрав для своєї статті, що висвітлює низку засадничих принципів, на яких будується його концепція “соціального гуманізму”. Проте фактично з перших слів письменника стає зрозумілою певна провокаційність, декларованого ним орієнтиру. Адже фактично Т.Манн розмірковує стосовно співвідношення естетичного та морального начал, що їх загострює соціальний вимір, наголошуючи на “неподільності проблеми гуманізму, яка ніде і ніколи не має “вузького смислу”, і, навпаки, включає в себе всі сфери. Естетичне, моральне, суспільно-політичне зливаються в ній разом” [56, 482].

Осмислюючи аргументи письменника, стає зрозумілою багатоаспектність цієї проблеми, неоднозначність її трактування Т.Манном, адже його концепцію надзвичайно ускладнює звернення митця до феномена духу. Аналіз, запропонований Т.Манном, демонструє серйозні протиріччя “ в його відношенні до проблеми гуманізму. Оскільки дух багатолікий ... для нього є можливою будь-яка позиція стосовно ставлення до людини, навіть така, яку можна було б взагалі назвати негуманізмом чи антигуманізмом” [56, 482-483]. Слід зазначити, що письменник не дає чіткого визначення поняття “духу”, більш того спроби пояснити його сутність часто-густо виявляються суперечливими, проте Т.Манн вочевидь надає духу величезного значення,

вважаючи його рушійною силою у творчій реалізації таланту, а зрештою – і генія. Саме тому митець апелює до висновку Ш.Сент-Бева, котрий відзначав, що “ у геніального реакціонера Жозефа де Местра... “від письменника був тільки талант” і, розвиває це спостереження в такий спосіб: “ Висловлено непогано, до того ж у цих словах відбита упереджена думка, ніби служіння літературі співпадає з прогресивністю, і, водночас, визнається, що можна, володіючи превеликим талантом, блиском і дотепністю, бути співаком антигуманізму, шибениць, кострів, інквізиції, коротко кажучи, всього того, що прогрес і лібералізм називає царством темряви” [56, 483].

Наразі висновок стосовно духу, який робить Т.Манн, є логічним підсумком його певних розміркувань щодо проблеми гуманізму взагалі. Проте він міг би бути кооптований і у контекст тих ідей письменника, які пов’язані зі специфікою морального та психологічного вимірів художньої творчості і питанням співвідношення естетичного та етичного у художньому творі, що, поза сумнівом, мали для Т.Манна принципове значення. Звертається він до проблеми духу і у зв’язку з соціальним виміром гуманізму, апелюючи, зокрема, до трьох показових прикладів, що, хоча і подаються у різних контекстах, але, безсумнівно, є спорідненими за своєю сутністю. При цьому, визначені письменником три складові: естетична, моральна, а точніше – морально-психологічна – та суспільно-політична, вочевидь, постають у своїй єдності.

Перший приклад – пов’язаний з постаттю Г.Гауптмана, який, залишившись у фашистській Німеччині, вивісив прапор зі свастикою, написавши: “ Я кажу: так!” – і навіть зустрівся з Гітлером, котрий протягом якоїсь ганебної хвилини свердлов його своїм тупим поглядом , поглядом василіска...” [52, 339]. “Суспільно-політичний” вчинок Гауптмана – видатного митця, в творчості якого “крізь модерністську і діалектну заволоку ... стала просвічуватися його позачасова класична сутність” [49, 491] – стає для Т.Манн приводом для морально-психологічної оцінки: “Щаслива людина,

улюбленець долі. І він хотів ним залишитися. Роль страдника він відкинув. ... Тепер він був ... “бідний пан Гауптман” і, самотній, зганьблений, до того ж зневажений нацистами за свою до них прихильність, звично ж страшенно страждав..., страшенно мучився, адже бачив, що гине країна і народ, яких він любив. ...Я з великим болем уявляв страждаючі риси його обличчя, коли отримав звістку про його кончину, і джерелом скорботи моєї було почуття, що при всій різниці наших характерів, і як не розійшлися ... наші життєві шляхи, ми все ж таки були колись майже друзями” [52, 339].

Другий приклад стосується персоналії К.Гамсуна, котрий “з приходом до влади Гітлера з великою радістю віддав себе на службу націонал-соціалізму і став одним з тих, кого називають зрадником батьківщини” [56, 484]. Високо оцінюючи творчість норвезького письменника, який перебував під значним впливом творчості Ф.М.Достоевського та філософії Ф.Ніцше, Т.Манн виявляє відверте здивування з приводу трансформацій, що відбулися з К.Гамсуном: “Досить пригадати, з яким комізмом, з якою злою іронією висміював у своїх ранніх книгах таких історично типових представників лібералізму, як Віктора Гюго чи Гладстона. Але те, що у 1895 році означало ... оригінальну, парадоксальну естетичну позицію..., у 1933 році обернулося політичною злістю дня і надзвичайно важким, трагічним чином затьмарило світову славу письменника” [56, 484].

Наведений приклад, на нашу думку, показово доводить продуктивність потенціалу цілісного підходу до осмислення проблеми гуманізму, запропонованого Т.Манном. Проте наступний, хоча письменник і вважає його аналогічним, демонструє певне зміщення акцентів у ланцюзі естетичне – морально-психологічне – суспільно-політичне, де не дух, на чому наголошує Т.Манн, а саме остання ланка виконує функцію своєрідного каталізатора. Йдеться про ситуацію з Езрой Паундом, що, як вважає Т.Манн, є “хвилюючим прикладом глибокого роздвоєння духу по відношенню до суспільних проблем. Сміливий художник авангардист в ліриці, він так само кинувся в обійми

фашизму, пропагував його під час другої світової війни ... і програв свою гру завдяки військовій перемозі демократії” [56, 484-485]. Але головним у маннівській інтерпретації “казус Паунд” є аналіз присудження йому високої нагороди – премії Боллінджена – в той період, коли він був “заарештований і осуджений як зрадник”. Саме в такий спосіб англійські і американські письменники продемонстрували приклад “найбільшої незалежності естетичного вироку від політики”. Водночас не менш цікавим є тлумачення цієї ситуації Т.Манном: “ Не маю сумнівів, що я не самотній у своєму бажанні дізнатися, чи присудили б ці дуже шановані члени журі премію Езре Паунду, якби він раптом став не фашистом, а як раз навпаки ...” [56, 485].

Аналізуючи специфіку поглядів Т.Манна, що висловлюються ним у контексті його гуманістичного проекту, не можна не звернути увагу на комічний вимір світобачення письменника. Він є характерною ознакою його індивідуальності, про що вже йшлося у попередньому підрозділі, що ж стосується гуманістичного контексту, ситуація комікування наразі набуває досить неординарних ознак. Її кульмінацією вважаємо наступний вислів Т.Манна: “ ... коли я всією душею, пристрасно, як ніколи бажав Гітлеру загибелі, я не міг не бачити комізму своєї ролі. Адже не можна заперечувати, що в політичному моралізуванні митця завжди є дещо комічне, що пропагування гуманістичних ідей майже завжди межує (і не тільки межує) для нього з вульгарністю” [56, 485].

Осмислюючи цю ситуацію, на нашу думку, не можна недооцінювати чинник часу, адже такий іронічний присмак антифашистської позиції з’являється у Т.Манна тільки у 1952 р. Натомість у перші роки диктатури Гітлера у позиції письменника домінує зовсім інша тональність. Про це, зокрема, свідчить відкритий лист Т.Манна декану філософського факультету Боннського університету, який здобув широкого розголосу серед європейської інтелігенції. То була відповідь письменника на позбавлення його статусу почесного доктора, що сталося у грудні 1936 р.

Покладаючи на університетську систему Німеччини значну відповідальність за трагічні наслідки подій, які відбувалися в країні, Т.Манн, з одного боку, виявляє певне задоволення, що, хоча б в такий спосіб, він є відстороненим від німецької трагедії. З другого –, очевидною і природною є глибока образа Т.Манна на вчинок керівництва університету, яка відчувається у кожному рядку цього листа. Саме тому текст повідомлення про позбавлення його звання професора філософського факультету, письменник кореспондує з повідомленням про надання йому аналогічного звання Гарвардським університетом і наводить аргументи, що були висунуті цим навчальним закладом. Серед них Т.Манн виокремлює тезу, згідно якої він “разом з дуже нечисленними сучасниками зберіг високу гідність німецької культури” [52, 145]. При цьому письменник підкреслює, що визнання його заслуг перед рідною культурою лунає не з боку співвітчизників, а “вільних та освічених людей по той бік океану” [52, 145].

Аналізуючи зміст цього листа Т.Манна, не можна не звернути увагу, що навіть у межах такого короткого формату, письменник оприлюднює низку принципових думок, які є не тільки виразом світоглядної позиції митця, а демонструють складний процес її еволюції. Т.Манн наголошує, що свою “відразу” стосовно фашизму він висловлював не тільки, перебуваючи в еміграції, коли здійснював це вільно, а “набагато раніше і не міг не викликати їх (нацистів – О.О.) сказу, оскільки побачив, перш ніж німецьке бюргерство, котре тепер охоплене відчаєм, хто і що насувається ... ” [52, 146-147].

Проте ще більш показовим є самоаналіз письменником цієї ситуації: “Коли ж Німеччина дійсно опинилася у них в руках, я хотів мовчати; я *вважав, що жертвами, котрі принесені мною, я здобув право на мовчання*” (виділено мною – О.О.) [52, 147]. Позиція “права на мовчання”, котру на початку сповідує митець, імовірно є рефлексією його певних філософських уподобань і, зокрема, ідей Б.Кроче, доробок якого, що зазначалося вище, вочевидь,

привертав увагу Т.Манна. Так, “право на мовчання”, проголошене письменником, виявляє досить чіткі перетини з вже згадуваною нами концепцією “атлантизму” італійського філософа, що, на певному етапі, видається Т.Манну можливим і зумовлює появу його “Роздумів аполітичного” (1918).

Протягом більш, ніж двадцяти років митець повертався та переосмислював головні положення цієї праці і, зрештою, визнав помилковість своєї позиції. Внаслідок складного процесу самоаналізу (показово, що Т.Манн безпосередньо вживає і визначення самоаналіз, і самопізнання) , до якого завжди тяжів письменник, він пояснює причини своєї тодішньої аполітичності традицією “... німецько-бюргерської духовної культури. Ця культура всмоктала в себе музику, метафізику, психологію, песимістичну етику, ідеалістичну теорію індивідуалістичної педагогіки, – але зневажливо відкидала будь який політичний елемент” [51, 289]. Проте згодом митець категорично заперечує цю традицію, а “Роздуми аполітичного” характеризує як “діалектичне гусарство 1914 р.”, чітко наголошуючи, що “...відмова культури від політики – це помилкова думка, самоощукання...” [51, 291].

Наведена теза Т.Манна має вельми конкретний контекст і фактично є критикою його філософського та естетичного авторитета – А.Шопенгауера, позиція якого, на думку письменника, “...у 1848 році була зловісною і трагікомічною. ... Народ він називав ... “всевладною сволотою”, і офіцеру, який з вікон його квартири спостерігав за барикадами, демонстративно запропонував свій театральний бінокль, аби тому зручніше було вести вогонь по заколотниках. Чи це називається стояти над політикою?” [51, 291]. Показово, що у відпрацюванні своєї думки, Т.Манн знову дотримується задекларованого ним комплексного підходу щодо осмислення феномена гуманізму, який ґрунтується на єдності естетичного, морального та суспільно-політичного чинників. Отже витоками “аполітичності” А.Шопенгауера письменник вважає

специфіку світоспоглядання філософа, що “ пов’язаний з його етичним песимізмом, з тим культом “хреста, смерті і могили”, котрий закономірно ворожий ... пафосу свободи, культу людства” [51 291-292]. Аналіз позиції А.Шопенгауера, що її здійснює Т.Манн, стає для письменника поштовхом до оприлюднення своїх думок, де політичний та соціальний елемент відіграють принципову роль: “Аполітичність є ніщо інше, як... *антидемократизм*, а що саме це означає... виявляється з надзвичайною яскравістю на стрімких поворотах історії” [51, 291].

У 1936 р. Т.Манн взяв участь у святкуванні 80-річчя З.Фрейда і відкрив урочистості доповіддю, яка мала назву “Фрейд і майбутнє”. Письменник визначив особливе місце фундатора психоаналізу в модернізації мислення ХХ століття, його вплив на специфіку розвитку світової гуманістики та ін. Окрім багатьох принципових питань, що стосувалися як засадничих положень психоаналізу, так і його місця у теоретичному контексті другої половини ХІХ-початку ХХ ст., Т.Манн виокремлює проблему гуманізму. Фактично митець визнає теорію З.Фрейда однією “... з найважливіших будівельних цеглин, покладених у різноманітно створювану сьогодні антропологію, а отже – у фундамент майбутнього, в будинок більш розумного і більш вільного людства” [55, 437].

Т.Манн також подолав межу свого 80-річчя, але подібної доповіді про внесок письменника у світову культуру ХХ ст., яка б пролунала б від особистості рівної йому, проголошено не було. Проте з кожним роком спадщина Т.Манна спонукає до нових і нових роздумів, які стимулює дивовижний інтелектуальний потенціал і вражаюча сучасність його ідей. Це, зокрема, стосується наступної думки письменника: “Книги переживають свій час, якщо він бере їх із собою у своєму невпинному русі вперед” [52, 194]. Слова митця виявилися пророчими щодо його власних творів, а отже дослідження “Т.Манн і майбутнє” сьогодні набуває особливої актуальності.

РОЗДІЛ Ш. А.ФРАНС: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АРАБЕСКИ

3.1 *Філософсько-естетичні та психологічні ідеї А.Франса*

Аналізуючи специфіку процесів, що відбувалися в Європі наприкінці XIX – на початку XX ст., не можна оминати увагою постать А.Франса (1844-1924), визначний внесок якого в європейське культуротворення, окрім власне художньої творчості, був пов'язаний з потужною дослідницькою та публіцистичною діяльністю. Даний аспект доробку А.Франса є предметом цього розділу нашої монографії, мета якого – осмислити і переосмислити погляди письменника, що останнім часом вийшли з поля зору сучасних дослідників. Проте, на нашу думку, неупереджений аналіз яскравих, хоча і часто-густо дискусійних ідей А.Франса спонукатиме до їх більш активного залучення у контекст сучасної гуманістики, що, вочевидь, сприятиме розширенню кола її проблематики. Серед них – питання, яке вже набуло “класичного статусу” і може бути визначене як “філософсько-естетичний вимір” спадщини митця. У випадку А.Франса ця проблема виявилася вельми неоднозначною. З одного боку – така орієнтація для письменника була природною, зважаючи на його широку обізнаність з історію філософської думки, а отже, так само як і інші видатні представники мистецької практики, він, переважно, позасвідомо виступав інтерпретатором філософсько-естетичних концепцій різних історичних періодів. З другого боку – А.Франс відверто “легалізував” свій інтерес до ідей провідних мислителів, коли написав славнозвісний твір “Сад Епікура” і, безпосередньо, ввів свої ідеї у контекст філософсько-естетичної думки, охопивши період від доби античності до перших десятиліть XX ст.

“Сад Епікура” без перебільшення є одним з “найекстравагантніших” у спадщині письменника і вимагає від дослідника урахування кількох моментів. По-перше – визначення місця цього твору у контексті загального доробку А.Франса, що передбачає здійснення хоча б короткого екскурсу в історію

його створення. По-друге – аналізу світоглядних орієнтирів митця, які значною мірою були зумовлені його філософськими уподобаннями. По-третє – усвідомлення індивідуально-психологічних складових особистості А.Франса, що природно є основоположним для всієї його творчості, але, саме у “Саду Епікура” виявилися особливо яскраво.

Даний твір вийшов друком наприкінці 1894 р. і став своєрідним узагальненням “дослідницької діяльності” письменника, що протягом досить тривалого часу спонукала його до написання статей та нарисів, проблематика яких стосувалася питань філософії, естетики, літературознавства, психології та ін. Це позначилося на особливості структурної побудови та концептуальній наповненості “Саду Епікура”¹, що вирізняється відвертим плюралізмом і на рівні його форми, і змісту. Така специфіка твору А.Франса відкриває широкі можливості для сучасних науковців, дозволяючи кореспондувати ідеї письменника з визначними теоретичними здобутками європейської гуманістики різних історичних періодів. Наразі необхідно відзначити, що паралелі між ідеями А.Франса і концепціями видатних вчених вибудовуються у дуже своєрідний спосіб. Деякі з них є, так би мовити, очевидними, оскільки їх безпосередньо коментує сам письменник, деякі – носять завуальований характер. Проте обидві тенденції містять значний потенціал для дослідницької роботи, що, вочевидь, сприятиме актуалізації поглядів А.Франса в умовах ХХІ ст.

Назва твору “Сад Епікура” є більш, ніж красномовною, оскільки одразу вводить нас у контекст філософських уподобань письменника, котрий завжди декларував своє захоплення “античним матеріалізмом”. Ідеї Демокріта та Епікура стали для А.Франса тим фундаментом, на який він значною мірою спирався, визначаючи у подальшому коло своїх філософських пріоритетів, що зрештою знаходили свій відбиток і у його художній творчості. Проте на сторінках цього твору письменник їх практично не коментує, натомість

¹ Заключні розділи цього твору, що мають формат самостійних новел, не є наразі предметом нашого розгляду.

зосереджує увагу на поглядах інших давньогрецьких мислителів, а також на концепціях представників філософської думки ХУІІІ-ХІХ ст. Слід також відзначити, що часто-густо наслідки концептуальної логіки А.Франса виявляються вельми несподіваними, оскільки він, висловлюючи ту чи іншу ідею, свідомо чи позасвідомо кореспондує її з відомими теоретичними положеннями видатних мислителів різних історичних періодів, які зазвичай не співвідносилися між собою. У цьому зв'язку показовим є розміркування А.Франса щодо наукового потенціалу історії.

Розмисли письменника наразі розгортаються навколо ідеї “певного факту”, тлумачення якого має здійснювати історик. Думки, що їх оприлюднює А.Франс, відверто вражають своєю неординарністю, спонукаючи співвіднести їх з відомою концепцією Арістотеля, поданою на сторінках “Поетики”. Як відомо, Стагірит, здійснюючи порівняльний аналіз діяльності історика і поета, надавав перевагу останньому, адже історик говорить про те, що було, тоді як поет – про те, що може бути. Саме тому, наполягав Арістотель, поезія значно філософічніша, ніж історія. Показово, що і А.Франс так само застосовує прийом зіставлення діяльності історика і митця, проте, розгортаючи свої міркування, доходить зовсім іншого висновку: “Що таке історія? Описування подій минулого. А що таке подія? Звичайний факт? Ні в якому разі. Подія – факт видатний. Але хіба може історик визначити, чи є даний факт видатним чи ні? Він робить це, як йому заманеться у залежності від свого смаку і характеру свого світобачення – тобто, як художник” [93, 300]. Таким чином, на відміну від Арістотеля, А.Франс фактично ототожнює діяльність історика і митця, наполягаючи на тому, що вони обидва керуються тільки почуттям, а отже “ історія – не наука; вона мистецтво” [93, 300] . Вочевидь позиція французького письменника містить серйозні дискусійні моменти, проте наш інтерес до неї зумовлений її безсумнівним теоретичним потенціалом, що, окрім означеного концептуального перетину, дозволяє ввести міркування А.Франса у позитивістський контекст.

Варто підкреслити, що певні ідеї фундатора позитивізму О.Конта були надзвичайно близькі письменникові і значною мірою впливали на формування його світоглядних орієнтирів: “Огюст Конт зайняв тепер своє місце – поруч з Декартом і Ляйбницем. Та частина його філософії, що стосується зв’язку наук між собою і їх спів-підпорядкуванню, а також та, в якій він добуває з купи історичних фактів позитивну систему соціології, увійшли відтепер у найголовнішу скарбницю людської думки” [93, 292].

Серед низки думок О.Конта увагу А.Франса імовірно привернув чіткий орієнтир філософа на міждисциплінарний зв’язок, що передбачав залучення досвіду природничих наук. Такий підхід довів свою продуктивність, зокрема, на теренах позитивістської естетики, передусім – у теоретичних розмислах І.Тена, котрий розширив її тезаурус шляхом введення поняття “факт”. На сторінках “Саду Епікура” ми не знаходимо ніяких коментувань А.Франса щодо цієї ідеї його співвітчизника, проте письменник оперує визначенням “історичний факт”, до якого фактично застосовує підхід, обраний І.Теном. Але принципи позитивістського естетичного аналізу наразі “не спрацьовують”, що власне і стає головним аргументом А.Франса стосовно заперечення наукового потенціалу історії.

Загальновідомо, що для І.Тена “естетичним фактом” був конкретний твір мистецтва, аналіз якого має здійснюватися з позиції позитивізму. Так, “визначивши “естетичний факт”, треба, на думку французького мистецтвознавця, переходити до опису фактів, пошуку джерел їхньої детермінації” [34, 12]. Саме на ці два положення у своєму аналізі і спирається А.Франс, відзначаючи: “Якщо так званий історичний факт викликаний, що можливо та імовірно, одним чи кількома фактами неісторичними і таким чином невідомими, в який же спосіб може історик встановити існуюче між ними співвідношення і наступність?” [93, 300].

Виявляючи загалом свою прихильність до теорії О.Конта, А.Франс, тим не менш, не тільки не перетворюється на її радикального апологета, а й

навпаки – полемізує з певними положеннями філософії позитивізму. Це, передусім, стосується його перших двох стадій – теологічної та метафізичної, що не просто критично, а й іронічно інтерпретуються письменником. Так, піддаючи гострим нападкам “релігійну частину спадщини” О.Конта, А.Франс виявляє весь свій войовничий атеїзм: “... вона похмура і деспотична. Всі виявлення ... думок в ній суворо регламентовані. Вона надає існуванню геометричної вірності. Будь-яка допитливість нею суворо переслідується. Вона припускає лише позитивні знання і приборкує зацікавленість” [93, 293].

Позиція А.Франса, безсумнівно, є спрощеною і значною мірою упередженою, проте наразі показовим видається не стільки саме це твердження, скільки витoki теологічної складової позитивізму, які інтерпретуються ним вкрай неординарно. Застосовуючи принципи біографічного методу, що до нього А.Франс ставився вельми шанобливо, письменник відзначав: “... релігія Огюста Конта породжена коханням. ... містичним і цнотливим. Предмет цього кохання, Клотильда де Во, померла після своєї першої зустрічі з філософом, і він оточив образ цієї молоді жінки культом, який був збережений його відданими учнями” [93, 293, 292]. Вочевидь такий прийом тлумачення теологічного виміру позитивізму могла застосувати тільки “науково незалежна” людина, якою наразі був А.Франс, проте видається доцільним принаймні взяти до відома і цю екстравагантну позицію, висловлену видатним європейським письменником.

Закиди А.Франса спрямовані і у площину метафізичної частини позитивізму, що їх митець висловлює у досить саркастичній формі: “Вже тривалий час читаю я трактати з метафізики, як романи, що є менш цікавими, ніж інші, і не більш відповідні дійсності” [93, 293]. Але поступово критична тональність письменника починає домінувати і в оцінці ним певних аспектів власне позитивного методу. Це, передусім, стосується декларування О.Контом, так би мовити, диференційованого підходу до залучення досвіду природничих наук: “... особливу гіркоту і безвихідь надає позитивізму та суворість, з якою

він забороняє науки некорисні, тобто як раз найбільш привабливі” [93, 293]. Йдеться про неприйняття А.Франсом позиції філософа щодо “обмеження можливостей” астрономії. Водночас і сам письменник, офіційно сповідуючи принципи міждисциплінарного підходу, відверто демонструє вибіркоче ставлення до нього. Так, виявляючи своє захоплення філософією, він, хоча і у латентній формі, вочевидь, має прихильність до психології, натомість неприховано критично висловлюється проти етики, соціології, але, передусім – естетики.

Свою позицію А.Франс пояснює тим, що “естетика не має міцного ґрунту. Це повітряний замок” [93, 326]. Проте всі ці образливі епітети відходять на другий план порівняно з назвою статті, запропонованою письменником – “Недостовірності естетики. “Мистецтво і природа”, що у подальшому перетворилася на розділ “Картковий будиночок” твору “Сад Епікура”. “Незадоволення естетикою”, що нею просякнуті відповідні фрагменти даного твору, тим не менш відкриває можливість пересвідчитися у досить несподіваних судженнях письменника, котрі, як це не парадоксально, здатні “модернізувати” розвідки на теренах сучасної естетичної науки.

Розмірковуючи стосовно її сутності, А.Франс побіжно торкається питань, що є дотичними до проблеми стилю, смаку та ін. і, імовірно, варті більш розгорнутого коментування. Проте ми зосередимося тільки на одній тезі, яку вважаємо своєрідним камертоном естетичних розмислів А.Франса: “У питаннях естетики особливо насторожує те, що все доводиться за допомогою логіки” [93, 324]. Подальші філософування митця, що імовірно є цікавими самі по собі, безпосередньо до означеної тези відношення не мають. Проте саме вона актуалізує повернення до теоретичних поглядів О.Г.Баумгартена, котрий призвів естетику до “наукової незалежності”.

Останнім часом, як ми вже відзначали, значно активізувався інтерес до спадщини німецького вченого, зумовивши появу низки оригінальних концепцій. Всі вони природно “відштовхуються” від засадничого положення

О.Г.Баумгартена щодо визначальної ролі естетики і логіки у процесі пізнання. Перша – пов’язана із сферою чуттєвого, друга, яку сам філософ називав “пізнане вищою здібністю”, – із сферою інтелектуального. Отже теоретик дуже чітко визначив дві форми “пізнавальних здібностей”: нижчий (чуттєвий) – естетика і вищий (розумовий) – логіка. Слід підкреслити, що у подальшому низка концепцій О.Г.Баумгартена і передусім запропоноване ним визначення предмету естетики як науки про досконале, неодноразово спонукали до дискусій. Проте розроблена філософом структура гносеології у площину наукової полеміки фактично не потрапляла. У цьому контексті теза А.Франса стосовно “особливого” зв’язку естетики і логіки видається більш, ніж показовою.

Наразі сам по собі вражаючим є факт очевидної обізнаності письменника з концепцією О.Г.Баумгартена, що через свою, так би мовити, вузько теоретичну специфіку фактично ніколи не потрапляв у сферу інтересів практиків мистецтва. Саме тому застереження А. Франса стосовно небезпеки захоплення об’рунтуванням питань естетики за допомогою логіки, що ним розпочинається розділ “Картковий будиночок”, може вважатися чи не першою спробою полеміки з теорією О.Г.Баумгартена, ініціатором якої виступає видатний письменник. Взагалі, аналізуючи подальші висловлювання і міркування А.Франса щодо проблем філософії, несподівано усвідомлюємо, що у виокремлених ним відомих концепціях переважно домінує саме неприйнятний для письменника естетичний аспект. У цьому зв’язку зосередимо увагу на “гегельянському контексті” розвідок А.Франса.

Слід відзначити, що безпосередньо, ім’я Г.В.Ф. Гегеля виникає на сторінках “Саду Епікура” у контексті полеміки митця з класичною сократівською тезою “пізнай самого себе”. Агностицизм, що його послідовно сповідував письменник, робить цілком зрозумілою критику ним ідеї Сократа: “ Ми ніколи не пізнаємо ні себе, ні інших. ... Навіть створити світ легше, ніж зрозуміти його” [93, 278] і, задля підсилення ваги своєї аргументації,

відзначає: “Гегель частково це підозрював” [93, 278]. Далі свою думку А.Франс не розвиває, проте можна доміслити, що він мав на увазі, зважаючи, що “за Гегелем, природа як така, не пізнана, чужа для мислення” [80, 108]. Водночас, у своєму творі письменник вдається і до більш розгорнутого коментування інших відомих теоретичних положень філософа, хоча і безпосередньо їх не називає. Проте “гегельянський підтекст” поглядів А.Франса настільки очевидний, що не потребує зайвої аргументації, адже йдеться про естетичний вимір знакової концепції мислителя – “абсолютну ідею”.

У попередніх підрозділах ми зверталися до її певних аспектів, наразі ж знову підкреслимо, що мистецтво, яке розглядається Г.В.Ф. Гегелем у контексті “абсолютної ідеї”, ототожнюється з його трьома формами: символічною, класичною і романтичною. Перша, на думку філософа, притаманна Сходу, друга – добі античності, третя – християнській Європі. У контексті мистецького виміру “абсолютної ідеї” Г.В.Ф. Гегель, як зазначалося, розробляв свою модель видової специфіки мистецтва, що її найвищею стадією була визнана поезія, яка виходить у “релігійне коло романтичного мистецтва”. Оригінальне тлумачення цього завершального етапу концепції філософа у “Саду Епікура” пропонує А.Франс.

Наразі письменник стверджує, що “художньо-обдаровані люди вносять в релігію чи мистецтво витончену чуттєвість. Але немає чуттєвості без певної домішки фетишизму. Поетові притаманний фетишизм слів і звуків. Він дописує дивні властивості тим чи іншим сполученням складів і, подібно тим, хто сумлінно молиться, схиляється вірити у дієвість священних форм. Складання віршів ближче до богослужіння, ніж зазвичай вважають. А для поета, котрий посивів у праці віршотворення, складати вірші – означає священнодіяти” [93, 277].

Певна рефлексія гегелівського підходу спостерігається і в іншому розміркуванні А.Франса. Розглядаючи процес розвитку класичної форми мистецтва, німецький філософ здійснив своєрідний порівняльний аналіз давніх

і нових богів античності, у контексті якого ним було запропоновано оригінальну інтерпретацію міфу про Прометея. У цьому розгорнутому дослідженні особливу увагу привертає наголос Г.В.Ф. Гегеля на моральному аспекті, що зумовлює вельми показовий висновок філософа: “Прометей не дав людям ні моральності, ні права, а навчив їх тільки хитрості, за допомогою якої вони підкоряють предмети природи і користуються ними як засобами для задоволення людських потреб” [18, 173]. Власне саме відсутність моральної складової і є головною причиною того, що Прометей належить “не до роду нових богів, а до роду титанів” [18, 173].

Свідому чи позасвідому рефлексію гегелівського прийому “деканонізації” міфічного героя спостерігаємо і у творі А.Франса, проте наразі його дослідницький інтерес спрямований у біблійний контекст, а саме – на постать Іуди. “Доля Іуди Іскаріота – відзначав письменник, – сповнює подиву. Адже кінець кінців ця людини з’явилася виконати пророцтво: потрібно було, аби вона зрадила сина божа за тридцять срібників. І поцілунок зрадника, так само як і спис і ... гвіздки, виявився одним з необхідних знарядь пристрастей господніх. Без Іуди диво воскресіння не здійснилося б і рід людський не був би врятований” [93, 286]. Подібні пошуки митця виявили свою продуктивність і в інших вимірах, зокрема – на теренах фольклору, що зумовило появу оповідання А.Франса “Сім дружин Синьої Бороди”. У даному зв’язку постає можливість говорити про реалізацію німецьким філософом і французьким письменником герменевтичного підходу, що може визначити ще один вимір в естетичному концепті цієї науки.

Останнім часом увага науковців зосереджена на герменевтичних розвідках ХХ ст. і, передусім, на концепціях Г.-Г. Гадамера та П.Рікера. Проте, як відомо, витоки цієї теорії пов’язують із ХVІІІ ст., коли “філософська герменевтика ... в основному розвивалася в межах історико-філософської науки” [74, 98]. Український естетик Д.Скальська, розглядаючи місце герменевтичної теорії у контексті антропологічного повороту, акцентує увагу

на “історії питання”, що дає їй можливість прокоментувати специфіку розуміння герменевтики як “спосіб тлумачення текстів” у добу античності. Проте особливо показово вважаємо характеристику дослідницею класичного етапу її розвитку: “Передбачалося, що вона (герменевтика – О.О.) охоплюватиме всі прояви людського духу, стане універсальною теорією інтерпретації гуманітарного знання / В.Шлейєрмахер, В.Гумбольдт/. З другого ж боку, робився акцент на своєрідності способів інтерпретації, що приводить до виділення особливого “естетичного досвіду”, який у свою чергу, не піддається раціоналізації ” [74, 99].

На нашу думку, практичну реалізацію обох вимірів герменевтики XVIII ст., окреслених Д.Скальською, ми спостерігаємо відповідно в інваріанті тлумачення Г.В.Ф. Гегелем міфологічного образу як взаємозв’язку “духовного начала та його природного вигляду” і інтерпретації А.Франсом біблейського та фольклорного мотивів, що набувають статусу “естетичного досвіду”. Останній виявляє показові перетини між міркуваннями письменника і герменевтичною концепцією Г.-Г.Гадамера, котрий пов’язував питання інтерпретації з проблемою “актуальності” твору.

Взагалі дану думку вченого було б доцільним кореспондувати і з ідеєю “актуальності виду мистецтва”, яка належала В.Шлейєрмахеру, проте це передбачає здійснення самостійного дослідження. Щодо гадамерівської моделі “естетичного досвіду” особливості її специфіки чітко коментує Д.Скальська: “... чим більша актуальність художнього твору, тим більша ймовірність свідчення того, що воно відкрите для нових і нових інтеграцій, виходить за межі історичної детермінованості і починає належати позачасовому, вічному” [74, 106]. Теоретичні орієнтири Г.-Г.Гадамера, вочевидь, спрямовані у ту ж саму концептуальну площину, що і висновок А.Франса: “Кожне нове покоління шукає у творіннях старих майстрів нову емоцію. Тому людство має пристрасну прив’язаність головним чином до тих творів мистецтва і поезії, в яких існують темні місця, що передбачають

можливість різного розуміння” [93, 296-297]. Ця думка письменника, яка за своїм науковим потенціалом може безпосередньо розглядатися у контексті герменевтичного дискурсу, стимулює поміркувати стосовно питання “іронічної герменевтики”, адже прийом інтерпретації визначається А.Франсом у дуже своєрідний спосіб: “ Найбільш обдарований глядач – той, який знаходить, ціною кількох *вдалих брехливих тлумачень* (виділено мною – О.О.), найбільш ніжну і найбільш сильну емоцію” [93, 296]. Наразі показовими є свідчення особистого секретаря письменника Ж.-Ж.Бруссона, котрий залишив нам оригінальний портрет свого патрона у книзі-спогадів “Анатоль Франс у пантофлях і халаті”: “ В одному з біографічних словників він (Франс – О.О.) списав... наступну фразу: “Пані Терульда була багата і добродісна”. Він читає цю фразу і починає знущатися над нею. – Вона прісна і пласка як млинець. Зачекайте, ми подамо цю даму під сучасним соусом. Він (Франс – О.О.) пише: “Оскільки пані Терульда була багата, вона уважалася добродісною” [9, 59]

Аналізуючи “Сад Епікура”, дослідники зазвичай приділяли увагу його структурній побудові, відзначаючи, що обрана назва була не лише даниною поваги письменника поглядам античного філософа, а й виконала функцію своєрідного камертону для композиційного рішення цього твору: “... Франс прагнув відновити “атмосферу” саду, в якому давньогрецький мислитель Епікур вів повільну бесіду на філософські теми, оточений своїми учнями” [30, 779]. Імовірно, що саме такою і була мета письменника, проте, врешті-решт цьому твору повільності дещо забракло, а отже у творі домінує дещо інший темпоритм. У “Саду Епікура”, навіть у тих його фрагментах, що більш об’ємні за обсягом, відверто превалує афористичне начало, ґрунтом якого стає славнозвісна іронія письменника. Саме тому формат цього твору викликає певні асоціації із працею “Зла мудрість. Афоризми і висловлювання” ще одного видатного представника німецької філософії, сучасника А.Франса Ф.Ніцше. У цьому зв’язку виникає бажання дещо

розширити назву “Сад Епікура”, додавши до неї перефразоване ніцшеанське визначення: “Іронічна мудрість. Афоризми і висловлювання”.

Проте аналогії, які виникають між цими двома творами зрозуміло зумовлені більш серйозними речами концептуального характеру. Ми знову повинні відзначити, що “ніцшеанський аспект” у “Саду Епікура” належить до тих філософських теорій, положення яких на пряму не декларується митцем. Водночас певні висновки французького письменника безпосередньо перетинають з наріжними ідеями вченого. Зокрема, А.Франс вважає, що “зло є необхідним. Без нього не було і добра. У злі – єдиний сенс існування добра” [93, 282]. Складається враження, що митець виступає “концептуальним спадкоємцем” однієї з наріжних ідей Ф.Ніцше, яка зумовила появу принципової праці “По той бік добра і зла”. Перетини думок філософа і письменника простежуються у багатьох контекстах, серед яких ми, зокрема, виокремлюємо психологічне питання, якому приділяли увагу і Ф.Ніцше, і А.Франс.

Симптоматичним наразі є те, що, коментуючи загальний стан психології другої половини XIX ст., німецький теоретик апелює насамперед до її французької гілки, дуже специфічно оцінюючи ситуацію, що склалася на її теренах: “Психологи Франції – а де ще є тепер психологи? – все ще не вичерпали того гіркого і різноманітного задоволення, яке дає їм *betise bourgeoise* (буржуазна дурість – фр.)” [93, 98]. Проте найбільш несподіваним видається “обрання” Ф.Ніцше “головним психологом” Франції Г.Флобера: “Наприклад, Флобер, цей молодецький руанський буржуа, – розвиває свою думку філософ, – не бачив, не чув і не помічав вже кінець кінців нічого іншого (йдеться саме про задоволення від буржуазної дурості – О.О.): це був притаманний йому різновид самостраждання і витонченої жорстокості” [Н-1, 340].

Взагалі, поєднання Ф.Ніцше в постаті Г.Флобера письменника і психолога відбиває специфічну тенденцію, що у другій половині XIX – у

першій третині ХХ ст. стає характерною ознакою європейської гуманістики, коли потужний внесок у розвідки, що відбувалися на теренах психології, естетики, етики та ін. значною мірою було здійснено представниками літератури. Провідні письменники також прагнули входження і врешті-решт входили в певний філософський контекст. Імовірно саме тому Ф.Ніцше закликає цих “психологів” вивчати “філософію “правила” у боротьбі з “винятком” – це буде для вас видовище, гідне богів і божественної злобності! Чи, говорячи ще зрозуміліше: здійсніть вівісекцію над “доброю людиною”, над “*homo bonae voluntatis*” (людиною доброї волі) ... над собою” [61, 341]. Складається враження, що цей ніцшеанський заклик безпосередньо було почуто А.Франсом і хоча сам він наразі апелює до думки відомого французького журналіста і політичного діяча Ж.-Ж.Вейса, котрий стверджував: “Як це прекрасно – красивий злочин”, міркування письменника є дуже далекими від формату публіцистики, а мають глибоке філософське та морально-психологічне наповнення.

Здійснений А.Франсом аналіз явища “злочину” дуже лаконічний, адже це тільки один з багатьох “концептуальних пасажів” “Саду Епікуру”. Проте після ознайомлення з думкою письменника виникає почуття жалю, що він далі не розвинув свої вельми оригінальні ідеї. “Не буде перебільшенням стверджувати, – відзначав А.Франс, – що пролита кров заповнює добру половину всієї створеної людством поезії. ... Видовище злочину – в один і той самий час драматичне і сповнене філософського змісту ” [93, 301]. При цьому він виокремлює два інваріанти “злочину”, що викликають найбільший інтерес і як явища власне психологічні, і як естетичні, що стають підґрунтям літературних та мистецьких творів .

Першим, в моделі А.Франса, є “сільський злочин”, що наснажується “годувальницею-землею, яку він поїть стільки століть поспіль, вступаючи у спілку з чорною магією ночі, мовчанням місяця, що співчуває, жахами, які розчинені у природі” [93, 301]. Відчуття темного хтонічного начала, що

відверто домінує у процитованому уривку “Саду Епікуру”, фактично є головним аргументом А.Франса, завдяки якому він пояснює природу “сільського злочину”. Такий висновок митця, імовірно, ґрунтувався на його особистих спостереженнях, проте видається не доцільним ігнорувати і потужний “естетичний досвід”, “набутий” А.Франсом на цих теренах.

Слід зазначити, що на початку свого “есе про злочин” він перелічує імена “великих злочинців”: Макбета, Шопара, Синьої Бороди, котрих називає “володарями сцени”. Очевидно, що літературно-мистецькі алюзії не полишали письменника і тоді, коли він розробляв свою модель “злочинної типології”. Це, принаймні, стосується опису “сільського злочину”, який викликає асоціації з вражаючими своєю емоційністю фрагментами роману Е.Золя “Земля”, що його критичний аналіз було здійснено А.Франсом у відповідній рецензії.

Другу позицію у концепції письменника відведено “міському злочину”, який “приховується у натовпі, він б’є по нервах запахом нетрищ і алкоголю, присмаком гнилля і невиданих відтінків огидного” [93, 301]. Цей різновид ще активніше спонукав до творчості діячів літератури і мистецтва, оскільки відкривав можливості для різноманітних експериментів і шоккових фантазій. А.Франс наразі виокремлює одну з найхарактерніших ознак міського злочину, якою є “злочин у чорному фракі – якраз те, чому надає перевагу народ” [Ф-4, 302].

Інтерес письменника до цього явища природно актуалізує для нього питання психологічного виміру даного феномену, що призводить А.Франса до вельми показового висновку: “Злочинець приходить ніби з далеких часів. За ним встає страшний образ лісної і печерної людини. У ньому ожив дух первісних рас. Він зберіг інстинкти, що видавалися втраченими ... Ним рухають потяги, які в нас вже задрімали. Він – ще звір і вже людина” [93, 301]. У наведеному уривку митцем надано і психологічну, і образну характеристику злочинцю, що свідчить про обізнаність А.Франса і з

відповідними художніми творами¹, і науковими розвідками. Щодо останніх, як вже відзначалося нами у попередньому розділі, слід чітко враховувати наслідки потужного резонансу, що у середовищі європейської інтелігенції кінця XIX – на початку XX ст. здобули ідеї італійського психолога-криміналіста Ч.Ломброзо.

Зацікавленість поглядами вченого як сто років тому, так і сьогодні, передусім, спрямовані на ті дослідження, що відбивали, так би мовити, першу частину його фаху – психологічний досвід, який, насамперед, ототожнювався з працею Ч.Ломброзо “Геніальність та божевільня”. При цьому на другий план відійшла інша складова його професійної орієнтації, що була пов’язана з криміналістичною діяльністю і зумовила появу низки досліджень, в яких розглядалася психологія злочинця. Проте саме з цим напрямом діяльності Ч.Ломброзо був обізнаний А.Франс, про що, зокрема, свідчить його стаття “Діалоги живий. Людина-звір”, певні аспекти якої ми розглянемо у наступному підрозділі у зв’язку з аналізом літературознавчого виміру спадщини письменника. Водночас і в “Саду Епікура” А.Франс, хоча і в латентній формі, висловлює вельми оригінальні міркування, які є дотичними до концепції злочинця Ч.Ломброзо, що стимулює нас ввести у більш широкий “культурологічний” контекст показову працю дослідника “Жінка злочинниця чи повія”.

Фактично на перших сторінках свого твору А.Франс здійснює ретроспекцію в історію “жіночого питання”. Загальна “тональність” міркувань письменника дозволяє інтерпретувати їх під різним кутом зору: як безпосередній вияв його іронічного світобачення, як рефлексію “жіночої теми” певних праць Ф.Ніцше, як реакцію на суфражистський рух, що у період створення “Саду Епікура” набув серйозних обертів. Стосовно останнього положення показовим видається висновок А.Франса, що, на нашу думку, набуває особливої актуальності в умовах сучасної ґендерної

¹ Зокрема письменник використовує блискучий образ, що зумовив назву відомого роману Е.Золя “Людина-звір”.

проблематики: “ ... я на вашому місці ненавидів би всіх прибічників емансипації, котрі хочуть зрівняти вас з чоловіками. ... Культ ваш згасає слідом за іншими старовинними кльцтвами” [93, 258]. Для нас “жіночий аспект” твору А.Франса, передусім, поєднується з означеним вище інтересом письменника до психології злочинця, відкриваючи можливості кореспондувати його із засадничими ідеями Ч.Ломброзо, репрезентованими у роботі “Жінка злочинниці чи повія”.

Досліджуючи психологію жінки, А.Франс свідомо і, вочевидь, в іронічній формі робить акцент на зв’язку різноманітних проявів її чуттєвості з небезпечними руйнівними наслідками. Особливість цього підходу полягає у тому, що письменник, котрий є неприхованим войовничим атеїстом, знаходить свої головні аргументи на релігійному ґрунті. Проте прийом, обраний А.Франсом є цілком природним, що дуже чітко підтверджується його відомим афоризмом, згідно якого ніхто так багато і охоче не говорить про Бога, як атеїст. Отже письменник був переконаний, що “воно (християнство – О.О.) побоюється тієї, котра загубила весь рід людський. ... Беручи до уваги красу Аспазії, Лаіси і Клеопатри церква зарахувала їх до демонів, дам пекла. ... ви (жінки – О.О.) стали таїною і гріхом. Про вас мріють, заради вас гублять свою душу” [93, 256-257]. Ми б не торкалися і не виокремлювали прийом, що використовується А.Франсом, зважаючи на його вельми специфічний і суб’єктивний характер. Проте змушені це зробити, оскільки іронічне тлумачення психології “нормативної” жінки, здійснене письменником, дивовижним чином віддзеркалює головні критерії, які є визначальними для психології “жінки-злочинниці” у праці Ч.Ломброзо.

Ця робота, так само, як і “Геніальність та божевільня” та “Кохання у божевільних”, що належать до категорії найбільш відомих і скандальних досліджень вченого, є описовою і концептуально аморфною. Найціннішою в ній, безсумнівно, є величезний фактаж, що ним дуже вільно оперував Ч.Ломброзо, зважаючи і на володіння “історією питання”, і на потужний

власний досвід психолога-криміналіста. Це, врешті-решт, дозволило йому здійснити своєрідну типологію злочинів, що здійснювалися жінками у різні історичні періоди, у своєрідний спосіб пов'язавши їх з патологічними виявами жіночої чуттєвості. Річ у тім, що іноді в опосередкованій формі, іноді на пряму вчений багато в чому ототожнює злочинницю і повію. Ця тотожність “ в анатомічному і психологічному відношенні настільки повна, наскільки це можливо: ... вони ідентичні з морально схибленими, а тому рівні між собою. Як в однієї, так і в іншій ми знаходимо одні і ті самі дефекти морального почуття, ту ж саму безсердечність і рано виявлену схильність до зла. ... Вчинки повії є, таким чином, не більш, як відома форма вираження жіночої злочинності, разом з якою вона являє два аналогічні паралельні явища, що зливаються одне з одним” [39, 406].

Наразі нас не цікавлять всі нюанси цього ототожнення, що часто-густо є вельми суперечливими, натомість показовою видається загальна спрямованість концепції дослідника, рефлексія якої багато в чому спостерігається у відповідних розмислах А.Франса, висловлених у “Саду Епікура”. Окрім очевидних перетинів думок італійського психолога і французького письменника, що є важливими самі по собі, концептуальна логіка їхніх міркувань актуалізує звернення ще до однієї проблеми, яка пов'язана із явищем експресіоністичного мистецтва.

Розглядаючи феномен експресіонізму, дослідники зазвичай приділяють значну увагу аналізу теоретичного підмурівку цього напрямку, що, передусім, пов'язують з певними ідеями С.К'єркегора та З.Фрейда. В такий спосіб, виокремлюються філософський, естетичний, етичний та психологічний аспекти експресіонізму. Щодо останнього – специфіка його тлумачення, передусім, ототожнюється з психоаналітичними дослідженнями станів страху, фрустрації тощо, які притаманні конкретному митцеві та формують відповідну атмосферу і образну систему його творів. Водночас видається доцільним при аналізі психологічного виміру експресіоністичного напрямку

більш активно залучати і певні аспекти теоретичної спадщини Ч.Ломброзо, що, до того ж, була пошанована З.Фрейдом.

Взагалі ломброзівська концепція “геніальності та божевілля” так чи інакше “враховувалася” науковцями, оскільки значна кількість митців, котрі створили знакові твори експресіонізму, мали психічні вади та збочення. При цьому поза увагою дослідників опинилася праця Ч.Ломброзо “Жінка злочинниця та повія”, що, на нашу думку, здатна розширити можливості аналізу тематичного спектру експресіоністичного мистецтва. Зокрема йдеться про вельми важливий для даного напрямку жіночий мотив, що посів особливе місце у творчості норвезького живописця Е.Мунка і може бути інтерпретований з урахуванням ідей Ч.Ломброзо, а також відповідних розмислів А.Франса, висловлених у “Саді Епікура”.

У спадщині митця особливе місце посів, так званий, “цикл мадон”, в якому в дуже показовий спосіб було відбито мунківське розуміння жінки як деструктивного начала чи навіть уособлення смерті. Імовірно саме цим пояснюється відомий вислів живописця: “Посмішка жінки – це посмішка смерті”. Наразі перетини думок А.Франса і Е.Мунка є очевидними, хоча французький письменник осмислював страх чоловіка перед жінкою виключно в іронічному плані, тоді як норвезький живописець переживав його абсолютно серйозно. Більш того, в деяких творах Е.Мунка свідомо чи позасвідомо було закарбовано цілком конкретний злочин, що у праці Ч.Ломброзо “Жінка злочинниця чи повія” розглядався як спільний для обох характеристик – дітовбивство.

Причини цього злочину, на думку вченого, зумовлені складними психічними афектами і пристрастями: “Особливо тяжкою ознакою виродження у багатьох злочинців є повна відсутність у них материнської любові” [39, 449]. Наразі показовим є полотно живописця з мадонівського циклу, в куті якого зображено чи мертвий ембріон, чи мертву недорозвинену дитину, що зважаючи на загальне ставлення митця до жінки, сприймається саме у такому

ракурсі. Образна система цього твору безсумнівно може спонукати до різноманітних інтерпретацій: і до врахування обставин, що мали для Е.Мунка особистісний характер¹, і певних припущень стосовно впливу специфіки географічного середовища на конкретний вид злочинів. Такий висновок у контексті праці “Жінка злочинниця і повія”, зокрема, було зроблено Ч.Ломброзо, котрий наполягав на врахуванні “місцевих і національних особливостей злочинів”. При цьому вчений наголошував на підвищеному відсотку дітовбивств саме у країнах скандинавського регіону, особливо у Швеції, де жінки часто-густо займалися чоловічими професіями, зокрема – працювали візниками. Цілком імовірно, що цей факт був відомий Е.Мунку, зважаючи на територіальне сусідство Швеції та Норвегії, принаймні його варто враховувати і як такий, і у зв’язку з можливими інтерпретаціями скандинавської гілки експресіонізму.

Потужність філософського, естетичного та психологічного аспектів “Саду Епікуру”, вочевидь, здатні збагатити сучасне гуманітарне знання, проте багатоаспектна спадщина А.Франса стимулює до осмислення і інших її складових, зокрема потенціалу літературознавчого аналізу.

3.2. Літературознавчі студії А.Франса та їх специфіка

Значна кількість розвідок А.Франса, що, загалом, “відповідають” основним критеріям літературознавчого підходу (статті та етюди, які зазвичай присвячені видатним письменникам, переважно співвітчизникам А.Франса, ґрунтуються на паритеті історичного та критичного аналізу), тим не менш досить щільно “вписані” у міждисциплінарний контекст, а отже філософські, психологічні та естетичні ідеї митця так само потужно репрезентовані і у цій частині його доробку. Складність осмислення літературознавчих студій А.Франса зумовлена тим, що досить важко визначитися з “прийомом” їх дослідження: чи рухатися шляхом, безпосередньо

¹ Йдеться про специфічні стосунки, що склалися між дружиною С.Пшибишевського Дагні Юель та А.Стрінбергом і Е.Мунком, що врешті-решт зумовило створення норвезьким живописцем картини «Ревнощі».

накресленим письменником, тобто розглядати його ідеї у контексті певних статей, присвячених творчості конкретних персоналій, чи, систематизувавши найбільш показові міркування А.Франса, репрезентувати “концептуальну мозаїку” його найбільш оригінальних думок. Ми є прибічниками другого варіанту, який, зокрема, відкриває вихід у площину дослідження проблеми самоаналізу творчої особистості. Певною мірою вона порушувалася нами і у першому розділі монографії, у зв’язку з постаттю О.Уайльда, проте розмисли А.Франса, вочевидь, активізують і збагатять подальші наукові розвідки, які розгортатимуться на цьому терені.

У статті “З приводу щоденника Гонкурів” письменник підкреслював: “Того, хто говорить про себе самого, зазвичай, осуджують. ...Згоден, бувають сповіді дуже нудні. Але нездара, котрий видається вам стомливим, коли розповідає власну історію, – взагалі заморить вас, коли візьметься розповідати історії інших. Існує обмаль речей, що здатні так надихнути письменника, як можливість розповісти про себе. ... *Немає такого щоденника, таких мемуарів, таких сповідей чи автобіографічних романів, які не здобули б авторів симпатії публіки* (виділено – мною О.О.) ” [92, 21-22]. Остання думка А.Франса привертає увагу і сама по собі, і тому, що письменник досить чітко виокремлює основні чинники, які “забезпечують реалізацію” самоаналізу. Щоправда цей процес він ототожнює виключно з діяльністю письменника, тоді як окреслені складові є загальними для самоаналізу представників всіх видів мистецтва.

Потужним внеском А.Франса у дослідження даного явища вважаємо своєрідну “хронологію” відповідного досвіду, що була ним здійснена: Августін Блаженний, Ж.-Ж.Руссо, Шатобріан, брати Гонкур. Персоналії, що їх обирає письменник, є різними за своїм, так би мовити, професійним спрямуванням, але це ще більше “загострює” проблему, підкреслюючи її “універсальний характер”, важливість і перспективність.

Своє осмислення явища самоаналізу письменник фактично розпочинає зі сповіді Августина, роблячи наразі показове уточнення: “великий батько церкви сповідується недостатньо повно” [92, 22]. Проте найбільш принциповий акцент А.Франса стосується питання “формату сповіді”, який дозволяє йому чітко виявити різницю між сповідями релігійними і морально-психологічними та підкреслити, що “Августін сповідується перед богом, але не перед людьми. Він ненавидить свої гріхи, а гарну сповідь здатний написати тільки той, кому ще приємні його помилки ” [92, 22]. Як стверджував О.Уайльд, кожна людина має право на помилку, проте “задоволення від помилок”, що його можна продемонструвати іншим, є, на нашу думку, переважно привілеєм творчої особистості, котра відкриває аудиторії “своє оголене серце”.

Визначним зразком такої сповіді А.Франс вважає твір Ж.-Ж.Руссо, “душа якого приховує в собі стільки незначного і стільки великого, що йому аж ніяк не можна дорікати, що сповідь його не повна. З дивовижною готовністю він зізнається у своїх та чужих гріхах. Йому неважко говорити правду: він знає, ... якою б ганебною чи потворною вона не була, він може надати їй дещо зворушливе і прекрасне. ... Він володіє особливим секретом, секретом генія, котрий здатний очищувати все, подібно полум'ю. ... У наші часи вже ніхто не зазирає ні в “Емілія”, ні в “Нову Елоїзу”. Читати ж його “Сповідь” будуть завжди” [92, 23-24]. Наведена думка, з одного боку, є потужним аргументом щодо більш активного використання можливостей самоаналізу як методу вивчення феномена творчої особистості, а з другого – дозволяє зрозуміти власні уподобання письменника стосовно доробку Ж.-Ж.Руссо, розширивши в такий спосіб філософський аспект спадщини самого А.Франса.

Наголошуючи на значенні сповідей, автобіографій, мемуарів, епістолярії творчих особистостей для науковців, котрі спрямовують їх потенціал у дослідницьку площину, письменник, водночас, торкається питання їх успіху і у більш широкій аудиторії, виокремлюючи дві важливі причини. Перша –

стосується часового параметру, адже “щоденник, нотатки, – тобто все, що є спогадом, не залежить від моди, від всіх умовностей, що їм підпорядковані зазвичай твори, які будуються на вигадці” [92, 25]. Ця думка набуває красномовного підтвердження, коли її кореспондувати з міркуванням А.Франса, що було висловлене в іншому контексті, в іншій статті і, взагалі, стосовно іншої персоналії¹: “Сімнадцяте століття винесло Ронсару звинувачувальний вирок; вісімнадцяте – цей вирок затвердило; дев’ятнадцяте – відмінило його. Кому відомо, яке рішення винесе двадцяте?” [92, 44].

Не варто оминати увагою і другу причину “популярності мемуаристики”, що виокремлюється А.Франсом, і передбачає застосування психологічного підходу. Вдаючись до своєрідного прийому “глобальної ідентифікації”, письменник акцентує на прагненні до істини, що притаманна кожній людині. Це, на його думку, “примушує ... відвертатися навіть від найбільш прекрасних вигадок. Така потреба глибоко закладена в нас” [92, 25]. Щоправда наведена думка А.Франса видається вельми суперечливою і відкриває широкі можливості для дискусії. Проте вона може стати приводом для міркувань стосовно відбиття в образній системі твору митця його суто особистісних якостей, таємницю яких здатні відкрити саме сповіді, мемуари, автобіографії та ін.

Паралельно з проблемою самоаналізу у контексті літературознавчих студій А.Франса досить чітко простежується інтерес письменника до питання біографізму. Ми торкалися цієї проблеми, досліджуючи потенціал паралельного аналізу при вивченні художньої творчості (див. монографію “Художня творчість: проект некласичної естетики” (К., 2008), проте вважаємо за необхідне ще раз наголосити на значенні, яке А.Франс надавав біографічному методу. Переважна більшість його статей та етюдів, присвячених видатним письменникам, зазвичай, розпочинається з репрезентації їхньої біографії, певні аспекти якої безпосередньо

¹ Йдеться про статтю “На набережній Малаке. Александр Дюма та його промова”.

трансформуються А.Франсом у контекст власне літературної творчості. Такий підхід дозволяв йому торкнутися питань психологічного та етичного аспектів, що є вельми важливими при вивченні доробку конкретної творчої особистості. Підвищена увага письменника до біографізму, окрім значних можливостей, що пов'язані з цим методом дослідження як таким, зумовлена і обставинами, так би мовити, суб'єктивного характеру, адже в контексті різних міркувань А.Франса досить часто виникає ім'я засновника біографізму Ш.Сент-Бева: “Завдяки нашим вчителям Сент-Бьову і Тену, а також завдяки нам в наші дні можливо захоплюватися прекрасним у будь-якій його формі” [92, 132].

Проте письменник не обмежується тільки абстрактними комплементарними висловлюваннями на адресу Ш.Сент-Бева і не залучає у контекст своїх розвідок тільки його “класичну” теорію біографізму. Міркування А.Франса стимульовані іншими ідеями французького літературознавця та естетика, які, зокрема, зумовлюють наступне твердження письменника: “... незабаром Сент-Бьов, великий знавець душ, прийде до висновку, що чим більше вивчаєш історію, тим більше переконаєшся, що люди і явища завжди дуже подібні між собою, незважаючи на різноманіття форм і костюму” [92, 479].

Позиція Ш.Сент-Бева, інтерпретована А.Франсом, свідчить про їхню приналежність до антропологічного руху, що, як вже підкреслювався, протягом XVIII-XX ст. розгортається у сфері європейської гуманістики. Зокрема, А.Франс розмірковував з приводу “науки, що подібна до мистецтва. Така наука, точніше мистецтво, існує – це філософія, мораль, історія, критика, – словом, вся прекрасна повість про людину” [92, 173]. У наведеній думці, суперечливість якої є очевидною, письменник тим не менш висловив своє ставлення до “антропологічного повороту”, що засвідчив про вихід людства на принципово новий щабель його розвитку.

Його витокі науковці пов'язують з низкою філософських концепцій XVII ст., у тому числі – з поглядами співвітчизника Ш. Сент-Бева та А.Франса¹ – Р. Декарта. Як відомо, картезіанські ідеї, репрезентовані на сторінках знакових праць вченого “Розміркування про метод” та “Пристрасті душі”, зумовили “теоретичну революцію” на теренах проблеми свідомості, що у подальшому активізувало розвідки у площині естетики стосовно питання естетичної свідомості. В умовах XVIII – перших десятиліть XIX ст. увага науковців переважно зосереджувалася на двох останніх складових цієї структури – естетичному смаку та естетичному ідеалі, тоді як, починаючи з другої половини XIX до теперішнього часу, дослідники все більше звертаються до першого чинника естетичної свідомості – проблеми естетичного почуття та її похідних.

На нашу думку, продуктивності осмислення цього питання сприятиме залучення відповідного “мистецького досвіду”, адже в означений період можемо спостерігати активізацію інтересу до проблеми естетичного почуття боку практиків мистецтва, що дістало втілення і в образній системі їхніх художніх творів, і в оригінальних міркуваннях та спостереженнях. У своїх розвідках ми вже застосовували паритетний підхід до осмислення естетичного почуття, проте оминули увагою відповідні погляди А.Франса, урахування яких, безперечно, відкриє нові аспекти в дослідженні цієї проблеми.

У статті “Шарль Моріс” письменником було охарактеризовано тенденцію, що досить чітко простежувалася у французькій “літературі завтрашнього дня”, до якої належав і цей письменник. Йшлося про прагнення молодих поетів “подарувати людству нові відчуття”, що сприймалося А.Франсом у досить своєрідний спосіб. Зокрема, він попереджав представників “молодої школи”, що “їм слід буде почекати, доки у людини не з'являться нові почуття” [92, 133]. Остання теза досить чітко несе відбиток славнозвісної іронії письменника, адже він, безсумнівно, усвідомлював

¹ А.Франс не був прибічником ідей Р.Декарта, проте задля дотримання послідовності у відтворенні проблематики антропологічного руху, ми виокремлюємо постать видатного французького філософа.

неможливість появи у людини нових почуттів, окрім тих п'яти, які були визначені їй природою. Водночас подальші міркування А.Франса свідчать про його обізнаність з мистецькими експериментами другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що ґрунтувалися до ідеї міжчуттєвих асоціацій . Саме вони певною мірою передбачили визначні теоретичні розробки на теренах неопозитивістської естетики, що згодом призвели до появи концепції синестезії. Показово, що ці пошуки відбувалися, передусім, у площині літератури та музики і були пов'язані з різними художніми напрямками. Ставлення ж до них А.Франса було більш, ніж упередженим. Проте, коментуючи у іронічно-негативному ключі інтерес провідних письменників Франції до міжчуттєвих асоціацій, він наводить оригінальний фактаж, який видається доцільним залучити до аналізу проблеми естетичного почуття як такої. Звернімося у цьому зв'язку до передмови А.Франса, що відкриває другу серію циклу “З “Літературного життя””.

Даний текст, по-перше, дозволяє зрозуміти, що саме мав на увазі письменник, говорячи про “молоду літературну школу”, специфіка якої, що самокритично відзначає він сам, не досліджена ним належним чином: “ У цьому, безсумнівно, моя провина, оскільки я так і не зумів зрозуміти ні символістської поезії, ні декадентської прози” [92, 86]. Проте самокритика А.Франса є суто зовнішньою, оскільки далі його висловлювання набувають вельми гострого формату. Зокрема, характеризуючи особливості символізму, письменник, з початку, ніби виступає проти звинувачення його представників у містицизмі, проте далі виносить вирок, що є не тільки не толерантним, а й взагалі вельми жорстоким : “Ні, вони не містифікатори. Вони – одержимі. Двоє чи троє з них стали жертвами випадку, і вся літературна група почала шаленіти, оскільки немає нічого більш заразного, ніж певні нервові стани” [92, 87]. У цьому ж річищі розгортаються міркування А.Франса і щодо питання міжчуттєвих асоціацій, які дуже приваблювали символістів. Наразі виникає можливість черговий раз переконатися в тому, що літературознавчі розвідки

письменника кінця 80-х – початку 90-х рр. XIX ст. досить міцно “вписані” у міждисциплінарний контекст позитивістського спрямування.

Коментуючи експерименти символістів на теренах “кольорових звуків”, що їх продукують літери алфавіту, А.Франс зауважує, що це не поодинокий випадок в історії медицини, адже “фізіологи виявили у досить великої кількості хворих подібну здатність “бачити звуки”. Цей рід неврозу називається “кольоровий звук”¹ [92, 87]. Далі митець наводить досить розлогу цитату з часопису “Медичний прогрес” задля підтвердження своєї тези. Таким чином письменник інтерпретує символізм як своєрідну форму неврозу: “... пан Гіль стверджує, ніби О – синє, а пан Рембо, ніби О – червоне. І ці вишукані невропати сперечаються один з одним, а пан Стефан Малларме доброзичливо дивиться на них” [92, 88].

Водночас, не приймаючи загалом такі експерименти символістів, А.Франс, тим не менш, не міг не розуміти очевидності їх пошукового начала, оскільки “кольоровий слух дозволяє людям, котрі обдаровані здатністю до мистецтва і поезії, культивувати в собі нове естетичне почуття” [92, 88]. Таким чином, роздуми письменника значно розширюють можливості аналізу проблеми естетичного почуття, стимулюючи дослідників враховувати і таку неординарну позицію. “Кольоровий звук”, що у “конспективній формі” розглядається А.Франсом як “рідкісна форма неврозу”, дає підстави поміркувати стосовно залежності творчої особистості від невротичних та психічних захворювань, а у подальшому – кооптувати міркування письменника у контекст відомих концепцій, оприлюднених у працях Ч.Ломброзо “Геніальність та божевілля” та М.Нордау “Виродження”.

Обраний А.Франсом ракурс аналізу символізму засвідчує значний інтерес митця до психологічного підходу, що є природним, зважаючи на його “антропологічні уподобання”. Проте, так би мовити, на другому плані цього

¹ Позиція А.Франса значною мірою перетинається з “фізіологічними поглядами» А.Шопенгауера на проблему естетичного почуття, котрий вважав “кольорові клавікорди” “кумедною нісенітністю”.

дослідження вимальовуються контури ще однієї проблеми, яка пов'язана з етичним виміром художньої творчості.

Іронічно-критична тональність, що відверто домінувала в оцінці А.Франсом творчості його сучасників, спричинила “удар у відповідь” з боку відомого журналіста Ф.Брюнетьєра – автора статті “Імпресіоністична критика”. А.Франс зреагував на неї у своїй передмові до третьої серії “З Літературного життя”, порушивши вкрай важливу для розуміння природи творчої особистості проблему – об'єктивності оцінки доробку митця. Наразі письменник торкається вельми важливого і суперечливого аспекту, що пов'язаний не з аналізом спадщини певного художника науковцем, а з оцінюванням однією творчою особистістю – іншої у форматі “рівного рівним”.

А.Франс здійснює коротку, але дуже показову ретроспекцію в “історію питання”, залучаючи до цього і спостереження свого “особистого критика” Ф.Брюнетьєра: “Аби довести, що великі люди не можуть сподіватися на справедливу оцінку з боку рівних собі, він повідомляє нам, що Ронсар ображав Рабле, а Корнель відверто надавав перевагу Бурсо порівняно з Расіном” [92, 172]. Продовжуючи цей яскравий перелік імен, А.Франс відзначав: “Йому (Брюнетьєру – О.О.) варто було б назвати Ламартіна, котрий зневажливо відгукувався про Лафонтена, він міг би також згадати Віктора Гюго, котрий був вельми поганої думки про всіх наших класиків, за винятком Буало, – до якого на схилі років став виявляти певну ніжність” [92, 172].

Безсумнівно і попередні історичні періоди, і ХХ, і вже можливо ХХІ ст. могло б дуже посприяти розширенню “цього списку”, проте наше завдання полягає не в механічному збиранні “гарячих фактів”, а в прагненні збагнути причини такої ситуації. На нашу думку, її витoki слід шукати у самій природі творчої особистості, що певною мірою відводить на другий план одну з визначальних категорій моральної свідомості – справедливість. Як відзначає В.Малахов “давньогрецьке *dike*, що перекладається як “справедливість”,

первісно означало “звичай”, “спосіб життя”, в подальшому ж набуло значення “правильного”, “належного звичаю” [42, 160]. Саме два останні визначення видаються нам особливо важливими у контексті нашого питання, оскільки, так би мовити, не відповідають “законам” творчості митця, метою якого є руйнація “правильного” і “належного звичаю”. Отже, справедливість при оцінці одного художника іншим по великому рахунку є неможливою і навіть будь-які “свідомі” спроби на цьому шляху приречені на поразку: один митець сам собі “визначає правила”, які можуть виявитися (якщо йдеться про творчість генія неодмінно виявляються) неприйнятними для іншого.

При цьому слід враховувати ще два чинники – феномен успіху, який є обов’язковим супутником творчої особистості, і його “зворотний бік” – почуття заздрості, що неминуче виникає у “колег по цеху”. Наразі показовою є ситуація з російським футуризмом, представники якого на ранніх етапах його розвитку декларували ідею “футуристичного братства”. Фактично вони прагнули існувати у межах принципів справедливості: “спосіб життя”, “правильне”, “належний звичай”, проте досить швидко ця спроба довела свою неспроможність, коли провідні представники футуризму – В.Каменський, Д.Бурлюк, В.Маяковський, зруйнувавши всі можливі і неможливі “правила” та “належні звичаї”, здобули слави і визнання, посунувши на другорядні позиції своїх “побратимів”. Таким чином, суб’єктивність оцінок А.Франса є цілком природною, і, недотримуючись часто-густо критеріїв справедливості щодо тих чи інших літературних явищ, письменник тим не менш висловлював вельми оригінальні міркування, подаючи їх у дуже неординарному вигляді. У цьому зв’язку показовим є, здійснений ним, аналіз натуралістичного напрямку.

Слід зазначити, що саме специфіку натуралізму А.Франс коментує чи не найактивніше. Імовірно це було зумовлено тим, що певний час ідеї письменника були спорідненими з поглядами представників “Парнасу” та натуралістів, від яких він згодом досить рішуче відмежувався. Щодо аналізу

естетико-художніх принципів натуралізму міркування А.Франса переважно ґрунтуються на персоналістському підході, який відповідно позначається на оцінюванні ним сутності цього явища. Фундатором натуралістичного руху А.Франс називає Г.Флобера і оцінює цю “модель” натуралізму доволі високо. Так само помірковано принципи натуралістичного напрямку розглядаються А.Франсом і у зв’язку з творчістю Г. де Мопассана та бр. Гонкур, проте “дослідницька” тональність кардинально змінюється, коли в центрі уваги опиняється постать Е.Золя. Відвертий негатив на його адресу домінує фактично в усіх статтях А.Франса, де так чи інакше згадується ім’я письменника, проте особливо гострою є критика ним двох романів Е.Золя “Земля”¹ та “Людина-звір”. Розгляд останнього здійснюється А.Франсом у вельми оригінальному форматі, сутність якого визначає назва його статті: “Діалог живих. Людина-звір”.

В обговоренні цього роману беруть участь представники всіх шарів французької інтелігенції: суддя, письменник-натураліст, філософ, академік, професор, письменник-ідеаліст, критик, інженер, світська людина, що їх збирає хазяїн дому, імовірно сам Е.Золя. Фактично всі репліки кожного учасника вечірки варті окремої уваги, проте ми зосередимося тільки на одному аспекті цієї дискусії, що є симптоматичним у контексті літературно-психологічного виміру доробку А.Франса.

Характеризуючи сутність твору Е.Золя удаваний критик робить акцент на особливості його композиційної побудови, відзначаючи: “ У “Людині-звірі” є два абсолютно не пов’язані між собою предмети: сенсаційний злочин і трактат з залізничної справи” [92, 242]. І хоча А.Франс намагається “спрямувати” учасників зустрічі на обговорення другої теми роману, це відбувається досить мляво, адже їхній головний інтерес сконцентровано на “сенсаційному злочині”.

¹ У монографії “Художня творчість: проект некласичної естетики” ми здійснювали аналіз цієї статті А.Франса.

Якщо у попередньому підрозділі розмисли письменника з цього приводу мали дещо абстрактний характер, а наші коментування значною мірою базувалися на фактах, які були пов'язані з, так би мовити, загальним рівнем освіченості А.Франса, наразі всі розміркування і припущення набувають цілком конкретної форми. Так, письменник, вустами філософа, озвучує низку дуже показових думок, розглядаючи причини тяжіння героя твору “Людина-звір”, до скоєння злочину: “ Він (Жак Лантьє – О.О.) розмірковує з приводу того, чи не є його жахливі бажання “наслідком того зла, що спричинили жінки представникам його статі” [92, 245]. Ця думка і напрям розвитку, що вона здобуває у тексті роману Е.Золя, не подобається франсівському філософу, зумовлюючи його вкрай негативну оцінку. Проте без перебільшення вражаючим є її психологічний аспект, що не потребує жодного додаткового коментування: “ Можна уявити, що Жак Лантьє вивчав антропологію і археологію доісторичного періоду, читав Дарвіна, Модслі, Ломброзо, Анрі Жолі, і слідував за всіма останніми конгресами з криміналістики (виділено мною – О.О.)” [92, 245].

Задля “об’єктивності” оцінки твору “Людина-звір” учасники діалогу, зокрема, критик відзначає: “Дійсно, там здійснюється занадто багато злочинів. З десяти головних персонажів шість гинуть насильницькою смертю, а двоє йдуть на каторгу” [92, 245]. Проте, на вимогу А.Франса, він зосереджує увагу на характеристиці “жіночого злочину”, що фактично завершає “злочинну тему” цього обговорення: “ Є там ще ... Флора, теж вельми приваблива особистість. Вона пустила потяг під укіс, і дев’ять людей загинула із-за неї мученицькою смертю, але скоїла вона злочин у блискучому пориві ревності. Флора – стрілочниця на залізниці, але вона ж і лісна німфа, амазонка, тобто певний ... символ незайманої природи і прихованих сил землі” [92, 247]. Взагалі цей аспект статті А.Франса було б логічним ввести у контекст праці Ч.Ломброзо “Жінка злочинниця чи повія”, що ми розглядали у попередньому підрозділі у зв’язку з філософським, психологічним та естетичним виміром

спадщини письменника, проте ми свідомо “залишили” його у структурі саме літературозначих студій задля наголосу на літературно-психологічному паритеті розвідок митця.

Аналізуючи природу злочину і в “Саду Епікура”, і в “Діалозі живих. Людина-звір”, А.Франс робить головний акцент на постаті злочинця – ката, оминаючи наразі не менш важливого учасника цих подій – постать жертви, котра так само вимагає прискіпливої уваги. Проте свідомо чи позасвідомо письменник це розумів. Імовірно саме тому у зовсім іншому контексті – в статті “ Рабле” – він опосередковано і дуже побіжно, але все ж таки торкнувся цієї проблеми: “ Я схильний закинути страдникам певну частку фанатизму; я підозрюю, що між ними і їхніми катами існує певна вроджена подібність, і я можу собі уявити, що якщо мученики виявляться сильнішими, вони охоче стануть катами” [92, 186].

Щоправда при подальшому розвитку цього міркування А.Франс виходить у соціально-історичний контекст: “ ... підстави так думати мені дає історія. Вона малює мені Кальвіна між кострами – деякі готуються для нього, інші – розпалює він сам; вона малює мені Анрі Естьєна, котрий з великими труднощами врятувався від катів Сорбонни, але одразу ж доніс їм на Рабле як на людину, котра заслуговувала на будь-яку страту” [92, 186]. Думка письменника є вельми цікавою, але ми не зупинятимемося ній більш детально, оскільки соціальний вимір спадщини А.Франса розглядатиметься у наступному підрозділі. Слід відзначити, що літературознавчий потенціал доробку письменника актуалізує його звернення не тільки до проблем етико-психологічного спрямування, але й активно “працює” у філософсько-естетичному контексті.

Підвищений інтерес А.Франса до здобутків філософської думки може вважатися своєрідною аксіомою, оскільки практично у всіх статтях, етюдах, публіцистиці письменника ми спостерігаємо пряме чи опосередковане апелювання до тих чи інших філософських концепцій. Це стосується і його

літературознавчих студій, зокрема – оригінальної статті “Жорж Санд та ідеалізм у мистецтві”. Наразі нашу увагу привертає порівняльний аналіз “натуралістичного” та “ідеалістичного” напрямів, здійснений письменником, що розгортається на тлі специфічно інтерпретованої ним проблеми методу: “Натуралістичне мистецтво ... не правдивіше мистецтва ідеалістичного. Пан Золя сприймає людину і природу аж ніяк не вірніше, ніж пані Санд. Кожний з них бачить світ тільки власними очима” [92, 80].

Ми звернулися до цієї думки А.Франса не задля чергового доведення неприйняття ним “натуралістичної моделі” Е.Золя. Роздуми письменника, у яких наведений фрагмент є своєрідним першо-поштовхом, виводять його у вельми показовий філософський контекст: “І натуралісти, і ідеалісти – рівною мірою жертви своїх уявлень; і ті і інші – перебувають під владою “привидів печери”, як називав Бекон ті оманливі образи, що покладені у природу людини і роблять неможливим для неї пізнання світу, оскільки ми замуровані у нашому “я”, як у кам’яній товщі, і, самотні у всесвіті, бачимо лише привидів” [92, 80]. Аргументація, що її А.Франс обирає для доведення своєї позиції, є надзвичайно цікавою з двох причин. По-перше – у зв’язку з безпосереднім кореспондуванням “методологічних думок” письменника стосовно натуралізму та ідеалізму з однією з ідей Ф.Бекона, оприлюдненою у “Новому Органоні”.

Як відомо, англійський філософ, вдаючись до певної образності у своїх висловлюваннях, говорив про своєрідних “печерних привидів” середньовіччя, що заважають розвитку науки. Проте наразі ідеї Ф.Бекона, на яких ґрунтується його теорія пізнання, знаходять дещо в іншій площині, ніж “тотальний агностицизм” А.Франса, що сповідувався ним на той час. Натомість логіка думки письменника швидше виявляє перетини з іншою філософською концепцією, а саме – славнозвісною “печерою” Платона. Зважаючи на інтерес А.Франса до давньогрецької філософії, важко уявити, що він, хоча б у загальних рисах, не мав уявлення про цю ідею мислителя, хіба, що

платонівський ідеалізм як такий не був тоді до вподоби “ортодоксальному” матеріалісту А.Франсу¹.

Щодо естетичного параметру “літературознавчих студій” письменника увагу, зокрема, привертають два питання, які ним порушуються. Перше – стосується “класичної” естетичної проблеми традиція – новаторство, що наприкінці XIX – на початку XX ст. набула особливого загострення. На нашу думку, вона виявилася для А.Франса надзвичайно важливою, оскільки, як ми вже показували, письменник звертався до неї у тому чи іншому контексті. У цьому зв’язку інтерес привертає стаття з дуже символічною назвою “Завтра”, що є своєрідною відповіддю А.Франса на лист французького літературознавця та естетика Ш.Моріса – автора книги “Завтра. Питання естетики”. Головним предметом їхньої розмови стає активізація експериментального начала на теренах літератури і мистецтва, що призвела до появи низки оригінальних естетико-художніх напрямів, позначених очевидним новаторством.

Поділяючи думку Ш.Моріса стосовно їх суперечливості, А.Франс досить іронічно відзначав: “Дійсно все важче і важче стає розрізнити певні угруповання. У наш час вже немає ані шкіл, ані традицій... . Імовірно, необхідно було дійти до такого крайнього ступеню індивідуалізму. Ви запитуєте, добре чи погано, що ми дійшли до цього? Я відповім, що крайності – це завжди погано” [92, 128]. Отже, письменник не має прихильності до експериментів взагалі, аргументуючи свою позицію дуже конкретними висловлюваннями: “... я відчуваю, що... бідний дикун мені ближче, ніж декадент. Я не можу зрозуміти, що таке імпресіонізм. Символізм викликає у мене дивування” [92, 124]. Натомість А.Франс виступає шанувальником і прихильником традиції і, відповідаючи на питання Ш.Моріса з приводу майбутнього літератури, завважує: “Майбутнє її – в сучасному, а воно – у минулому” [92, 130]. Ця думка письменника могла б сприйматися як ще одне

¹ Згодом радикальність поглядів А.Франса у цьому питанні значно послабшала і його висловлювання стали більш поміркованими.

його ефектне висловлювання, аби через кілька десятиліть ідея “відставання мистецтва”, що в ній приховано “випереджаючий чинник”, не стала основою концепції гістерезиса Ж.-П.Сартра.

У контексті питання традиція – новаторство А.Франс природно згадує і натуралізм, проте він стає предметом його критики у зв’язку з дещо іншою проблемою, яка без перебільшення є вкрай оригінальною. Закидаючи, передусім, творам Е.Золя простоту їх побудови, “філософію дитинчати” та ін., А.Франс відзначав, що ці романи дуже легко наслідувати. При цьому наслідування інтерпретується письменником, як певна передумова, що врешті-решт призводить до плагіату. Саме цьому питанню А.Франс і присвятив досить серйозну увагу, запропонувавши до розгляду її різні аспекти. Традиційно питання плагіату передбачає вихід у етичну площину, проте міркування митця, які були конкретизовані ним у двох статтях, об’єднаних спільною і несподіваною ідеєю – апологією плагіату, на нашу думку, містять потужний потенціал для здійснення саме естетичного аналізу. Свої роздуми з цього приводу А.Франс розпочинає з констатації певного факту, а саме – “актуальності” плагіату і як такого, і як проблеми, що вимагає осмислення в умовах кінця XIX – початку XX ст. З цього приводу письменник відзначав: “Наші сучасники вельми делікатні у цьому питанні, і в наш час варто вважати великим щастям, коли будь-який відомий письменник не був підданий хоча б раз на рік звинуваченню у крадіжці чужий ідей” [92, 280].

Наступним етапом у дослідженні А.Франса стає аналіз “історії плагіату”, що призводить митця до досить несподіваних висновків: “Пошуки плагіату завжди ведуть далі, ніж думають чи хочуть. ... Наші сучасні письменники утовкмачили собі у голову, що ідея може бути чиеюсь виключною власністю” [92, 280-281]. Письменник також апелює до етимології поняття “плагіат”, звертається до специфіки тлумачення цього терміну у римському праві і, зрештою, розглядає версію, що була запропонована у

“Словнику” П.Бейля. При цьому письменник наголошує, що при всіх розбіжностях інтерпретації даного поняття (у першому випадку плагіатором називали крадія дітей та рабів, у другому – йшлося про крадія майна) наріжною була ідея крадіжки, що завдає шкоди іншому.

Сучасна модель тлумачення плагіату, яка переводить його у площину творчого процесу, так само пов’язана з крадежем, проте не таким, що має відверто “кримінальні ознаки”. Показовою наразі стає позиція А.Франса, котрий вважає за необхідне розглядати явище плагіату у зв’язку з поняттям міри. Зокрема, на його думку, якщо плагіатор не завдає нікому шкоди, він може запозичувати ідеї інших. Свої міркування письменник конкретизує на прикладі творчості Мольєра: “Ця велика людина брала (ідеї – О.О.) у всіх сучасних письменників, так само як і у давніх. ... Йому ніколи не закидали у цьому – і вірно робили” [92, 288]. Подальші роздуми А.Франса розгортаються безпосередньо у літературознавчій площині, що зумовлює його висновок про неминучі перетини на сюжетному рівні (“Осляча шкіра”, “Кіт у чоботях” та ін.). Проте найголовнішим видається висновок митця, згідно якому “цінність надає їм (сюжетним перетинам і збігам – О.О.) геній письменника” [92, 284], що актуалізує вихід у контекст проблематики некласичної естетики.

В останні десятиліття ХХ ст. у межах естетичних концепцій постмодернізму активно досліджувався принцип “цитування”, що відкривав можливості для різноманітних тлумачень. Апологетам постмодерністського руху він, зокрема, дозволяв інтерпретувати “цитування” як засіб “вписування” твору конкретного митця у відповідний культурний контекст, натомість науковці, котрі критично ставилися до постмодернізму (до них належить і автор монографії), були схильні розглядати принцип “цитування” як інваріант плагіату. Концептуальна логіка А.Франса певною мірою може сприйматися як своєрідний засіб “реабілітації” цього постмодерністського прийому, проте, на нашу думку, міркування французького письменника варто

кооптувати у дещо іншу теоретичну площину, яка дозволить зосередитися на важливому питанні неklasичної естетики – проблемі універсалізму.

Її дослідженню присвячено чимало розвідок як на Заході, так і на теренах країн СНД, проте всі вони мають своєрідний спільний знаменник, що, зокрема, базується на ідеї певної подібності творів мистецтва, які належать різним культурам і розділені у часі. Напряму інтерпретації А.Франсом питання плагіату багато в чому збігається саме з орієнтирами дослідження явища універсалізму, адже письменник, фактично, відсуває на другорядну позицію етичний вимір плагіату, надаючи перевагу естетичному підходу. Отже геній, на його думку, здатний маніпулювати будь-якими сюжетами, надаючи їм принципово нового змісту: “...Мольєр все, що він бере, одразу ж стає його власністю, тому що він ставить на це свою печатку” [92, 297].

Аналізуючи естетичний потенціал ідей А.Франса і у зв'язку з його літературознавчими розвідками, і у загальному контексті його “міждисциплінарного проекту”, увагу привертають висловлювання митця, що свідчать про розуміння ним наріжних теоретичних проблем естетики. Відповідаючи на вже згадуваний лист Ш.Морісу, письменник відзначав: “ Ви – естет і так ласкаві, що хочете бачити естета і в мені. Я дуже тішуся з того. Маю зізнатися вам, – читачі мої це знають, – що я не дуже люблю брати участь у суперечках про сутність прекрасного. Я маю вкрай обмежену довіру до відвернутих формул. Мені видається, що ми ніколи не будемо точно знати, що таке прекрасне” [92, 122]. З цього приводу виникає, принаймні, два міркування.

Перше – стосується “включення” письменника у контекст полеміки, що в умовах другої половини ХІХ ст. розгорнулася навколо предмету естетичної науки. Як відомо, після постановки даної проблеми О.Г.Баумгартеном і визначення ним естетики як науки про довершене, розвідки на цьому терені здійснювали практично всі провідні європейські філософи, коло наукових інтересів яких так чи інакше було пов'язане з естетичною

проблематикою. Проте другий після О.Г.Баумгартена “епохальний” крок на цьому шляху здійснив Г.В.Ф.Гегеля, котрий назвав естетику наукою про прекрасне. Гегельянська концепція стимулювала численні дискусії і, передусім, категоричне заперечення з боку А.Шопенгауера. Зважаючи на обізнаність А.Франса зі специфікою німецької філософії, про що йшлося вище, процитований фрагмент його міркувань не може сприйматися лише як “інтуїтивний прорив” письменника, а є свідченням обізнаності з процесами, що відбувалися у західній Європі на теренах естетичної теорії. Симптоматично, що і в східноєвропейському регіоні проблема прекрасного цікавила представників літературної творчості. У цьому плані показовою є позиція І.Франка, яка багато в чому перетинається з орієнтирами А.Франса, що буде розглянуто нами у відповідному розділі монографії.

Другий момент, який пов’язаний з естетичним аспектом літературознавчої спадщини А.Франса, відбиває вельми показову тенденцію, що склалася у французькому літературному середовищі наприкінці XVIII – протягом XIX ст. Свій початок вона бере з творчості Т.Готье, а згодом до неї долучаються Ш.Сент-Бев та І.Тен. Саме цей тріумвірат став, на нашу думку, своєрідним уособленням паритету літератури та естетики, до якого на межі XIX-XX ст. вельми гідно долучився і А.Франс. Проте тяжіння французького літературознавства до міждисциплінарного зв’язку незабаром призвело і до активної взаємодії з соціологією, що, зокрема, позначилося на специфіці наукових орієнтирів І.Тена¹. Така сама тенденція простежується і у доробку А.Франса, зумовивши його оригінальні і несподівані розвідки у цій площині.

3.3 Соціокультурний аспект спадщини А.Франса

Політичні погляди А.Франса, які на початку XX ст. набули відверто лівого спрямування, значною мірою вплинули на шанобливе ставлення до нього з боку Радянського Союзу, зумовивши “включення” спадщини митця у

¹ Хоча у середині 80-х рр. XIX ст. А.Франс почав відходити від основних естетичних принципів, що їх сповідував І.Тен, на рівні пріоритетів міждисциплінарного підходу, принцип наслідування було збережено.

“ благонадійний список” класиків світової літератури. Це зумовило вихід друком наприкінці 50-х – на початку 60-х рр. ХХ ст. зібрання творів письменника у восьми томах, що включали як романи А.Франса, так і його “дослідницький доробок”: статті, етюди, публіцистику та ін. Таким чином, не зважаючи на жорсткий цензурний підхід, що в означений період домінував в радянській гуманітарії, тогочасний читач зміг долучитися до досить широкого масиву створеного видатним митцем.

Що ж стосується сучасної ситуації, то станом на сьогодні в Україні практично не було здійснено перекладів, хоча б найбільш відомих романів чи літературно-критичних статей А.Франса, а отже їх опанування фактично відбувається завдяки зібранню більш, ніж півстолітньої давнини, яке несе на собі чіткий відбиток тогочасної ідеології. Проте “робота” саме з таким виданням містить і певні позитивні моменти, оскільки дозволяє оцінити “часову тривалість”, передусім, “дослідницької спадщини” А.Франса. Зокрема виразно простежується своєрідний кордон між філософсько-естетичними та літературно-психологічними статтями і публіцистикою письменника (передусім – більшістю його промов і листів), що, вочевидь, стали головним “картбланшем”, виданим радянськими ідеологами А.Франсу. Власне їх назви говорять самі за себе більш, ніж красномовно: “ Виступ на захист російського народу”, “Виступ на університетському мітингу на захист російського народу”, “Промова на мітингу протесту проти нового царського займу”, “Звернення на захист Максима Горького”, “ Протест проти режиму у царських в’язницях”, “Передмова до книги Є.Семенцова “ Сторінка з історії російської контрреволюції”, “Росія – країна, де здійснюється неможливе”, “П’ята річниця російської революції” та ін.

Подібного спрямування і промови А.Франса більш загального характеру: “Проти колоніального варварства”, “Вітчизна та Інтернаціонал”, “Промова на мітингу робітників “Електричної компанії” тощо. Імовірно А.Франс як людина досить емоційна і схильна до захоплення перебував під

значним впливом соціалістичних ідей, адже на початку ХХ ст., на який припадає розквіт його суспільно-політичної діяльності, гасла глобального оновлення, так би мовити, вирували у повітрі. Інакше вкрай важко пояснити пафос, що ним буквально просякнутий кожний рядок відповідних виступів чи листів письменника, який дуже дисонує з іронічною тональністю та своєрідною “вальяжністю” розвідок А.Франса, що були розглянуті нами у попередніх підрозділах. Проте і ці промови, і висловлювання менш радикального характеру, які тим не менш сповнені соціальної риторики, містять вельми оригінальні думки митця, що свідчать про їх незмінну спрямованість у міждисциплінарний контекст.

Однією з “передвісниць” початку нового етапу у творчості письменника стала стаття під назвою “Соціалістична література”, що вийшла друком у 1892 р., коли сприйняття А.Франсом відповідних суспільних процесів ще було досить поміркованим. Це природно вплинуло на об’єктивність його оцінок, які дозволили у розвідці письменника формально соціального спрямування, побачити справжнього А.Франса, котрий відзначав: “Соціалізм не новина. Я міг би навести досить багато історичних і філософських доказів, однак достатньо нагадати, що у нашому світі взагалі ніколи не буває нічого нового” [92, 503].

Відмовляючись від поняття “новизна” при характеристиці соціалізму, А.Франс позиціонує себе як справжній науковець, застосовуючи до оцінки цього політичного руху, вельми оригінальне і точне визначення: “Проте, якщо соціалізм не новина, то він, як кажуть мовою поганого тону, “актуальний”. Про нього говорять, про нього пишуть; ним займається все наше суспільство. Це улюблена тема розмов людей, котрі думають і, котрі не думають” [92, 503]. У наведеному уривку, окрім чіткого розведення А.Франсом понять “нове” та “актуальне”, що, вочевидь, є принциповим, показовою видається відверта іронічність позиції митця, яка досягає своєрідного апогею у його наступному твердженні: “Ним (соціалізмом – О.О.) цікавляться навіть світські жінки, і

незабаром він у них перетвориться на моду, подібно тому, як при Людовіку XVI модними були економісти і папуги. ... вони стануть запрошувати на обіди ораторів, котрі виступають на публічних зібраннях. І оратори до них підуть, тому що всупереч своїм лютим бородам і непохитним переконанням, вони мають слабку волю ... тому що ніякому чоловіку, навіть соціалісту, не встояти перед жіночою посмішкою” [92, 504].

Окрім “загальної” характеристики “соціальних метаморфоз”, які відбувалися у суспільстві, у своїй статті А.Франс торкається питання специфіки “входження” соціалістичних ідей у мистецький контекст, що зумовлює його апелювання до дуже оригінального факту: “Поки, що соціалізм проник у “Ша-Нуар”, і одне це – вже знак часу. Кожного вечора у цьому елегантному кабаре китайські тіні Моріса Донне з початку легко і навіть ласкаво висміюють декадентську поезію і модні пороки, а потім раптом починають весело і розкішно вшановувати працю, загальний мир і об’єднання народів” [92, 504]. Таким чином, барометром суспільних настроїв письменник робить не класичний вид мистецтва, а популярну тогочасну розвагу, підкреслюючи, що “ в “Ша-Нуар” можна знайти всі ідеї і всі мрії нашого часу, аж до сполучення соціалізму з Церквою” [92, 504].

Водночас, А.Франс намагався, принаймні, порушити питання втілення соціалістичних ідей у мистецькій практиці, зосередивши увагу на найбільш близькій для нього сфері художньої творчості – літературній. Наразі письменник демонструє об’єктивність аналізу, що блискуче поєднується з найкращими зразками його “літературної дипломатії”. Так, характеризуючи загальний стан “соціалістичної літератури”, А.Франс відзначав: “ Це, видається мені, – початок поетичної і великосвітської вишуканості соціалізму. Оскільки ніяк не можна назвати ні витонченими, ні великосвітськими вірші Ж.Аллемана, Жюля Геда чи навіть пісеньки Ж.-Б.Клемана, як і деякі полум’яні строфи Луїзи Мішель” [92, 504]. Причини художнього рівня цих творів “соціалістичної літератури” А.Франс обачливо пов’язує не з творчими

здібностями їх авторів, чудово розуміючи, що ні про яке удосконалення їхньої майстерності взагалі не можна говорити, а з чинником часу, який все врешті-решт розводить по місцях: “Будь-який рух уперед здійснюється повільно... . Такий порядок оберігає життя. Він, щоправда, не задовольняє голови, котрі бажають нового Але так побудований світ! Тож будемо до цього прагнути, будемо працювати над тим, що вважаємо корисним і гарним, але не будемо розраховувати на раптовий чарівний успіх і не будемо віддаватися соціально-апокаліптичній маячні: апокаліпсиси приголомшують і дурять” [92, 508-509]. Водночас поради, які сам А.Франс надавав абсолютно щиро, не були враховані ним самим, у чому переконує його подальша публіцистична та громадська діяльність.

Завершальний період творчості митця без перебільшення проходить під знаком “соціалізм понад усе”, про що, зокрема, свідчать завершальні рядки звернення А.Франса до виборця (1919 р.): “ Все веде нас до соціалізму, і течія все рівні наближує нас до нього і тих, хто опирається йому, і тих, хто йому віддається, і тих, хто йому допомагає” [92, 749]. Імовірно, що і процитоване міркування, і інші висловлення письменника, які є спорідненими наведеному, могли б бути “переосмислені” та у дещо оновленому вигляді задіяні сучасними політичними силами відповідної спрямованості. Таким чином, соціальний аспект спадщини митця досить чітко виявляє у його міждисциплінарному проекті ще одну показову складову – політологічну. Як не дивно, саме цей орієнтир А.Франса дозволяє звернутися до низки естетичних проблем, які, у свою чергу, відкривають вихід і у етико-психологічну площину. Серед них – питання, що може бути визначене як “парадокс Золя”.

У попередніх розділах ми неодноразово підкреслювали досить неоднозначне, а зрештою – відверто критичне ставлення А.Франса до творчості Е.Золя. Тим більш несподіваною видається “зміна парадигми”, що раптово відбувається у поглядах А.Франса, коли один з фундаторів

натуралістичної літератури Е.Золя починає публічно сповідувати ліві погляди. Збіг політичних орієнтирів, що врешті-решт призвів обох письменників до спільного виступу у “справі Дрейфуса”, а згодом до участі А.Франса свідком захисту у “процесі Е.Золя”, були для них засобом виразу свідомої громадської позиції. Згодом це, стало приводом для принципової зміни літературно-естетичних поглядів, що їх вельми відверто продемонстрував А.Франс. Захоплення, яке він висловлює на адресу трьох романів Е.Золя: “Пастка”, “Жерміналь” та “Розгром”, є вкрай дивним, але і цікавим, водночас.

Ці твори, так само, як і об’єкти нищівної критики А.Франса – “Земля” і “Людина-звір” – є складовими загального циклу “Ругон-Маккари”, а отже всі вони, так чи інакше, були підпорядковані спільній меті, яка вимагала реалізації відповідних принципів, що були визначені натуралізмом. Зрозуміло, ці романи відрізняються між собою своїм художнім рівнем, проте всі вони так чи інакше існують у межах спільних естетичних засад, які категорично не сприймалися А.Франсом. Більш того, коли звернутися до послідовності створення циклу “Ругон-Маккари”, то побачимо більш, ніж показову картину. Романи “Пастка” і “Жерміналь” були написані Е.Золя відповідно у 1877 та 1885 рр., тобто раніше вцент розкритикованих А.Франсом “Землі” (1887) та “Людини-звіра” (1890), і тільки “Розгром” вийшов друком після цих творів – у 1892 р. Отже, будь-які “дослідницькі фантазії” на кшталт удосконалення майстерності Е.Золя у процесі написання наступних частин “Ругон-Маккарів”, чи навпаки – роздуми стосовно “творчого занепаду” письменника, руйнуються жорсткою хронологізацією його романів, що змушує ставитися до проблеми “А.Франс – Е.Золя”, як до показової ілюстрації принципу “соціальної доцільності”. Власне подібний підхід, хоча і не в такому радикальному вияві, простежується у ставленні А.Франса до однієї з ключових персоналій французького Просвітництва Д.Дідро.

На сторінках “Саду Епікура” його ім’я не згадується А.Франсом ні в якому контексті, але період “соціалізації” поглядів письменника робить для нього актуальними низку ідей саме цього філософа. Показовою, зокрема, є “Промова, проголошена на святкуванні на честь Дідро, друга народу, в залі Ваграм”, що видається блискучим прикладом “ангажування” А.Франсом поглядів відомого вченого у площину певного “соціального замовлення”. У цій дуже короткій за обсягом промові сконцентровано досить багато оригінальних міркувань письменника, що є цікавими і самі по собі, і як стимул для подальших розвідок.

Говорячи про великі здобутки Д.Дідро-філософа і вченого, відзначаючи, що цей “сучасник Вольтера і Руссо, ... був кращим з людей кращої доби”, А.Франс тим не менш наголошує, що головною метою його промови є репрезентація “образа Дідро – друга народу” [92, 541]. Соціальний пафос письменника формально спрямований у площину репрезентації визначного проекту мислителя – “Енциклопедії” (разом із Д’Аламбером), “план якої він задумав настільки геніально, наскільки і сміливо”. Її особливістю, і цю обставину А.Франс виділяє дуже чітко, було те, що вона “являла собою перший великий перелік праць, які були принесені пролетаріатом у дарунок суспільству” [92, 541].

Письменник досить ретельно, наскільки дозволяє обсяг промови, реконструює етапи роботи Д.Дідро над “Енциклопедією” і врешті-решт відзначає дивовижні антипаційні здібності філософа: “Проникливий погляд Дідро передбачав і наші прийдешні перемоги. Дідро з ентузіазмом і наполегливістю створював родовід праці, аби поставити її вище родовідів дворян ти аристократії. Його мета була чіткою, хоча вона була і незвичайною у ті часи” [92, 542]. У цьому декларативному висловлюванні А.Франса закладені підвалини виходу у площину важливого чинника проекту Д.Дідро, що варто інтерпретувати у контексті “естетико-соціального ентузіазму” філософа, адже значну увагу в “Енциклопедії” було присвячено низці

питань з теорії естетики. Серед них А.Франс виокремлює проблему видової специфіки мистецтва, вельми оригінально інтерпретовану Д.Дідро.

Новаторство філософа полягало у тому, що він дуже загострював соціальний аспект, протиставляючи “витонченим” мистецтвам мистецтва “демократичні”. Це зумовило розробку Д.Дідро показових концепцій, що у лаконічному виступі А.Франса природно не розглядаються. Отже, дотримуючись “правил гри” публічної промови, він зосереджується на, так би мовити, зовнішньому рівні ідеї філософа, вдаючись до цитування одного фрагменту його думки: “ Потрібно, – відзначав він (Д.Дідро – О.О.), – щоб вільні мистецтва, які до цього часу так старанно оспівували самих себе, нині уславили мистецтва механічні, вивели їх з приниженого стану, в якому вони тривалий час перебували через забобони” [92, 542]. Оскільки А.Франс не посилається на процитовану ідею Д.Дідро, ми змушені здійснювати нашу розвідку у тій системі координат, що була визначена письменником.

Наразі увагу привертає термінологія, яку застосовує А.Франс, інтерпретуючи особливості видової моделі мистецтва Д.Дідро, а саме – розподіл на “вільні” та “механічні”. Взагалі структуризація видів мистецтва за таким принципом відбувалася за часів античності, середньовіччя та Відродження, тоді як на початку XVII ст. у науковий ужиток входить термін “витончені мистецтва”. Саме ним безпосередньо оперують і філософи французького Просвітництва, що є фактом загальновідомим і, зокрема, для такого інтелектуала як А.Франс. Більш того, у промові, яка була проголошена ним кількома місяцями раніше “...на представленні у “Громадянському театрі”, письменник напряду вживає поняття “витончені мистецтва”.

Зрозуміти причину такого “термінологічного каламбуру” досить важко, адже в обох випадках аудиторія письменника імовірно складалася з підготовлених слухачів. Єдине припущення, що видається можливим, пов’язане з надто ретельним виконанням А.Франсом “соціального замовлення”, яке він поставив собі сам. Йдеться про прагнення митця

максимально “ідеологізувати” філософа, шляхом свідомого зміщення акцентів, адже з тексту промови письменника складається враження, що вся “Енциклопедія” була виключно присвячена проблемам “соціальних перетворень”: “Дідро ввів у свою “Енциклопедію” визначення робітника-поденника ... Можна сказати без перебільшення, що Дідро ... близький нам як ніхто, що він ... великий слуга народу, захисник пролетаріату” [92, 543]. Можливо А.Франс вважав, що такій тональності його виступу більше відповідатиме класифікація видів мистецтва за принципом “вільні” – “механічні”, адже ідея “соціального оновлення” має торкнутися і мистецької сфери, надавши “пригнобленим “механічним мистецтвам” статусу “вільних”. Часткову “реабілітацію” цього штучного підходу знаходимо у вже згаданій промові письменника “...на представленні в “Громадянському театрі””.

Фактично її мета була визначена митцем вже у перших реченнях: “Я взяв слово задля того, аби надати його Жоресу. ... Він буде говорити про долі мистецтва у зв’язку з прогресом демократії” [92, 530]. Проте Франс не був би Франсом, якби не зробив у своєму виступі несподіваний пірует, що дозволив йому вийти в естетичну площину і знову повернутися до питання видової специфіки мистецтва. Наразі роздуми письменника відкривають нові аспекти в осмисленні цієї проблеми, що певною мірою відбиває специфіку розвідок, які відбувалися на межі ХІХ – на початку ХХ ст.

Звертаючись до аудиторії, А.Франс завважує, що “хотів би... в кількох словах підготувати ... (її – О.О.) до осягнення самого поняття мистецтва в його єдності і повноті” [92, 530]. Задля цього письменник, хоча і на рівні кількох тез, звертається до питання мистецьких різновидів, які тлумачить в дуже специфічний спосіб. Так, А.Франс нагадує про існування розподілу “на вищі та нижчі мистецтва, з яких перші називали витонченими, а інші прикладними, зрозуміло, даючи таким чином можливість усвідомити, що останні, занадто пов’язані матеріалом, не підносяться до рівня чистої краси. ...

Цей розподіл, що був нав'язаний ганебною кастовою психологією, є нерівністю настільки ж несправедливою, наскільки і безглуздою” [92, 531]. У наведеному фрагменті увагу привертають принаймні кілька положень.

По-перше, на початку ХХ ст. стосовно питання видової специфіки мистецтва остаточно було відпрацьовано два основні інваріанти її структуризації: “просторові” та “часові” і “ритмічні” та “пластичні”. Натомість А.Франс свідомо оперує поняттям “витончені”, яке вже належить історії цієї проблеми. Проте імовірно письменнику необхідне саме це визначення задля того, аби “протиставити” його нижчим – “прикладним” мистецтвам, що є другим моментом, який, нашу думку, потребує певного коментування.

Варто пригадати, що протягом досить тривалого часу саме прийом протиставлення був задіяний вченими, котрі зробили проблему видової специфіки мистецтва предметом своїх досліджень. Це і розподіл мистецьких різновидів Сократом на “прекрасні” та “корисні”, це і особливості інтерпретації “вільних” і “механічних” мистецтв Гуго Сен-Вікторським, це і модель доби Відродження, це, зрештою, і чіткий пріоритет “витончених” мистецтв, який відверто простежується у Новому часі.

Проте таке “протиставлення”, так би мовити, “відповідало” природним особливостям видів мистецтва і не передбачало у процесі аналізу дотримання свідомого ієрархічного принципу. Підхід, що його застосовує А.Франс, засвідчує протилежне. Наразі він демонструє відверте прагнення письменника підняти статус прикладного мистецтва у загальній видовій структурі. Але неоднозначність ситуації полягає в тому, що в жодній класичній моделі прикладне мистецтво взагалі відсутнє як таке, а отже не дуже зрозуміло, чий саме статус варто підносити. Якщо ж зробити припущення, що А.Франс власне і мав на увазі відсутність прикладних мистецтв у видовому контексті, то не слід забувати, що в ситуації “видової ізоляції” перебували і інші види мистецтва, наприклад, театр (виняток складає

модель Гуго Сент-Вікторського, в якій філософ виокремлював, так звану, “театрику”).

Водночас не можна не враховувати, що в останні десятиліття XIX ст. феномен прикладних мистецтв набуває особливої актуальності завдяки потужному руху естетів на чолі з О.Уайльдом. Як ми вже відзначали, ця проблема мала для митців Великобританії особливе значення, оскільки, декларуючи ідею потужного розвитку прикладних мистецтв в усіх напрямках, вони прагнули долучити до естетизму найширші шари англійського суспільства. На перший погляд, зіставляти позиції естетів і А.Франса у цьому питанні є не тільки недоречним, а й взагалі абсурдним. Проте різниця в обох випадках стосувалася тільки кінцевого результату. Адже і для апологетів естетизму, і для А.Франса прикладні мистецтва були по великому рахунку засобом для реалізації головної мети: для перших – це було втілення ідеї “абсолютної краси”, для другого – утвердження ідеалів соціалізму.

Оригінальний прорив на теренах проблеми видів мистецтва, здійснений А.Франсом у “Промові на представленні в “Громадянському театрі”, актуалізує ще одне питання: чому, хоча б суто формальний чинник проведення даної акції, не спонукав письменника прокоментувати можливості (чи не можливості) театрального мистецтва у соціальних перетвореннях? У цьому зв’язку відкриваються досить широкі наукові перспективи, зважаючи на низку показових концептуальних перетинів.

У “Саду Епікура” А.Франс приділив певну увагу феномену театру, зробивши кілька важливих акцентів. По-перше – письменник, принаймні, побіжно торкнувся проблеми сприйняття театральної вистави: “... мені видається, що публіка зазвичай приносить у театр простодушність і щирість, які надають її переживанням відому цінність” [93, 267]. Більш того, А.Франс здійснює своєрідну “типологію глядача”, відштовхуючись від власного розуміння специфіки цього виду мистецтва. Зокрема, письменник наголошував, що, на відміну від літератури, “театр все показує наочно,

позбавляючи можливості уявляти. ... він задовольняє переважну більшість. І тому ... не дуже до смаку головам мрійливим і схильним до споглядання” [93, 267].

Розвиваючи і надалі свої думки щодо особливостей сприйняття у театрі, А.Франс взагалі доходить досить несподіваної думки, яка, фактично, відсуває на другорядні позиції актора, натомість визнає особливу роль у цьому процесі глядача: “Наскільки є натхненною і вправною рука артиста – не має значення. Який саме звук вона викличе – це залежить від якості наших внутрішніх струн” [93, 268]. У цьому зв’язку інтерес викликає специфіка ставлення письменника до актора, що безсумнівно було зумовлено і його власним “естетичним досвідом” , але, імовірно, і поглядами “авторитетних” для А.Франса особистостей. Серед них, вочевидь, не останню роль відіграв “ Парадокс про актора” Д.Дідро.

Концептуальна спрямованість цієї праці філософа загальновідома, а отже не має потреби її, навіть, коротко реконструювати. Наразі тільки черговий раз нагадаємо лейтмотив дослідження Д.Дідро, котрий пов’язує майбутнє театру з актором з “холодною головою”. Цілком імовірно, що А.Франс був апологетом позиції вченого, яку розвинув у дуже своєрідний спосіб, фактично наголосивши, що успіх вистави залежить від існування зв’язку між актором “з холодною головою” та глядачем, котрий здатний до співчуття.

По-друге. У своїх розмислах стосовно феномена театру А.Франс звертає увагу на ще одну важливу обставину, яка пов’язана з його природною особливістю – колективний чинник, що передбачає урахування і специфіки творчого процесу (колективна творчість), і фактору сприйняття. Саме другий момент стає приводом для показового висновку письменника: “...на всіх театральних виставах (*якщо цьому не заважає будь-яка літературна чи політична суперечка* – виділено мною О.О.) між присутніми встановлюється повна однотайність” [93, 268]. Те, що А.Франс фіксує момент об’єднуючого

начала, який закладений у самій природі театрального мистецтва, є цілком логічним і закономірним, проте наразі увагу привертає своєрідна ремарка письменника, що її ми виділили у тексті цитати. Імовірно йдеться про специфіку змісту вистави, який може мати ознаки “небезпеки”, коли є занадто “літературизованим”, тобто ускладненим з точки зору драматургічної побудови тощо, або “заполітизованим”. Саме останнє положення спонукає кореспондувати наведену думку А.Франса з позицією ще одного видатного представника французького Просвітництва Ж.-Ж.Руссо.

На відміну від Д.Дідро, погляди якого набувають для письменника особливої актуальності в період його підвищеної “соціальної активності”, інтерес А.Франса до руссоїстських ідей пов’язаний з більш раннім етапом його “дослідницької діяльності”, який має очевидну культурологічну спрямованість. Деякі концептуальні положення Ж.-Ж.Руссо коментувалися письменником безпосередньо, проте і ті, що на пряму не потрапили у сферу його аналізу, безсумнівно, були йому добре відомі. Це, зокрема, стосується тлумачення філософом виховного потенціалу мистецтва театру.

Як відомо, у “Листі до Д’Аламбера про видовища” Ж.-Ж.Руссо висловлював критичне ставлення до виховних можливостей театру. Одним з ключових положень концепції мислителя було категоричне заперечення здатності театрального мистецтва впливати, тим більше формувати норми людей. Ця думка дістає розвитку в одній з програмних праць Ж.-Ж. Руссо “Еміль, або Про виховання”: “є тільки три засоби, за допомогою яких можна впливати на норми народу: сила закону, влада суспільної думки і привабливість насолоди. Але закон не має ніякого доступу до театру, який при наявності найменшого примусу, перетворився б із задоволення на покарання. *Суспільна свідомість не залежить від театру* (виділено мною – О.О.), оскільки він не тільки не приписує публіці закони, але й сам отримує їх від неї. Що ж стосується насолоди, то всі його дії зводяться до того, що воно примушує нас все частіше ходити туди” [73, 340].

У контексті наших розмислів особливо показовою видається виокремлена теза філософа, що, вочевидь, свідчить про спростування ним соціальної функції театрального мистецтва як такої. Імовірно саме тому у “Промові на представленні у “Громадянському театрі”, А.Франс, розмірковуючи стосовно виховного потенціалу мистецтва, що на початку ХХ ст. абсолютно чітко ототожнювався у нього з соціальним аспектом, свідомо уникав будь-якого згадування про театр, розвиваючи у такий спосіб орієнтир, визначений його видатним співвітчизником.

Окрім осмислення проблеми видової специфіки мистецтва публіцистика А.Франс дозволяє виявити і інші аспекти естетичної проблематики, серед яких – питання художньої інтерпретації категорії комічного. Взагалі іронічність світобачення, що була притаманна письменнику, ніби прирікала його на осмислення цієї фундаментальної естетичної категорії. Натомість він звертається до неї вкрай рідко, але коли і робить це, то подає у дуже стислому вигляді. Наприклад, на сторінках “Саду Епікура” А.Франс фактично порушує проблему полікатегоріальності, відзначаючи, що “комічне швидко стає скорботним, якщо воно людяне” [93, 266].

При цьому, розвиваючи свою думку, письменник відзначає потужний гуманістичний потенціал комічного, що відкриває вихід у площину “поблажливості та милосердя” і ототожнює його здобутки, передусім, із сферою літературної творчості, а саме – “Дон Кіхотом” і “Кандидом”. Водночас у рецензії на роман “Макс Хавелаар” Мультатулі (справжнє ім ’я письменника – Едуард Деккер), А.Франс, хоча і побіжно, але торкається питання видового мистецького виміру категорії комічного і його зв’язку з національним чинником: “ ... ми знаємо, ..., що голанці були чудовими майстрами в галузі комічної поезії і сатири. Голандські живописці наочно довели це: Терборх, Пітер де Хоох і Веермер Дельфтський – прекрасні побутовісти, Ян Стен – справжній Мольєр у живопису” [92, 550].

Час, коли А.Франс пише дану рецензію (1902 р.), є періодом його “відокремлення” від естетичних орієнтирів І.Тена. Проте наразі, підхід, який застосовується письменником при аналізі особливостей інтерпретації категорії комічного у голандському мистецтві, свідчить про співпадання його позиції на теперішньому етапі з певними теоретичними положеннями французького науковця. Це, передусім, стосується концептуального наголосу А.Франса на своєрідному пріоритеті голандських митців у галузі комічного, що може розглядатися як рефлексія теорії “головного характеру” І.Тена, однією із складових якої є расовий чинник, що також актуалізує вихід у площину національного аспекту при осмисленні творчості конкретного митця.

Проте інтерес А.Франса до проблеми раси у контексті феномена художньої творчості відкриває для нього значні теоретичні перспективи, що стимулюють звернення митця до питання діалогу культур. Так, стиль твору голандського письменника стає для А.Франса своєрідним приводом для повернення у добу “великого минулого” французької філософської думки XVIII: “Він (Мультатула – О.О.) схожий на дореволюційних філософів сміливістю поглядів, вільнодумством, живою, яскравою мовою і доброзичливою іронією. ... Він так само любить східні казки. ... Наслідуючи приклад наших філософів, котрі охоче вдавалися до формату діалогу з китайцями і брамінами, йому подобається вести повчальні розмови з яванцями. Так і видається, що деякі його сторінки написані голандським Вольтером, можливо Вольтером дещо грубим для нас, але не позбавленим привабливості” [92, 550].

Отже, потенціал паралельного аналізу, що наразі використовується А.Франсом, спонукає його не тільки торкнутися проблеми культурного діалогу, що на межі XIX-XX ст. посідає важливе місце у площині європейської гуманістики, але й показати значення, яке йому надавали представники французького Просвітництва, виступаючи своєрідними “теоретичними прогностистами” культуротворчих процесів майбутнього. Підхід, обраний

А.Франсом, дозволяє йому, хоча і побіжно, але згадати у своїх розмислах ім'я великого Вольтера, що, на відміну від Ж.-Ж.Руссо та Д.Дідро, ним практично не називалося.

Причин, що пояснюють таку ситуацію, на нашу думку, може бути кілька. Це і “концептуальні розходження”, що особливо у заключний період творчості А.Франса зумовили його неприйняття ідеї “витонченості”, що, як відомо, була однією з наріжних в естетичній спадщині Вольтера. Це і питання “індивідуально-психологічного характеру”, які зробили обох видатних французів чи не найяскравішими репрезентантами іронічного способу мислення, що могло викликати у А.Франса позасвідоме відчуття вторинності. Проте всі ці припущення є тільки припущеннями, натомість факт безпосереднього згадування письменником імені Вольтера у контексті проблеми діалогу культур, стимулює звернутися до аналізу категорії прекрасного, здійсненого філософом.

Як відомо, характеризуючи цю естетичну категорію, Вольтер чітко наголошував на її залежності, в тому числі, від расової складової: “ ... Прекрасне зазвичай ... відносне, так само, як те, що вважається пристойним у Японії, в Римі вважається непристойним, ... те що є модним у Парижі, не модне у Пекіні” [14, 215]. Ця ідея французького мислителя, на нашу думку, має бути більш широко введена у контекст сучасної естетичної науки, зокрема, – у зв'язку з проблемою експериментального руху у мистецтві ХХ ст., що стане ще одним потужним аргументом стосовно ілюзорності концепції “універсального кольору” В.Кандинського.

Ще один аспект естетичного виміру, який “промальовується” у контексті “соціальних” розмислів А.Франса, стосується досить складної проблеми, що ми умовно визначаємо як етапи становлення творчої особистості. Напряму її інтерпретації безпосередньо пов'язаний зі специфікою запропонованої письменником антиномії “витончені” – “прикладні” мистецтва. Водночас ми свідомо виокремили це питання, оскільки його

висвітлення саме у контексті соціально-естетичного підходу, видається особливо показовим.

У своїй промові, лейтмотивом якої стає ідея “мистецтво для всіх”, А.Франс наголошував, що “воно (мистецтво –О.О.) загальне надбання, оскільки всі створюють його – як ремісники, так і митці. Митці і ремісники є рівними перед обличчям краси: вони разом втілюють її; витончені мистецтва і художні ремесла невіддільні одне від одного” [92, 715]. У наведеному фрагменті письменник формально ніби виступає прибічником об’єднуючого начала, проте фактично антиномічний підхід знову стає домінуючим. Наразі в епіцентрі уваги А.Франса опиняються постаті митця і ремісника, що дуже чітко сприймаються ним як антиподи.

Взагалі така традиція досить міцно закріпилася в європейській естетиці, коли статус “ремісника” у кращому випадку ототожнювався із суто виробничою діяльністю, тоді як в гіршому – ставав ознакою примітивності і недолугості. Така девальвація поняття “ремісник” призвела до руйнації процесуальної логіки при відтворенні основних етапів становлення творчої особистості, адже саме “ремісник” є тим фундаментом, без якого не можливий її подальший розвиток. Фактично в естетичній науці “ремісник” є синонімом професіоналізму, що відкриває шлях до подальшого художнього зростання, яке при сприятливих умовах може завершитися наданням творчій особистості великого звання Митця.

Водночас показово, що тяжіння до антиномії при характеристиці “статусів” творчої особистості було притаманне А.Франсу і раніше. Вже у згадуваній “Промові на представленні в “Громадянському театрі”, яка проголошувалася на вісім років раніше, ніж його виступ з приводу “мистецтва для всіх”, така тенденція виразно простежувалася у доповіді письменника: “Мистецтву загрожують два монстри: митець, котрий не є майстром, і майстер, котрий не є митцем”. Це досить парадоксальне твердження стає зрозумілим у контексті концептуальної логіки А.Франса, коли він намагається “урівняти у

мистецьких правах” представників “витончених мистецтв”: живописця, скульптора, архітектора, і представників мистецтв “прикладних”: декораторів, різьбярів, ювелірів, килимників, вишивальників та ін.

Імовірно наведену думку письменника варто було б проаналізувати більш глибоко, оскільки, окрім, суто емоційних моментів, в ній, вочевидь, присутній глибинний зміст. Але наразі для нас є цікавим саме емоційний аспект наведеного міркування, що викликає асоціації з тональністю “категоричного суб’єктивізму” Л. Да Вінчі. Вона, вочевидь, домінувала у його славнозвісному “Трактаті про живопис”, коли італійський митець прагнув “виправдати” живописне мистецтво, перевівши його з категорії “механічних” до категорії “вільних”. Фіксація такої подібності дозволяє нам кооптувати антиномію “майстер – митець” А.Франса у епоху Леонардо – добу Відродження, яка чітко визначила ці “статуси” в логіці еволюції творчої особистості.

Як відомо, саме Ренесанс зробив визначний внесок у своєрідну “реабілітацію” художника, що позначилося на всіх рівнях і, зокрема, вплинуло на специфіку “понятійного визначення” етапів його творчого розвитку. Таким чином склалася показова тріада: ремісник – майстер – митець, що у свою чергу здобула додаткові “характеристики”. Отже ремісник фактично отримував статус професіоналу, майстер – таланту, а митець як особистість, котра мала потенціал до створення *принципово нового*, здобував можливість виходу на рівень геніальності. Якщо кореспондувати останні складові цієї тріади з видовою структурою мистецтва, представленою А.Франсом, а головне – зіставити їх з “суперечкою” між майстром і митцем, стимульованою письменником, стане зрозумілим, що насправді ніхто нікому не заважає, і ніхто нікого не принижує, а всі існують у площині, яка визначена творчій особистості її природою.

Ідеї, що були оприлюднені А.Франсом у різні періоди його життя, не зважаючи на їх дискусійність, а часто-густо і відверту провокативність, тим

не менш є дивовижним “інтелектуальним клондайком”, стосовно якого доречними видаються слова самого письменника: “На мою думку, кращі з книг – ті, що дають найбільший поживок для розмислів, і при цьому на найрізноманітніші теми” [92, 90].

Поживок для розмислів художні твори та естетико-культурологічні погляди А.Франс давали теоретикам і практикам мистецтва як у Франції, так і за її межами: “У французькій літературі починають здобувати собі повагу письменники не натуралісти, неокатолики, як Бурже, *Анатоль Франс* (виділено мною – О.О.) та Брюнетьєр ” [89, 36]. Ця думка належить видатному представнику української і європейської культури Іванові Франку.

РОЗДІЛ IV. ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА І.ФРАНКА: У ПОШУКАХ НОВИХ РАКУРСІВ

4.1. *І.Франко: із секретів біографізму та самоаналізу*

Осмислюючи особливості культуротворчих процесів, що відбувалися в Європі у сімдесяті роки XIX – перші десятиліття XX ст., очевидними стають інтеграційні тенденції, які впливали і на динаміку розвитку конкретних національних культур, і на специфіку європейського культуротворення в цілому. Про це, зокрема, свідчить ситуація, що виникає в Україні, культурно-мистецькі здобутки якої відбивають специфіку гуманітарних процесів у країнах Західної Європи.

Останнім часом в історії української культури означений період, без перебільшення, належить до найдосліджуваних, що є природним і закономірним, зважаючи на дивовижні творчі прориви, які були реалізовані у різних галузях гуманітарії. Безсумнівно потужність тогочасних здобутків значною мірою спричинили визначні особистості, що їхні імена входять до культурного генофонду України. Фактично кожна персоналія українського культуротворення, художні і теоретичні пошуки якої припадають на останні десятиліття XIX – початок XX ст., є яскравою і самобутньою індивідуальністю. Проте, на нашу думку, одна постать варта статусу особистості “ поза конкуренцією”, постать Івана Франка (1856-1916).

Протягом останніх двадцяти років спадщина митця осмислюється досить активно, стимулюючи інтерес з боку представників різних сфер гуманітарного знання. Показовим також видається “формат” досліджень, в якому здійснюється аналіз персоналії І.Франка: від “самостійних праць ” (В.Мазепа, І.Вернудіна та ін.) до “ контекстного аналізу”(С.Павличко, О.Забужко, Т.Гундорова, Н.Зборовська та ін.), коли доробок письменника осмислюється у зв’язку з процесами, що відбувалися на теренах тогочасного українського та європейського культурного простору . При цьому, не зважаючи на особливості підходу та специфіку “дисциплінарної домінанти”, що

визначається “профілем ” проведеної розвідки – літературознавство, філософія, психологія, історія, соціологія, культурологія та ін. – , очевидними є, принаймні, два спільні знаменники. По-перше, – визнання доробку І.Франка явищем транскультурного масштабу, а по-друге, – обов’язкове урахування у дослідженні будь-якої дисциплінарної спрямованості соціального підґрунтя ідей письменника, що вже набуло своєрідного хрестоматійного статусу.

Саме тому, у цій монографії ми свідомо оминатимемо даний аспект спадщини І.Франка, зосередивши, натомість, увагу на її естетичних, психологічних, етичних та культурологічних вимірах. Водночас і при розгляді цього зрізу доробку письменника сконцентруємо увагу на тих моментах, які виявилися чи на маргінесах наукових інтересів дослідників, чи містять можливості для дещо іншої інтерпретації “класичних ідей” І.Франка. Це, на нашу думку, доповнюватиме напрацювання, здійснені у межах вже існуючих теоретичних моделей. Наразі виокремимо оригінальну замальовку письменника під назвою “ Дещо про себе самого” , обсяг якої вкрай малий, проте зміст – вельми насичений, що спонукає до проведення дослідницької роботи і більш активного включення цієї статті у контекст вітчизняного франкознавства.

Взагалі сам факт її появи видається вкрай символічним, адже “сповідальне начало”, що ним просякнутий цей короткий текст, свідчить про тяжіння І.Франка до тенденції, що її специфіка була розглянута у першому розділі монографії. Саме до неї виявляли схильність провідні європейські митці другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст., зокрема, ті, що є “фігурантами” нашої монографії: О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, С.Цвейг. Ідеї, які висловлює І.Франко у своїй міні-сповіді, так само як і погляди його сучасників та колег, мають вельми потужний потенціал, що спонукає до розвідок у царині естетичного, психологічного та етичного вимірів аналізу творчої особистості.

Фактично ж перші речення, якими розпочинається ця стаття, засвідчують глибину авторської думки, кожний аспект якої стимулює до міркувань: “Є письменники, чий життєпис цікавіший від їхніх творів, чиї твори – це тільки матеріали до їхньої характеристики. ... Це *генії* (виділено мною – О.О.) , обранці долі, великі й оригінальні в доброму і злому, у щасті і стражданні. Це корифеї літератури, творці нових напрямів. ... Мені здається, – наголошує І.Франко, – , що тільки такі письменники заслуговують на докладні та з усім першоджерельним апаратом опрацьовані біографії, бо ж їхнє життя само собою є такий *архівір* (виділено мною – О.О.), як їхні твори, і навіть невдало розказане збагачує скарбницю людського духу” [83, 28].

Цьому “нечисленному гурту велетнів” І.Франко протиставляє “величезну кількість письменників робітників і *ремісників* (виділено мною – О.О.), більш чи менш працьовитих, впливових, популярних і заслужених, що, однак, не доростають до тих майстрів. ... У цих людей бібліографія їхніх творів звичайно більша за життєпис; людина неначе зникає поза тим, що зробила. Такі письменники не знаходять біографів; це немов ті робітники , які допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвища яких не виписуються на фронтоні цього будинку” [83, 28].

У цьому фрагменті показовими видаються два положення. По-перше, – визначення І.Франком двох полярних стадій, що зумовлюють логіку еволюції творчої особистості: від ремісника до генія , їх коротка, але вельми аргументована характеристика, а також чіткий наголос на , так би мовити, кількісному співвідношенні цих стадій. Проте особливий інтерес викликає друге положення франкової цитати, а саме – оперування письменником поняттям *архівір*, яке він безпосередньо кореспондує зі статусом генія і пов’язує з потенціалом біографічного методу.

У дискурсі біографізму, що, як вже відзначалося, набирає обертів у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., розмисли І.Франка, вочевидь, є потужними у теоретичному плані, адже він фактично “звужує” кордони

біографічного методу, вважаючи за можливе застосовувати його тільки до постаті генія. Наразі логіка думки І.Франка викликає певні асоціації з позицією І.Канта стосовно феномена геніальності і, хоча вона може видатися і перебільшеною, ми все ж таки висловимо своє припущення з цього приводу.

Як відомо, кантівський аналіз дефініції генія, зокрема, ґрунтувався на ідеї, що “геній – ... таланти до мистецтва, а не до науки” [29, 334]. Фактичне заперечення видатним мислителем “розширювального підходу” до вивчення цього явища мало б бути врахована тими дослідниками, наукові інтереси яких стосувалися проблеми геніальності взагалі і феномена генія зокрема. Проте в умовах останніх десятиліть ХХ, а особливо на початку ХХІ ст., очевидною виявилася зворотна тенденція, коли ознаки геніальності почали вбачати практично в усіх сферах людської життєдіяльності.

Наслідки цього “звільгаризованого плюралізму” сьогодні спостерігаються і безпосередньо у сфері мистецтва, вельми різко контрастуючи з тими жорсткими критеріями, які були визначені І.Кантом при відпрацюванні даної дефініції. Зокрема маємо на увазі наголос філософа, що геній реалізує себе виключно на теренах витончених мистецтв, є виразником “естетичних ідей” і має досить специфічні “стосунки” з естетичним смаком та ін.

Натомість в умовах ХІХ – на початку ХХ ст. означені кантівські ідеї, багато в чому, сприймалися як “керівництво до дії”. Як відомо, І.Франко був добре обізнаний з теоретичними поглядами І.Канта і часто-густо вступав з ними у полеміку. Проте, розмірковуючи стосовно феномена геніальності, він так само як і німецький філософ, прагнув до застосування диференційованих підходів. Це, зокрема, позначилося і на його ставленні до біографізму, методологічний потенціал якого варто було спрямовувати тільки на аналіз найвищого рівня творчої особистості. Це, у свою чергу, відкривало

можливості для створення життєпису генія , що І.Франко оцінював вкрай високо, надаючи йому статусу *архітвору*.

Аналіз і інших праць письменника дає можливість пересвідчитися, що біографічному методу він приділяв неабияку увагу, використовуючи його можливості у своїх численних розвідках “персоніфікованого характеру”. Симптоматичним наразі видається, хоча і опосередковане, але апелювання І.Франка до постаті Ш.Сент-Бева. Зокрема, у статті присвяченій Юрію (Георгу) Брандесу, що до неї ми ще будемо звертатися у контексті цього розділу, письменник підкреслював: “З погляду на методу праці (йдеться не про конкретне дослідження науковця, а про загальну тенденцію його розвідок – О.О.) Брандес є учеником французів Сент-Бева і Тена” [91, 382].

Наразі увагу привертає чітка акцентуація І.Франка на методологічній специфіці праць датського літературознавця та естетика, що ґрунтувалася на засадах біографічної концепції Ш.Сент-Бева. Відтак, маємо підстави говорити і про обізнаність самого І.Франка з основними положеннями теорії французького дослідника (сім позицій): від вивчення родоводу конкретної персоналії і рис її найближчих родичів до визначення творчих наступників та найжорстокіших ворогів і осмислення їхнього ставлення до суб’єкта дослідження (до певних положень теорії Ш.Сент-Бева ми більш детально зверталися у розділі “Евристичний потенціал “культурфілософських” поглядів Т.Манна”).

У правомочності нашого припущення переконуємося, аналізуючи літературознавчі та естетико-культурологічні студії персоналістського спрямування, які дають підстави говорити про безпосереднє апелювання українського митця до моделі Ш.Сент-Бева. Водночас у відповідних працях І.Франка можемо спостерігати і ознаки інших моделей біографічного підходу, а саме – досвіду життєписів Дж.Вазарі.

Якщо ім’я видатного французького естетика і літературознавця з’являється на сторінках досліджень І.Франка досить часто і в різних

контекстах, ім'я видатного теоретика доби пізнього Відродження ним фактично не згадується. Водночас прийом, що його застосовує італійський дослідник і який сучасні науковці вважають передвісником біографічного методу взагалі, український письменник використовує досить послідовно.

Як відомо, у знаковій праці Дж.Вазарі “Життєпис найвідоміших скульпторів, живописців і зодчих” було здійснено наголос на трьох основоположних чинниках. По-перше, – використанні фактів біографії митця, по-друге, – огляді його творчого доробку з позиції історії мистецтва і по-третє, – здійсненні теоретичного аналізу природи та специфіки зображальних видів мистецтва, що відкривали Дж. Вазарі можливості для оригінальних концептуальних висновків. На нашу думку, певні ознаки прийому, запровадженого італійським вченим, спостерігаються в більшості праць І.Франка відповідного спрямування.

Зрозуміло життєписи Дж.Вазарі, що стали працею всього його життя, не можна порівнювати з розвідками українського письменника, які були лише частиною його великої спадщини. Тим не менш ще раз наголосимо, що підхід Дж.Вазарі І.Франко запозичує досить чітко і досить активно втілює у своїх численних статтях, що були присвячені видатним персоналіям української і західноєвропейської культури. Водночас він не втрачає наукового інтересу і до біографізму Ш.Сент-Бева, а отже його розвідки, на нашу думку, є оригінальним симбіозом цих двох авторських моделей біографічного методу. Задля аргументації своєї позиції зосередимо увагу на статтях І.Франка, присвячених персоналії Е.Золя

Обрання для аналізу саме цих праць зумовлене тим, що ім'я видатного французького письменника і громадського діяча особливо часто згадується І.Франком у його теоретичних та публіцистичних дослідженнях: і у зв'язку з явищем натуралізму, ставлення до якого у митця вкрай неоднозначне, і у контексті європейських естетико-культурологічних та соціально-політичних процесів кінця XIX – початку XX ст., і врешті-решт – як самоцінний

феномен, котрий зумовлює появу, принаймні, трьох показових франкових статей: “Еміль Золя. Життєпис”, “Еміль Золя, його життя і писання”, “Еміль Золя і його твори”.

Власне всі ці три праці побудовані за спільним принципом, що, знову наголосимо, ґрунтується на поєднанні методології життєписів Дж. Вазарі і біографізму Ш.Сент-Бева. Залучивши підхід італійського вченого, І.Франко відштовхується від родоводу французького письменника, відтворює основні сторінки його життя; реконструює етапи літературного зростання Е.Золя і зрештою виокремлює “величезне діло” митця – цикл “Ругон-Маккари”. В залежності від обсягу статей І.Франко дає короткий огляд романів, які визначили його структуру, і виходить у площину аналізу натуралізму, осмислюючи цей напрям з урахуваннями всіх “за” і “проти”, що притаманні його естетико-психологічній специфіці. Водночас, кожна з трьох статей має свої “родзинки”, які в той чи інший спосіб спонукають до роздумів вже у зв’язку з моделлю біографізму Ш.Сент-Бева.

Так, у дослідженні “Еміль Золя, його життя і писання” відзначається, що письменник народився 2 квітня 1840 р.: “Його батько... був *італьянець* родом із Ломбардії (виділено мною – О.О.) і мав матір гречанку родом із острова Корфу” [86, 275]. В іншій статті – “Еміль Золя. Життєпис” І.Франко робить певні уточнення і, зафіксувавши факт появи французького митця на світ, зауважує: “Його бабка по вітцеві була кандіотка, а отець був *італієць* з Тревизо (виділено мною – О.О.)” [84, 110]. В обох розвідках подається коротка інформація про професійну кар’єру батька Е.Золя, а також факт про його шлюб з французенкою Емілією Обер, який зрештою і призвів до народження майбутнього фундатора натуралізму.

Варто підкреслити, що ці обставини біографії Е.Золя подаються І.Франком в обох статтях лише як звичайний фактаж, а отже навряд чи можна говорити про застосування ним потенціалу біографічного методу. Натомість у стислій розвідці “Еміль Золя і його твори”, фактологічний

матеріал якого дещо відрізняється від даних, наведених у двох попередніх дослідженнях: “...Золя народився в 1840 р. в сім’ї *батька-венеціанця* (виділено мною – О.О.) і матері-француженки ” [85, 98], ми можемо прослідкувати безпосереднє використання І.Франком принципів біографізму .

Так, характеризуючи композицію “ Ругон-Маккарів”, він робить вкрай важливий, у цьому зв’язку, наголос: “ Героями тієї величезної трагедії є члени двох покровних родин, що походять від однієї матері Аделаїди ... з міста Плассана ... і від двох батьків – Ругона і Маккара. Ті родини розростаються, дають понад двадцять членів, котрі в силу життєвих обставин проникають у всі верстви суспільства... . Уже сам цей огляд показує, за яку величезну працю взявся Золя... *Але автор поставив собі ще два інші , значно важчі завдання, які найбільше характеризують його (Золя –О.О.) двоїсте походження: італійця і француза* (виділено мною – О.О.) . Він хотів дослідити фізіологічне право спадкоємності в цілому ряді людей зовні відмінних, але при ближчому спостереженні наділених виразними рисами спільного походження. ... Крім того завдання, яке вимагало глибоких студій і величезної обсервації в деталях, автор вирішив представити ще на тлі історії цієї родини історичну долю Франції в епоху Другого цісарства ” [85, 99].

Очевидна увага І.Франка до генеалогічних особливостей Е.Золя може спонукати до розмислів стосовно обґрунтування причини підвищеної уваги французького письменника до цієї проблеми, а також її похідних – явища спадковості та ін., які зрештою і стимулювали появу циклу “ Ругон-Маккари ”. У зв’язку із фрагментами, що були процитовані вище, покажемо інтерес І.Франка до, так би мовити, глибини родоводу Е.Золя, що зумовлює зосередженість на постатях двох бабусь французького письменника: “ Бабуся Обер (мати матері Золя – О.О.), енергійна і господарна жінка , вела хазяйство. ... Маленький Еміль дуже полюбив її, бавився під її доглядом, запитував її тисячними питаннями” [86, 276]. Констатуючи цей факт, І.Франко, вочевидь, рухається у “традиційному напрямі”, проте, знову наголосимо на важливості

для нас уваги українського дослідника до родоводу Е.Золя як такого. Інформація ж про другу бабусю взагалі містить кілька слів і стосується виключно питання національної приналежності. Проте їх підтекст, свідчить, що І.Франко також приділяє цій біографічній обставині неабиякого значення. І вже у статті “Еміль Золя та його твори” позиція українського митця набуває логічного обґрунтування.

І.Франко фактично кореспондує факт “двоїстого походження” автора “Ругон-Маккарів” із образом “бабки Аделаїди”, з якої бере свій початок цей суперечливий рід, а отже і весь цикл творів Е.Золя. Імовірно, що для самого І.Франка певна екзотичність родоводу французького письменника, яка була пов’язана з його чоловічою лінію і передусім – постаттю бабусі, значною мірою ототожнювалася із “спадковими експериментами”, що їх реалізував Е.Золя при створенні своїх романів.

У численних естетичних і літературознавчих студіях, присвячених цьому “архітвору”, обов’язково зверталася увага на його вкрай важку композиційну структуру, яка була підпорядкована головній ідеї французького письменника – показати вплив поганої спадковості на генеалогічне дерево Ругон-Маккарів. Проте дослідники, зазвичай, не порушували питання, так би мовити, індивідуально-психологічних особливостей Е.Золя, що позначилися на складній конструкції цього циклу.

І.Франко ніби також не приділяє їм значної уваги, але, в той самий час, виокремлює певні “особливості” з шкільних років французького письменника, які видаються вкрай принциповими: “Вже тут, – зауважує він, – визначилися дві важні прикмети його вдачі, поперед усього його пильність і методичність його праці. До шкільної науки він не рвався, робив лиш стільки, скільки було конче треба, але робив совісно і точно... . Ся точність, пильність і методичність ... лишилася і донині визначною прикметою його таланту, і їй він завдячує, може, найбільшу часть свого пізнішого величезного успіху” [86, 277]. Проте подальша логіка думки І.Франка свідчить про трансформування

ним емпіричного матеріалу щодо особистості Е.Золя у площину теоретичних узагальнень: “Друга прикмета, що виявилася вже у Золя-гінназиста, се був його нахил до точних наук, до математики, фізики, хімії і його нехіль до мертвих язиків: латинського і грецького. Сей нахил вияснює нам його пізніше вподобання в природних методах і впровадження їх до повістярства і ту, ніби математично просту, а при тім безконечно рафіновану штуку, якою визначаються його повістеві композиції” [86, 277-278].

Таким чином, висновок, зроблений І.Франком, пояснює витoki здатності Е.Золя до складного формотворення, що дозволило французькому письменнику “вибудувати” неординарну генеалогію Ругон-Маккарів від першого роману “Кар’єра Ругонів” до останнього “Доктор Паскаль”. Ця думка також допомагає зрозуміти обставини, що спричинили інтерес Е.Золя до філософії позитивізму – теоретичного підґрунтя натуралістичного напрямку.

Наслідування І.Франком засад біографізму Ш.Сент-Бева можемо спостерігати і на інших рівнях, а саме – на чіткій акцентуації українським дослідником літературних попередників Е.Золя, котрий “спочатку любувався в Вікторі Гюго, Байроні, Мюссе, а потроху в Ламартіні; аж пізніше прийшли Флобер, Тен і Бальзак і звернули його дух рішуче до реалізму і аналізування явищ щоденного життя” [84, 111]. Значну увагу, керуючись положеннями теорії Ш.Сент-Бева, І.Франко приділяє і наступникам Е.Золя, подаючи цю інформацію у досить своєрідний спосіб: “Він (Золя – О.О.) називає себе натуралістом, а дружні приятелі і ще дружніші вороги називають його навіть головою натуралістичної “школи” [86, 304], до якої український письменник відносить А.Доде, Г. де Мопассана і братів Гонкур. До останніх І.Франко виявляє шанобливе ставлення, вважаючи їх гідними наслідувачами Е.Золя, досить лояльно він висловлюється і на адресу А.Доде, що ж стосується Г. де Мопассана франкова позиція є вкрай негативною, і, вочевидь, вимагає

більш детального аналізу, який ми частково здійснимо у наступному параграфі.

Повертаючись до статті “ Децо про самого себе”, яка фактично актуалізувала наше звернення до питання біографізму у теоретичному доробку І.Франка, не можна не відзначити, що свої розміркування з цього приводу письменник подає на сторінках вкрай особистісної замальовки. І хоча він чітко визначає суб’єкта, до якого можна застосувати біографічний метод, тим не менш опосередковано, змушений трансформувати його і на себе особисто. Водночас, дотримуючись, визначеної ним самим, понятійної чіткості, І.Франко поступово переводить питання біографізму у царину самоаналізу, пропонуючи вельми неординарні розмисли з цього приводу. Варто відзначити, що ці погляди письменника практично не осмислювалися дослідниками, спричинивши у франкознавстві досить велику “білу пляму”, заповнення якої, вочевидь, висвітлить ще одну грань цієї непересічної особистості.

Отже, розповідаючи у даній статті про необхідність репрезентувати себе польській публіці, яка читатиме збірку його новел, І.Франко ставить своєрідне питання-завдання: “Що я маю сказати їй про себе?” [83, 29]. Перелік запитань, які визначає письменник, є більш, ніж формальними, тим більш несподіваним видається відверто дратівливий емоційний підтекст, яким просякнута кожна з відповідей І.Франка самому собі: “ Що я народився? Га, цей незначний випадок трапляється з кожним із нас... . Що я трохи вчився? Що я любив і страждав? Але ж і фарисерії роблять те саме, говорячи словами святого письма. А поза цим нема нічого, гідно уваги в моєму житті, крім тієї сверблячки до писання, крім нахилу спостерігати людське життя в його найрізноманітніших проявах, крім тієї ніколи й нічим не заспокоюваної гарячки, яка змушує мене перейматися стражданнями й radoщами, думками і мріями інших людей ” [83, 29].

Процитовані думки І.Франка, вочевидь, містять ознаки біографічного підходу. Проте, як вже відзначалося, потенціал біографізму письменник

вважав за можливе застосовувати виключно до особи генія, і вельми чітко наголошував на неможливості використання біографічного методу до себе особисто, адже він тільки “ ... один із ... робітників (тих, що, згідно І.Франкові, не досягають рівня генія, а отже їхні імена не закарбовані на фронтоні будинку цивілізації – О.О.) , що кладе цеглину по цеглині до тієї будівлі ” [83, 29]. З одного боку, – така позиція письменника сприймається як вияв його делікатності, але з іншого, – дозволяє простежити показові перетини між поглядами письменника і позиціями інших персоналій європейської культури, які зверталися до питання біографізму наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Зокрема, нам видається, що очевидне прагнення І.Франка не використовувати біографічний метод стосовно самого себе співпадає із позицією З.Фрейда, котрий вкрай категорично висловлювався проти створення своїх біографій та життєписів, які вийшли друком за його життя. Щоправда морально-психологічне підґрунтя позицій цих особистостей було дещо різним: І.Франко доводив у такий спосіб свою скромність, тоді як для З.Фрейда у цьому було бажання накласти табу на певні обставини свого особистого життя.

Франківська ідея використання біографічного методу при аналізі постаті генія, певною мірою видається спорідненою і позиції А.Франса, котрий наголошував, що застосування біографізму є неприйнятним до сучасників, натомість цілком доречно щодо особистостей, які віддалені у часі. На нашу думку, висновки обох письменників, значною мірою, доповнюють один одне, оскільки загальновідомо, що одним з визначальних критеріїв генія є чинник часу, а отже розмісли А.Франса і І.Франка стосовно біографізму логічно вибудовуються у єдиний концептуальний ланцюг.

Проте поступово у замальовці “Дещо про себе самого” все чіткіше простежується рух думки І.Франка від біографічного методу до самоаналізу, що використовується ним вкрай активно. Формально, він близький до

біографізму, проте, на наше переконання, багато в чому відрізняється від нього і при вивченні творчої особистості має самодостатній теоретичний потенціал. У своєму тексті І.Франко термін самоаналіз не застосовує, але фактично цей підхід надзвичайно потужно “працює” протягом всієї статті.

Головна відмінність між біографізмом і самоаналізом, зрозуміло, полягає у коментуванні самою людиною фактів свого життя, що, вочевидь, є надзвичайно складним і з психологічної, і моральної позиції, а отже самоаналіз, вочевидь, є привілеєм виняткових особистостей. Безжалісність, з якою І.Франко його здійснює, вражає своєю щирістю і жорсткістю суджень. Першим кроком у цій відвертій розмові письменника і з читачем, і з самим собою стає опис історії його родини: “... я русин і похожу, правдоподібно, від зукраїнізованих німецьких колоністів, ... мій батько був звичайний селянин і робив панщину – не якомусь дідичеві, а цісарсько-королівській камері, не вмів ані читати, ані писати, та, незважаючи на те, був світлою людиною і віддав мене, слабовиту і до селянської праці нездатну дитину, до школи. Вихід з-під селянської стріхи на ширшу, публічну арену – це у нас досі надзвичайно рідка річ” [83, 29].

У подальшому викладі своєї біографії український письменник фактично наголошує на двох надзвичайних обставинах у своєму житті. Їх зміст показовий сам по собі, проте вкрай символічною є преамбула, що їм передує. Це фрагмент абстрактного питання Гете, який цитує І.Франко: “Що можна назвати оригінального у маленької, звичайнісінької людини?” [83, 29] і, відповідаючи на нього, виокремлює перший принциповий факт: “... мої студії (йдеться про навчання у львівському університеті – О.О.) перервав соціалістичний процес 1877- року, до якого бозна-чому замішано мене, навіть засуджено на 6-тижневий арешт (після 8 місяців слідчої тюрми) за приналежність до таємного товариства, до якого насправді я ніколи не належав і якого, скільки знаю, ніколи не було. Це одна з не багатьох оригінальних рис

(письменника заарештовували ще кілька разів, але відпускали за відсутністю доказів – О.О.) у моєму житті, бо подібне не кожному трапляється” [83, 29].

Другий момент, що на ньому акцентує І.Франко, імовірно не такий “вибуховий” як попередній, проте набагато складніший у морально-психологічному плані. Зрештою саме він і стає приводом для подальшого відвертого і жорсткого самоаналізу письменника. Відзначивши факт свого закінчення Львівського університету, І.Франко завважив наступне: “... навіть, на превеликий гнів деяких моїх близьких братів-русинів, наважився скласти з відзнакою докторат з славістики у Відні та габілітуватися на викладання української літератури у Львівському університеті” [83, 30]. Подальші висловлювання письменника є настільки вражаючими, що ми змушені процитувати їх майже у повному обсязі: “Об’єднаній коаліції урядових сфер з інкармерованими українцями вдалося врятувати Русь від такого нещастя, яким, без сумніву, було б моє викладання. “Бійтеся бога, як можна цього чоловіка пустити в університет! Подивіться тільки, в якому сурдуді він ходить!” Так кваліфікував мою кандидатуру брат – той самий, який за свою патріотичну працю для добра Русі і Австрії одержує шість чи сім платень. Очевидно, перед таким аргументом моя кандидатура на приват-доцента мусила впасти, а мотив “*Politishes Vorleben*” (політичне минуле) тільки чемніше прикривав справжню причину” [83, 30]. Імовірно одним із найкращих аргументів цієї ситуації став би вираз неприйнятності для І.Франка Ф.Ніцше: “людське, занадто людське”.

Зміст наведених фрагментів, вочевидь, дає підстави говорити про своєрідний *вчинок*, що його здійснює письменник, артикулюючи ідеї, які ми щойно процитували. Застосувати це поняття, характеризуючи міркування І.Франка, нас стимулювала позиція українського психолога В.Роменця, котрий, у контексті психології творчості, зокрема, розглядає питання “вчинку і моральної творчості”. Наголошуючи на значенні теорії вчинку фактично для всіх галузей сучасного гуманітарного знання, науковець робить висновок, що

“ розкрити механізми учинку – це те ж саме, що й розкрити творчий механізм психічного розвитку. Вчинок є істинним творенням нових форм, якостей психічного насамперед, коли має моральне значення” [72, 195]. Проте морально-психологічний паритет, що на ньому ґрунтується вчинок, відкриває вихід і у площину соціального, адже “ психологічною основою вчинку є встановлення та розрив певних зв’язків людини з середовищем. Його можна розуміти також як вираження конфлікту між суспільною нормою поведінки і певною психологічною спрямованістю людини ” [72, 196] . І далі: “ Вчинок – це дія всупереч наявному стану речей: виступ проти якогось суспільного звичаю, моральної норми або шаблону мислення і т.д.” [72, 198].

Теоретичне обґрунтування В.Роменцем поняття вчинку видається доцільним кооптувати у площину різних аспектів самоаналізу І.Франка і, передусім, у контекст осмислення ним явища патріотизму. Взагалі враження, яке справляє відповідний фрагмент статті “ Дещо про самого себе” є стовідсотковим втіленням принципу “ чесності із собою”, а отже видається можливим, скориставшись термінологією самого І.Франка та частково модифікувавши її, вжити поняття архі-вчинок.

Наразі маємо блискучу нагоду прослідкувати логіку руху думки письменника, котрий пропонує “ ... замість біографічних подробиць декілька признань ” [83, 30]. Їх зміст без перебільшення справляє шокове враження: “Насамперед зізнаюсь у тому гріху, що його багато патріотів вважає смертельним моїм гріхом: не люблю русинів. ... Я вже не в літах наївних і засліплених коханців і можу про таку делікатну матерію, як любов, говорити тверезо. І тому повторюю: не люблю русинів. Так мало серед них знайшов я справжніх характерів, а так багато дріб’язковості, вузького егоїзму, двоєдушності й пихи, що справді не знаю, за що я мав би їх любити, не зважаючи навіть на ті тисячі більших і менших шпильок, які вони, не раз з найкращим наміром, вбивали мені під шкіру ” [83, 30].

Останні рядки цієї цитати можуть справити враження особистої образи І.Франка, що безпосередньо вплинула на його позицію. Проте подальші міркування митця позбавляють будь-яких ілюзій стосовно домінування у його позиції емоційного начала: “ Признаюсь у ще більшому гріху: навіть нашої Русі не люблю так і в такій мірі, як це роблять або вдають, що роблять, *патентовані патріоти* (виділено мною – О.О.) [83, 31].

Надалі І.Франко виокремлює три чинники – географічний, історичний та расовий, завдяки яким аргументує свою позицію: “ Щоб любити її як *географічне поняття* (виділено мною – О.О.), для цього я занадто великий ворог порожніх фраз, забагато бачив я світу, щоби запевняти, що ніде нема такої гарної природи, як на Русі. Щоб любити її *історію* (виділено мною – О.О.), для цього досить добре її знаю, занадто гаряче люблю загальнолюдські ідеали справедливості, братерства і волі, щоб не відчувати, як мало в історії Русі прикладів справжнього громадянського духу, справжньої самопожертви, справжньої любові. ... Чи, може, маю любити Русь як *расу* (виділено мною – О.О.) – цю расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя..., а таку плідну до перевертнів найрізноморднішого сорту? Чи, може, маю любити світлу будущину тієї Русі, коли тої будущини, не знаю і для світлості її не бачу ніяких основ? ” [83, 31].

Приєм, що його використовує І.Франко, вочевидь, ґрунтується на засадах естетики позитивізму і, передусім, на теоретичних поглядах І.Тена. Взагалі до поглядів французького вченого український письменник досить часто звертається у різних розвідках. Зокрема, аналізуючи особливості “методи” вже згадуваного Г.Брандеса, І.Франко відзначає вплив на його студії поглядів І.Тена: “ За приміром Тена він (Брандес – О.О.) намічує собі у кожного писателя, в кожній фігурі якусь одну *визначну рису характеру* (виділено мною – О.О.) і... групує довкола неї інші риси ” [91, 382]. І.Франко

артикулює також і тенівську ідею “осередку”, що, на його думку, часто-густо невірно тлумачиться Г.Брандесом.

Наразі для нас принциповим є факт франківської обізнаності із відомою концепцією І.Тена про “головний характер” та його структурою: раса, середовище, момент. І хоча у статті про Г.Брандеса акцент робиться тільки на другій складовій, самоаналіз письменника, здійснений у статті “Дещо про самого себе”, свідчить про чітке урахування ним всіх аспектів цієї ідеї. Отже, дотримуючись основних положень теорії французького науковця, І.Франко виокремлює певний людський тип – “головний характер” – , що визначається ним як “патентовані патріоти”. Цей головний характер формують три чинники, що подаються митцем у наступній послідовності: середовище, момент, раса. Середовище і раса інтерпретуються письменником у чіткій відповідності принципам, декларованим І.Теном, що ж стосується моменту, який, згідно тенівської позиції пов’язаний з конкретною історичною добою, І.Франко тлумачить його у більш широкому вимірі.

Проте логіка франківської думки свідчить, що, він не тільки залучає ідею “головного характеру” у контекст своїх розмислів, але й вдається до прийому ідентифікації. Фактично письменник наслідує позицію І.Тена, котрий вважав, що будь-який митець, творчість якого спрямована на відтворення “головного характеру”, врешті-решт приречений до обґрунтування його морального виміру. І.Франко це здійснює на власному прикладі: “Коли ... почуваво себе русином і по змозі й силі своїй працюю на Русі, то ... не з причин сентиментальної натури. ... Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом..., почуваво обов’язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють *вселюдські ідеали* (виділено мною – О.О.). Мій руський патріотизм – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладено долею на мої плечі ” [83, 31] .

У наведеному уривку увагу привертають два моменти: почуття обов'язку, що його І.Франко вважає однією з основних складових патріотизму, і вселюдські ідеали, що їх митець має доносити людству. Таке поєднання є приводом для обміркування феномена патріотизму як явища, що зумовлює вихід не тільки у площину морального і соціального, але і естетичного начала. Імовірно саме у цьому річищі розмірковував і У.Самчук, коли декларував думку: “великий патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом” [Див. 66, 245].

Існування потужного естетико-культурологічного і морально-психологічного виміру у теоретичному доробку І.Франка сьогодні вже є аксіомою. Проте, на нашу думку, масштаб його ідей і спостережень настільки значний, що дозволяє виявляти у цій частині його спадщини нові оригінальні аспекти.

4.2. Психологічний та естетичний виміри поглядів І.Франка: європейський контекст

Переважає більшість дослідників, наукові інтереси яких так чи інакше пов'язані з персоналією І.Франка, зазвичай наголошують на, так званому, народництві письменника. Це питання, зокрема, дістало осмислення у відомій праці С.Павличко “ Дискурс модернізму в українській літературі”, визначивши наступний ракурс його висвітлення: “Народництво висувало тезу спиратися на “ своє”, автентичне на протиположне чужому, західному. Наскільки автентичним було автентичне? І.Франко, і Єфремов зазнали впливу російського народництва. ... Захопившись російським соціалізмом, ... Франко та інші не помічали, як разом з ним трансплантували на український ґрунт характерну для російських соціалістів-народників ненависть до Заходу ” [66, 62]. І хоча далі, розвиваючи свою думку щодо народництва І.Франка, С.Павличко робить певні уточнення і вносить певні корективи, тим не менш загальна спрямованість її поглядів стосовно європейської упередженості письменника як такої фактично залишається незмінною. Аналізуючи

концептуальну логіку дослідниці, не можна не відзначити, що С.Павличко фактично ототожнює антиєвропейськість з антимодернізмом. Останній, що дійсно був притаманний І.Франку, значною мірою стимулювався його негативним ставленням до Ф.Ніцше.

Неприйняття І.Франком поглядів філософа загальновідоме. Вкрай різкі висловлювання письменника з цього приводу виникають у різних контекстах його розвідок. Наприклад, розглядаючи особливості теоретичних орієнтирів Г.Брандеса, І.Франко, зокрема, відзначає інтерес данського літературознавця і естетика до теорії “культу героїв” Карлейля, що доведений “в останніх часах до абсурду німецьким поетом-аферистом Ніцше в його дифірамбах про “надчоловіка” [91, 382].

Імовірно було б доцільним поміркувати, що в оцінці І.Франка є більш образливим для Ф.Ніцше: звинувачення у “гуманітарних аферах” чи позбавлення його статусу філософа. Проте наразі питання ніцшеанського дискурсу у доробку письменника не є предметом нашого дослідження. Ми звернулися до нього лише у зв’язку з позицією С.Павличко, що фактично ототожнює франківський антимодернізм з антиніцшеанством. Водночас до дискусії стимулює інша позиція української дослідниці: правомочність синонімізації антимодернізму і антиєвропейськості при аналізі теоретичних розмислів І.Франка.

Таке співвідношення видається неможливим хоча б з двох причин. По-перше, – значна частина європейських митців не сповідувала принципи модернізму, що аж ніяк не зменшило художньої цінності їхніх творів. По-друге, – теоретичний інтерес І.Франка був пов’язаний з визначними працями у галузі європейської естетики, літературознавства, психології та ін., концептуальна спрямованість яких засвідчувала вкрай специфічне ставлення їхніх авторів до явища модернізму. У цьому зв’язку чи не найпоказовішою є зацікавленість І.Франка теорією виродження М.Нордау.

Слід зазначити, що ім'я цього відомого французького психіатра і психолога досить часто фігурує на сторінках розвідок українського письменника. Більш того його глибока обізнаність з ідеями М.Нордау не викликає жодних сумнівів. Щоправда І.Франко як ключовим переважно оперує поняттям дегенерація, що його дійсно застосовував вчений у своїх дослідженнях і, зокрема, тих, де аналізував стан сучасної йому французької літератури. Проте згодом відповідні роздуми М.Нордау отримали більш узагальнену назву, що зрештою набула статусу теорії і спричинила появу його знакової праці – “Виродження”.

Інтерес І.Франка до поглядів М.Нордау є цікавим і показовим з кількох причин. По-перше, – він дозволяє розглянути його наукові пріоритети; по-друге, – осмислити особливості теоретико-методологічних орієнтирів, що були обрані І.Франком у його дослідницькій діяльності і, нарешті, поміркувати стосовно специфіки використання засад біографізму у європейському міждисциплінарному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Останнє положення потребує короткого коментування.

Сьогодні в українській гуманістиці досить чітко визначилася тенденція, яка розглядає вплив психоаналізу З.Фрейда на теоретичні розвідки І.Франка. Власне таке припущення цілком реальне, адже і віденський період в житті українського письменника припадає на роки становлення психоаналітичної концепції, і вільне володіння І.Франком німецькою імовірно відкривало для нього можливість ознайомлення з фрейдівськими ідеями, і, взагалі, потужний резонанс психоаналізу у європейському культурному просторі більш, ніж вірогідно міг стимулювати науковий інтерес І.Франка, що вельми чітко спрямовувався на всі новаторські пошуки, які наприкінці ХІХ ст. відбувалися на теренах психології.

Водночас, не можна не враховувати, що ім'я З.Фрейда українським митцем напряду взагалі не згадується, хоча не менш імовірним є і відповідне цензурування його текстів, принаймні, у період видання 50-ти томного зібрання

творів. Тим не менш факт залишається фактом, а отже акцентуація І.Франка на “патологічних обставинах” біографії певних митців не дозволяє безпосередньо співвідносити їх з патографічним методом З.Фрейда, натомість є цілком доречною стосовно алюзій з теорією виродження М.Нордау.

Постать французького психіатра досить чітко вимальовується на сторінках принципової у теоретичній спадщині І.Франка статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, що є природним і логічним, адже у своєму ставленні до творчості цілої плеяди європейських культуротворців позиції французького психіатра і українського письменника практично повністю співпадали. У цьому плані особливо показовим є їхні розмисли стосовно постаті Ф.Ніцше.

Репрезентуючи свою антиніцшеанську позицію, І.Франко до поглядів М.Нордау безпосередньо не апелює, хоча з його позицією він, вочевидь, обізнаний. Більш того, складається враження, що часто-густо у формулюваннях, які застосовує І.Франко, оцінюючи персоналію Ф.Ніцше, він виступає послідовним спадкоємцем М.Нордау. Наведемо кілька уривків з есе психіатра, присвяченого німецькому філософу: “Якщо читати твори Ніцше одне за одним, то з першої до останньої сторінки складеться враження, ніби чуєш буйного божевільного... . Якщо цей безкінечний потік слів має будь-який сенс, то в ньому можна хіба розпізнати низку галюцинацій, що повторюються... . Але спочатку потрібно ознайомитися з манерою Ніцше. Психіатр не знайде в ній нічого нового. Йому часто потрібно читати подібні твори (у своїй розвідці М.Нордау переважно апелює до трьох праць філософа: “ Так казав Заратустра”, “Весела наука”, “По той бік добра і зла” – О.О.), щоправда, переважно ті, які не з’являються у друці, але він читає їх не для свого задоволення, а для того, аби помістити автора у лікарню до божевільних” [62, 259-260]. Спільність поглядів М.Нордау та І.Франка простежується і в оцінці ними певних літературних напрямів, і конкретних

персоналій, а отже не випадково український письменник вже безпосередньо залучає авторитет французького психіатра до аргументації своєї позиції.

Реконструюючи процеси, що відбувалися у західноєвропейській літературі, І.Франко виокремлює ті напрямки, що є віддзеркаленням неприйняттого для нього модернізму: "... за об'єктивним, майже безособовим нігілізмом Мопассановим іде суб'єктивний містицизм символістів і декадентів. ... Це література часу Буланже і панамських скандалів, література, котрої головним представником є Поль Верлен, чоловік, може й геніальний, та від молодю затроєний алкоголізмом, поява хоч і характерна, та властиво наскрізь патологічна" [89, 36].

Виокремлення І.Франком постаті П.Верлена – одного з найпотужніших представників "проклятих поетів" – привертає увагу з кількох причин. З одного боку, – загальна тональність розмислів українського письменника, безсумнівно, свідчить про неприйняття ним творчості такого спрямування як такої, проте, з другого, – демонструє прагнення І.Франка об'рунтувати процеси, що відбувалися у тогочасній літературі, застосувавши міждисциплінарний підхід. Вочевидь, окрім естетико-літературознавчого аналізу у його статті "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах" виразно простежується, а іноді і відверто домінує, психологічний аспект, що знову вимагає від нього звернення до ідей М.Нордау: "Ота збірка Верленівських віршів, видана з початком 1896 року, була найкращим показником того, що Макс Нордау назвав дегенерацією в сучасній французькій літературі. Далі в тім напрямі йти вже нікуди; лишається хіба поворот – або клініка та дім для божевільних" [89, 36].

Аналізуючи постать П.Верлена, М.Нордау робить акцент, що стає приводом для висновку про виродження митця. Зокрема, вчений приділяє неабияку увагу "кримінальному минулому" поета, що зрештою дозволяє торкнутися питання його збочення: "Життя Верлена вкрите мороком, однак з його власних зізнань можна побачити, що він два роки просидів у в'язниці.

...Відомо, що він був приречений до ув'язнення за злочин проти моральності, і в цьому немає нічого дивного, тому що *характеристична риса його вирождення існує у релігійному еротизмі* (виділено мною – О.О.)” [62, 91].

Визначаючи специфіку еротизму П.Верлена і відокремлюючи його від “морального божевілья”, М.Нордау наголошує на “звичайному супутнику хворобливо збудженого еротизму – містицизмі ”. Свою позицію дослідник аргументує шляхом звернення до конкретних творів поета, осмислення яких здійснює з позиції психіатра. Ми свідомо більш детально зупинилися на позиції М.Нордау стосовно постаті П.Верлена задля того, аби показати, що І.Франко, вочевидь, добре обізнаний з концептуальною логікою французького вченого і демонструє це, навіть, у короткому форматі своєї статті.

У цьому нас переконує і подальший розвиток думки українського письменника, що пов'язаний із аналізом загальної “ психопатологічної атмосфери”, яка домінувала у європейській літературі останніх десятиліть ХІХ ст. Цікаво, що І.Франко прагне продемонструвати свою неупередженість і об'єктивність в оцінці даної ситуації, вдаючись до дещо своєрідного прийому – пошуку здорових тенденцій у літературному поступі означеного періоду. Врешті-решт він доходить досить несподіваного висновку: “... на ділі хоч не дуже тяжко пізнати хоробливий стан, але дуже тяжко буває сказати, який стан є здоровий. Дуже часто те, що на перший погляд здається самим здоров'ям, на ділі показується тільки особливою відміною того самого хоробливого стану” [89, 36-37]. Підставою для такої тези стає, за висловом І.Франка, “ентузіастичний вираз” Е.Золя, який прозвучав на відкритті пам'ятника Г.де Мопассану: “Мопассан – се здоров'я і сила нашої раси ”. Саме висловлювання фундатора натуралізму спонукає І.Франка розгорнути своєрідну психопатологічну студію навколо постаті Мопассана.

Задля цього український письменник вдається до послідовного цитування відповідних поглядів М.Нордау, що були оприлюднені у його відомій праці “Сучасні французи” і наводить чи не найжорстокіші

висловлювання психіатра, починаючи від його антропологічних розмислів, в яких зовнішність Мопассана порівнюється із “скелетом раси Кро-Маньон”, до декларування ідеї про, так би мовити, генетичну приреченість письменника на патологію та виродження: “Мопассан був зроду хорим душею. Явне божевілля, в якому закінчилося його життя, було тільки завершенням понурого патологічного роману, котрого початки губляться в історії його родини” [89, 38].

Отже, розлогі цитати з М.Нордау, що постають на сторінках статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, свідчать про підвищений інтерес І.Франка до теоретичних розвідок французького вченого, а відтак спростовують антиєвропейську українського письменника. Більш того, письменник, вочевидь, виявляє зацікавленість певними психологічними акцентами, що є симптоматичними для європейського культуротворення останньої третини ХІХ ст. як такого. У цьому, зокрема, маємо можливість пересвідчитися знову звернувшись до статті “Еміль Золя, його життя і писання”.

Аналізуючи початок літературної творчості французького письменника, І.Франко виокремлює його повість “Тереза Ракен”, яку вважає першим “натуралістичним” твором Е.Золя. Розглядаючи її особливості, український митець, формально, рухається у, так би мовити, традиційному напрямі її аналізу. Водночас він свідомо чи позасвідомо акцентує увагу на вкрай важливому мотиві цієї повісті – внутрішній психології злочину, що її у “Терезі Ракен” осмислює Е.Золя. Зрештою, цей наголос стає для І.Франка визначальним і дає йому підстави саме у такому контексті проінтерпретувати лейтмотив цього твору: “Ся повість робить величезне, страшне враження. Французька критика, не привикла до такого безпощадного аналізу темних глибин людської душі, закричала на автора, що він ненормальний, хоча тенденція його повісті, наскільки можна було говорити в

ній про якусь тенденцію, була – показати психологію злочину, що сам для себе є найтяжчою карою, – значить тенденція високо моральна” [86, 285].

Позиція І.Франка видається вкрай неоднозначною. Вочевидь, її концептуальною домінантою є художнє осмислення психології злочину, що відкриває можливості для подвійного тлумачення: з одного боку, – вона може бути інтерпретована як вияв психічної аномалії автора, з другого, – і на цьому наполягає сам письменник, як демонстрація його високих моральних принципів. Така амбівалентна позиція І.Франка, на нашу думку, спричинена вельми складною теоретичною ситуацією.

Як вже неодноразово відзначалося, у культурному просторі другої половини ХІХ ст. осмислення явища злочину набуває особливої актуальності. Безсумнівно для західноєвропейських теоретиків і практиків мистецтва підвищений інтерес до його психології зумовлений великим резонансом праць Ч.Ломброзо. Теоретична спадщина І. Франка не дає нам свідчень про його ставлення до поглядів італійського психолога та криміналіста. Проте більш, ніж імовірно, що письменник знайомий з його поглядами, хоча б через досвід їх інтерпретації М.Нордау, котрий вважав себе учнем Ч.Ломброзо, постійно посилався на його ідеї у своїх розвідках і якому, зрештою, присвятив свою головну працю “Виродження”.

Водночас М.Нордау вкрай критично оцінює “психопатологічні експерименти” Е.Золя в цілому і специфіку осмислення психології злочинців зокрема. Показовим прикладом такого негативного ставлення є висловлювання М.Нордау з приводу роману “Людина – звір”: “...(відзначимо побіжно, що його (Золя – О.О.) зображення злочинців з примусовими імпульсами є дуже далекими від істини; наприклад, вбивця Лантьє в “Людині-звірі”, за відгуком найбільш компетентного у цих питаннях судді Ломброзо, тільки доводить, що Золя не списує своїх злочинців з натури, що вони в його зображенні нагадують розпливчасті копії з картин, але не портрети живих облич) ” [62, 306].

У своїй оцінці твору Е.Золя М.Нордау, вочевидь, “грає не за правилами”, оскільки фактично вимагає від письменника діяти як лікар-психіатр чи криміналіст. Категоричність вимог, що їх М.Нордау висуває письменнику, аж ніяк не відповідають принципам художньої творчості, коли тільки митець, тим більш митець рівня Е.Золя, вирішує, в який спосіб розгортатиметься образна система його твору. Отже, наразі спостерігаємо рецидиви “залежності від професії”, що іноді заважають продуктивності дисциплінарного діалогу. Натомість показовою видається позиція І.Франка, якого, вочевидь, цікавить психологія злочину, але не з позиції психолога-криміналіста, а з позиції письменника і дослідника.

У статті “Еміль Золя, його життя і писання” письменник репрезентує розгорнуту панораму фактично всіх романів циклу “Ругон-Маккари”. Слід відзначити, що його ставлення до того чи іншого твору часто-густо виявляється вкрай критичним, але при цьому І.Франко навіть не приховує свого відвертого захоплення романом “Людина-звір” на відміну від А.Франса, про що йшлося у відповідному підрозділі монографії.

У своїй короткій замальовці український письменник виокремлює дві головні задачі, що їх “рівночасно Золя поклав собі”. Одна з них, в концептуальній логіці І.Франка вона є другою (перша – тема залізниці), – “дати ... психопатологічну студію над т.зв. “*mania homicidalis* (манією людиновбивства)”. ... Повість основана на криміналістичнім тлі і читається з великим зацікавленням, а поважні студії, покладені автором в її основу, надають їй першорядне значення” [86, 300].

Імовірно специфіка індивідуального сприйняття І.Франком цього роману Е.Золя і, передусім, лінії, що стосується “манії людиновбивства” зумовила ще один показовий момент у розвідці українського письменника – авторський переклад назви твору, що практично не має аналогу – “Звір в чоловіці”. Така зміна наголосів видається глибоко символічною і засвідчує вкрай високий

інтерес І.Франка до складних психопатологічних проблем. Водночас у розвідках письменника виразно висвітлюється ще один оригінальний ракурс.

У статті “Еміль Золя і його твори”, аналізуючи особливості творчого методу митця, І.Франко використовує яскраву метафору: “*Безжалісний ніж анатома* (виділено мною – О.О.) розкриває перед нами всі тайники людської душі, *фотограф* (виділено мною – О.О.) дає тисячі копій з природи, *психолог* (виділено мною – О.О.) робить безліч спостережень” [85, 100].

Відтак, порівнюючи творчість Е.Золя з трьома досить екзотичними професіями, І.Франко, так би мовити, прогнозує певні культуротворчі процеси, що найближчим часом відбуватимуться у Європі. Так, франківське співвідношення діяльності письменника і анатома, безсумнівно, викликає аналогії з думкою, що її приблизно через десять років висловить один з фундаторів кубізму П.Пікассо, коли фактично ототожнить свою творчість з роботою хірурга. Не менш показовим є і порівняння письменника-натураліста з фотографом, специфіка професійного спрямування якого, зокрема, уможливила появу нового виду мистецтва – кінематографа.

Наприкінці 10-х – протягом 20-х рр. ХХ ст. у кіномистецтві Франції виник напрям, що отримав назву “Авангард”, і став одним з найвизначніших явищ в історії європейського та світового кіно. Його розвиток і становлення безпосередньо пов’язані з іменем Е.Золя. Зокрема, провідні представники “Авангарду” здійснювали екранізації творів свого співвітчизника, які, вочевидь, привертали їхню увагу своєю фотографічною точністю, що її так чітко відзначив І.Франко. Водночас існують і інші, хоча і опосередковані, проте не менш показові приклади.

Повертаючись до франківської характеристики роману “Людина-звір”, наведемо його думку щодо другої важливої теми цього твору – теми залізниці: “ він простудіював докладно всі деталі залізничного руху і його казуїстику, різні випадки, злочини на залізницях, життя залізничних

урядовців... і дав у своїй повісті малюнок, якому нема пари в літературі ” [86, 300].

Вочевидь, І.Франко мав рацію щодо відсутності у цього роману “пари в літературі”, проте, завдяки своїй фотографічності, цей твір, у дещо завуальованому вигляді, здобув її у кінематографі. У 1923 р. режисер А.Ганс створив фільм “ Колесо”, в якому однією з “головних героїнь” стала залізниця з усіма її чинниками. Це, зокрема, зумовило появу одного з найвизначніших епізодів стрічки, який належить класиці світового кіно – так званої “рейкової симфонії”.

Третій аспект, що, на думку І.Франка, є близьким творчим орієнтиром Е.Золя, це психологічний пріоритет, що, зрештою, дає підстави українському письменнику вважати свого французького колегу психологом. Імовірно саме тому, в іншому контексті своїх розмислів, І.Франко застосовує вкрай несподіваний прийом, вдаючись до порівняльного аналізу двох визначних персоналій, котрі вразили європейську і світову літературу своїми дивовижними “психологічними експериментами”: Е.Золя і Ф. Достоевського.

Взагалі, видається, що подібне співставлення практично не здійснювалося науковцями і саме тому позиція І.Франка набуває ще більшої ваги. Вочевидь, що обидва письменника у своїй творчості тяжіли до художнього осмислення, так званих, моральних провокацій, а отже український митець не випадково зіставляє їхні імена. Досить стислі міркування І.Франка з цього приводу дозволяють переконатися у глибокому розумінні письменником творчості Ф.Достоевського та Е.Золя: “ Ніщо не може бути більш навчаюче, як порівняти великого “натураліста” Золя з великим “реалістом ” Достоевським. Оба вони любуються у студіюванні людської душевної патології, оба слідають, так сказати, під мікроскопом людську душу в її найтайніших рухах, – та проте, яка ж величезна різниця між ними!” [86, 305] . Щодо різниці, яку І.Франко обґрунтовує далі, фактично

йдеться про стильові особливості і виражальну специфіку, яка притаманна творам Ф. Достоевського і Е.Золя. Цей літературознавчий аналіз, безсумнівно, має потужний теоретичний потенціал, проте наразі для нас цікавим є психологічний вимір спадщини письменників, що власне дає можливість І.Франку здійснити таке порівняння. У цьому зв'язку виникає ще одне міркування.

Акцентуація українського митця на подібності художніх орієнтирів Ф.Достоевського і Е.Золя в їхньому тяжінні до зображення психопатологічних ситуацій, а отже – у можливості розгляду цих двох письменників у контексті спільного теоретичного поля, варто вважати своєрідним концептуальним пророцтвом, що згодом визначить, фактично, аналогічну концептуальну спрямованість поглядів З.Фрейдом.

Хоча більшість романів циклу “ Ругон-Маккари” вийшла друком значно раніше, ніж офіційне оприлюднення теорії психоаналізу, віденський вчений, як відомо, вважав Е.Золя першим письменником психоаналітичної спрямованості. Так само підвищеним був інтерес З.Фрейда до постаті і творчості Ф.Достоевського, що ставали предметом його психоаналітичної інтерпретації. Відтак, поєднання особистостей Е.Золя і Ф. Достоевського свідчить про паралельний рух теоретичних поглядів І.Франка і З.Фрейда.

Водночас не менший інтерес викликають і відмінності між цими письменниками, що фіксуються українським митцем, і знаходяться, на його думку, у формально спорідненій, проте все ж таки дещо іншій площині, ніж означені вище стильові моменти: “ У Достоевського ідіоти говорять, як філософи, відчувають усе безмірно тонко, судять безмірно бистро, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять мало чим мудріше від простих робітників (коли не говорять про свій спеціальний фах), Достоевський є незрівняний психопатолог, Золя – соціолог” [86, 305]. Таким чином, концептуальний наголос, що його робить І.Франко, дозволяє йому виокремити ще один аспект у міждисциплінарному проекті Е.Золя, що вартий самостійного дослідження.

Активне звернення І.Франка до персоналії французького письменника є цілком логічним і закономірним, оскільки творчість засновника натуралізму виявилася своєрідним контраргументом українського письменника модерністським процесам, які відбувалися у західноєвропейському культурному просторі. Показово, що здійснюючи таке протиставлення та проводячи відповідний аналіз, І.Франко, переважно “працює” на французькому ґрунті, аргументуючи свою позицію дуже чітко: “ ... всі оті напрямки і моди йшли з Франції на схід, у такій чи іншій формі проявлялися і в Німеччині, і в Італії, і в чільніших слов’янських літературах” [89, 38].

Подальші розмисли письменника, які, зокрема, репрезентовані у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, дозволяють визначити у контексті його спадщини потужний естетичний вимір, що, співіснуючи на паритетних засадах з психологічним, актуалізує низку проблем, які містять значний теоретичний потенціал. Зокрема, показово видається досить послідовна увага І.Франка до питання моди, що зумовлює його вихід у сферу естетичного. У концепції письменника поняття “моди” є багатоаспектним і дотичним до низки важливих естетичних проблем, в тому числі – розширенні шляхів вивчення феномена художньої творчості.

“Нема що говорити про те, – завважував письменник, – що не кожна ... мода бувала однаково тривка і однаково плідна. Виростаючи на ґрунті французької суспільності, а радше французької буржуазії, ті літературні моди або діставали значних змін, переходячи на чужий ґрунт, і в таким разі були тривкі і плодючі..., або коли перещеплювалися живцем, плодили тільки мізерні наслідування та карикатури, як ось теперішній декадентизм ” [89, 38-39]. Висновок І.Франка вимагає більш чіткого визначення змісту, який він вкладає у поняття “моди”.

Вочевидь інваріантів тлумачення може бути кілька, проте, зважаючи на логіку подальших розмислів письменника, наразі імовірно йдеться про інваріант художнього методу. Найбільш продуктивним у творчому плані

І.Франко вважає реалізм та його модифікації, конкретизуючи свою позицію максимально чітко: “Тільки реалізм і натуралізм ... розіллявся по всій Європі могутньою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплodiла літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою XIX віку” [89, 39]. Водночас потенціал, який закладений у франківське поняття “мода”, видається доцільним залучати і до вивчення специфіки творчого процесу, зокрема, до осмислення другої частини руху, що покладений в його основу: традиція – *спадкоємність* – новаторство.

Слід зауважити, що вивчення цієї тріади в історії естетичної науки має досить специфічний характер. Зазвичай предметом досліджень стають традиція і новаторство, тоді як осмислення художньої спадкоємності перебуває дещо на маргінесах. Саме тому наголос І.Франка на необхідності “значних змін” при переході на “чужий ґрунт” видається вельми принциповим. Письменник не говорить про радикальне новаторство, проте наполягає на необхідності перетворень у процесі успадкування традиції, що ставатиме фундаментом для створення принципово нового. У подальшому багатоаспектна ідея “моди” набуває у концепції митця оригінального розвою, виводячи його на новий рівень розмислів.

Розмірковуючи з цього приводу, І.Франко підкреслює, що його увагу привертають “тільки такі моди, що мають у собі справді здорове зерно, себто що опираються на *справдішній науковій основі* (виділено мною – О.О.)” [89, 39]. Отже, можна припустити, що письменник мав на увазі діалог між представниками різних галузей гуманітарного знання і практиками мистецтва, який, що ми неодноразово відзначали у різних розділах нашої монографії, розгорнувся протягом останніх десятиліть XIX – на початку XXI ст., активізувавши появу у контексті різних художніх методів потужних естетико-художніх напрямів.

Ще одне положення І.Франка не може не привернути уваги. Продовжуючи свою думку з приводу “мод”, які містять “у собі справді

здорове зерно”, письменник наполягає, що вони “мають також здібність робити тривкий вплив поза границями своєї першої вітчизни навіть тоді, коли в тій першій вітчизні ... були зведені з доброї дороги недотепними епігонами або пересадною доктриною” [89, 39].

Ця досить розпливчата думка, тим не менш, викликає певні міркування стосовно питання естетичного смаку, яке далі, в дещо своєрідний спосіб, уточнюється письменником: “Обов’язок усякої національної літератури і кожного писателя та критика свідомого своєї мети, – реагувати проти шкідливої моди, поборювати її властивими йому літературними способами” [89, 39]. То ж яким чином, на думку І.Франка, може відбуватися запобігання шкідливій моді?

Аргумент, що письменник наводить у цьому зв’язку, дає підстави стверджувати про його позасвідоме тяжіння до осмислення питання естетичного смаку: “В літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу *сила над правом: сила таланту* (виділено мною – О.О.), сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин” [89, 39]. Логіка міркувань І.Франка призводить нас до наступного висновку: письменник фактично кореспондує талант митця з естетичним смаком, що, згідно попереднім думкам, гальмує розвиток “шкідливої моди”. У цьому зв’язку виникають певні асоціації з відомою ідеєю І.Канта, котрий наголошував на “сполученні естетичного смаку з генієм” (ми фактично дослівно відтворили назву відповідного підрозділу “Критики естетичної здатності судження”). І.Франко оперує терміном “талант”, що ніби розводить його позицію з позицією німецького філософа, проте загальна концептуальна спрямованість розмислів українського письменника дає підстави припустити, що талант для нього наразі – це найвищий рівень творчої особистості.

Питання “моди”, яке відкриває значні можливості для теоретичних модифікацій, було стимульоване проблемою, що винесена І.Франком у назву

статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”. Лейтмотивом його думки є чітка акцентуація паритету інтернаціоналізму і націоналізму, що, як зауважує він сам, “ані крихти не суперечні” [89, 34]. У цьому переконуємося, осмисливши основні аргументи, що наразі наводяться письменником.

Формально, І.Франко говорить про інтернаціоналізм і націоналізм у літературі. Проте по суті, загальний напрям його висновків свідчить про вихід митця у більш широкий контекст, що, по великому рахунку, дає всі підстави говорити про звернення письменника до проблеми діалогу культур. Таким чином, І.Франко, актуалізувавши значення цього культурологічного проекту, випередив сучасних науковців більш, ніж на сто років: “... рівночасно з тою інтернаціоналізацією літературних уподобань ..., що заставляє нас з однаковим інтересом читати і смакувати твори високоталановитих писателів – німців, французів, американців, італійців, чехів, поляків, як і своїх рідних, рівночасно з тим, так сказати, зведенням до спільного іменника всієї справжньої літературної творчості, а то до спільного іменника могутих духовних, суспільних та моральних інтересів нашого часу, йде і змагається також націоналізація кожної поодинокі літератури, виступає чимраз рельєфніше її питомий національний характер, її оригінальні прикмети..., літературного стилю, поетичної техніки” [89, 34].

Конкретизуючи свої розмисли стосовно взаємозв'язку інтернаціоналізму і націоналізму, І.Франко наполягав, що досягти такого рівня спроможні тільки ті письменники, котрі здатні відтворити “... ті самі чуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка” [89, 34-35]. Наразі митець виокремлює імена Т.Шевченка, Ч.Діккенса, М.Твена, К. Міксата та Л.Йововича.

Окрім теоретичної потужності цієї ідеї, не можна не відзначити, так би мовити, щирість франківської позиції, адже орієнтир, спрямований ним на ствердження загальнолюдських (у версії письменника – вселюдських)

ідеалів, був чітко декларований митцем не тільки у даній науковій розвідці, але і у його вкрай особистісному нарисі “Дещо про самого себе”, розглянутому у попередньому підрозділі.

Роздуми, до яких спонукає відповідний аспект спадщини І.Франка, стимулює наше звернення до монографії “Культуроцентризм світогляду Івана Франка” (К., 2004) В.І.Мазепи, що в ній було відпрацьовано оригінальну концепцію культуроцентризму, яка дозволила обґрунтувати специфіку відповідних аспектів доробку письменника. Безсумнівно ракурс, запропонований українським естетиком, є вагомим науковим внеском у сучасне франкознавство, а ідея культуроцентризму, вочевидь, матиме статус одного із принципових теоретичних положень при здійсненні відповідних розвідок. Водночас, паралельно із урахуванням принципу культуроцентризму значна кількість праць письменника літературознавчого, естетичного, психологічного спрямування стимулює до осмислення і активного запровадження у площину гуманітарного знання вельми важливої ідеї І.Франка – *децентралізації* літературного процесу.

Її оприлюднення письменник здійснив у першій книжці “Літературно-наукового вісника”, артикулювавши думку про “характерний факт децентралізації в літературах великих націй” [82, 183]. Свою позицію він аргументував, апелюючи до ситуації у Німеччині, “де обік ... центрів літературного життя, як Берлін..., Липськ (Лейпциг – О.О.) і Монахів існують і розвиваються цілі групи писателів, так сказати би, провінціалів, що своєю історією кореняться в якісь одній провінції, мають її прикмети і особливості, її людей з їх традицією, способом думання і навіть з їх діалектом, та проте силою свого таланту і шириною своїх провідних думок відносяться до першорядного становища в літературі” [82, 183].

Теоретичний потенціал, що містить наведене положення І.Франка, вочевидь, може бути розвинене у контексті естетичних засад позитивізму, адже письменник фактично знову проводить одну з головних ідей І.Тена щодо

ролі середовища у творчому процесі. Водночас франківська концепція актуалізує розмисли з приводу ще одного питання – феномена провінційної культури як культур-генетичного коду нації.

Ця проблема видається нам вкрай важливою і у контексті співвідношення провінційна культура – національна культура, і як потужний чинник формування творчої особистості, і як стимул художньої творчості та ін. Певні розмисли з цього приводу ми коротко висловили у монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” (підрозділ “Провінційна культура у структурі національної культури”).

На нашу думку, ідея децентралізації літератури І.Франка має бути трансформована у більш широкий контекст і актуалізувати більш загальну проблему – децентралізацію культури, яка може відкрити значні перспективи для досліджень на українському національному ґрунті. Взагалі видається дещо дивним, що свої розмисли стосовно ідеї децентралізації письменник “розгортає” переважно на західноєвропейському матеріалі, насамперед – німецькому, що стимулює його звернення до постаті Детлефа фон Лілієнкрона.

У статті, яка присвячена цьому широко не відомому поетові, І.Франко, передусім, виокремлює “малу Батьківщину” Лілієнкрона – Шлезвік-Гольштин, що, на його думку, має величезний вплив на життя та творчість поета, безпосередньо формуюючи світобачення та визначаючи неповторну стилістику і атмосферу його творів. Проте імовірно головний концептуальний акцент І.Франка стосується фактичного зв’язку між, так би мовити, літературною децентралізацією і децентралізацією естетичною: “Лілієнкрон не належить ... до жодної літературної школи, не керується ніякою естетичною доктриною і дбає тільки про те, щоби його писання виявляло якнайвірніше і найпластичніше його власну індивідуальність, його власну душу і вдачу. ... У Лілієнкрона нема ані тіні песимізму, ані сліду якого-небудь внутрішнього розкладу і розстрою. Він найповніший контраст до тої школи літературних

декадентів, ібсеністів і ніцшеанців, що в останніх часах наповняють літературу запахом йодоформу і надають їй подобу клініки. Можна тільки ... дивуватися, як се сталося так, що власне німецькі модерністи признають Лілієнкрона одним із проводирів своєї фаланги. Здається, що він тільки одним боком зближується до них – своїм різким, свободним індивідуалізмом ” [82, 187].

Відтак, повернімося до питання, чому ідею децентралізації І.Франко “апробує” на іноземному ґрунті, відмежовуючи його від українського літературного (культурного) процесу? На нашу думку, варіант відповіді, має враховувати два важливі моменти, що власне виключають один одне: об’єктивність науковця і суб’єктивність письменника, які неминуче постануть при аналізі творчості його колег. Відтак, трансформувати ідею децентралізації з усіма її похідними на український ґрунт для І.Франка, скориставшись його ж власним висловлюванням, було “поза межами можливого” .

Потенціал психологічного і естетичного паритету, вочевидь, вельми потужно “спрацьовує” у теоретичних працях митця, проте своєї кульмінації цей підхід, без перебільшення, досягає в одному з його найвизначніших досліджень – трактаті “ Із секретів поетичної творчості”.

4.3. *“Із секретів поетичної творчості ”: теоретичний тріумф І.Франка*

Навряд чи буде перебільшеним твердження, що всі науковці, коло інтересів яких так чи інакше дотичне до теоретичної спадщини І.Франка, приділяють саме цій праці письменника підвищену увагу. Проте особливе місце трактат “ Із секретів поетичної творчості” посідає у контексті естетичної, психологічної та літературознавчої проблематики, відкриваючи невичерпні можливості для дослідницької роботи новим і новим поколінням вітчизняних науковців.

Імовірно було б доречним у перспективі здійснити аналіз існуючих моделей вивчення франкового дослідження, що дозволило б реконструювати широку панораму інваріантів його тлумачення і черговий раз усвідомити теоретичну потужність цього творіння. Відтак продуктивним видається звернення до праці “Із секретів...” у форматі, так би мовити, “третього виміру”: позиція І.Франка – досвід її теоретичного аналізу – осмислення існуючих наукових розвідок його висвітлення. Водночас, такий підхід приховує небезпеку нівелювання авторської позиції дослідника, оскільки певні ідеї, що все ж таки будуть запропоновані науковцем, неминуче розчиняться у контексті попередніх напрацювань. І хоча принципи наукової коректності вимагатимуть апелювання до тих чи інших розвідок сучасних учених, для нас, тим не менш, принциповим є оприлюднення власних міркувань щодо можливих інваріантів аналізу трактату “Із секретів поетичної творчості”.

Перший розділ дослідження І.Франка, що формально артикулює питання критики у літературному процесі, містить чимало оригінальних ідей, які виходять за межі традиційного підходу до цієї проблеми. Вже серед перших тез увагу привертає своєрідна “сугестивна тріада”, що виокремлюється письменником: “Очевидно, кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення, тільки що один уживає для сеї цілі поетичні форми, другий наукової аргументації, третій – критики” [88, 45].

Показовим видається обрання І.Франком концептуальною домінантою своєї думки поняття сугестії, що входить до класичного тезаурусу психології і, зокрема, використовується при вивченні різних чинників художньої творчості. Натомість письменник пропонує значно ширший підхід, вважаючи за можливе говорити про сугестивні процеси і у зв’язку з творчістю митця, і розвідками ученого, і діяльністю літературного критика.

Слід зазначити, що саме цей аспект франківського трактату практично не розглядався дослідниками імовірно через певну дискусійність його аргументів. Проте, на нашу думку, не можна ігнорувати позицію письменника, яка, не зважаючи на свою суперечливість, вочевидь, мала для нього принципове значення. Отже, наголос, що І.Франко робить на понятті “сугестія” стимулює його до наступного висновку: “... кошти продукції сугестування на сих трьох шляхах досить не однакові” [88, 45]. Природно, що зроблений наголос вимагає від письменника, хоча б короткого тлумачення всіх трьох “сугестивних форм”.

Розпочинаючи свій аналіз з поетичної сугестії, І.Франко зауважує: “Поет для сугестії мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі. ... Його сугестія мусить ... зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду. ... Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього “я”, зворушуючи його до більшої або меншої глибини ” [88, 45-46]. І наведений фрагмент думок І.Франка, і загальна спрямованість його розмислів і, зрештою, підтекст, який прочитується у цьому зв’язку, свідчать, що сферою, де “працює” “поетична сугестія”, на думку письменника, є позасвідоме. Припустимість нашої позиції доводять подальші міркування письменника, які стосуються вже “наукової сугестії”.

Отже, застосовуючи принцип порівняння, І.Франко відзначав: “Учений не сягав так глибоко, а бодай не мусить сягати. *Він відкликається до розуму* (виділено мною – О.О.). Його мета – розширити обсяг знання, поглибити розуміння механізму, яким сплітаються і dokonуються явища. Правда, і тут *його сугестія звичайно не є чисто розумова* (виділено мною – О.О.), хіба де-небудь у математиці. Адже ж наші розумові засоби підлягають тим самим

психологічним законам зціплення, асоціації образів і ідей, як усякі інші ” [88, 46].

Подальші докази, що обирає І.Франко, розгортаються у площині мови, якою, на його думку, послуговується учений задля артикуляції своєї концепції. Наразі письменник наголошує, що йдеться зазвичай не про “абстрактну мову”, а про “звичайну, витворену історично, звичну для нас”. Таким чином, переконаний І.Франко, “... його слова викликають у вашій уяві величезні ряди образів, не раз зовсім відмінних від тих, які бажав викликати в вас автор” [88, 46-47]. При першому наближенні наведене положення видається дещо незрозумілим, проте подальше викладення матеріалу дозволяє, якщо остаточно не прийняти, то принаймні збагнути франківську логіку. Фактично, це міркування стає для письменника своєрідним підмурівком, що дозволяє йому визначитися із специфікою поетичної і наукової сугестії.

Зрештою, І.Франко доходить висновку про існування певної спорідненості між цими двома формами, адже, на його думку, “... те, що ми назвали поетичною сугестією, є почасти і в науковій сугестії; чим докладніша, доказніша має бути наука, тим сильніше мусить учений боротися з сею поетичною сугестією ” [88, 47]. Наразі очевидним є прагнення письменника застерегти науковців щодо небезпеки описовості та емоційності в їхніх працях, а отже чітко закликає вкрай уважно ставитися до мови викладу матеріалу. І хоча І.Франко вельми критично оцінює неминучі наслідки наукової схоластики, тим не менш, добре усвідомлює і необхідність чіткого оперування понятійно-категоріальним апаратом, закликаючи “... витворювати наукову термінологію ..., ... уживати для такої термінології чужих слів..., щоби не збуджували ніяких побічних образів в уяві ” [88, 47]. Така позиція письменника видається ще одним черговим поясненням категоричного неприйняття ним філософії Ф.Ніцше з її яскравою метафоричністю та тяжінням до афоризмів. З цього приводу вельми симптоматичним є висловлювання німецького сатирика К.Тухольські, що його

наводить у своїй монографії “ Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні ” український філософ В.Менжулін: “ Скажіть мені, що вам треба, і я підкину вам придатну цитату з Ніцше” [43, 104].

Заключна частина “ сугестивної тріади” І.Франка знаходиться у площині літературної критики. Власне мета цієї частини трактату “ Із секретів...” пов’язана з визначенням завдань і функцій критики, що артикуються письменником у форматі полеміки з відомим французьким літературознавцем та критиком Ж.Ф.Леметром. На нашу думку, ідеї, які оприлюднюються І.Франком з цього приводу, варто якомога активніше використовувати при викладанні курсів і з літературної, і мистецької критики. Це, зокрема, стосується і питання її генези, що спричиняє звернення І.Франка до певних ідей “першого літературного критика” – Арістотеля, і необхідності чіткого усвідомлення різниці у завданнях історика літератури (мистецтва) і “критика біжучої літературної (мистецької – О.О.) продукції”, і, зрештою, порушення питань методологічного характеру, що зумовлюють головний висновок митця: “ Літературна критика мусить бути... п о п е р е д у с ь о г о е с т е т и ч н а, значить, в х о д и т ь в о б с я г п с и х о л о г і і і м у с и т ь п о с л у г у в а т и с я т и м и м е т о д а м и н а у к о в о г о д о с л і д у , я к и м и п о с л у г у є т с я с у ч а с н а п с и х о л о г і я” [88, 53].

Окрім того, що процитована думка демонструє вимогливе ставлення І.Франка до літературної критики як такої, його концептуальна логіка, вочевидь, засвідчує тяжіння до міждисциплінарного зв’язку, що розгортався на теренах літературознавства (літературна критика як його галузь) – естетики – психології. Проте однозначне прийняття і потужне використання І.Франком у своїй дослідницькій діяльності цього підходу відбувалося не тільки на, так би мовити, на загально методологічному, але і “конкретно-теоретичному” рівні про, що, зокрема, свідчить оперування митцем поняттям “сугестія.” Відтак, “сугестивна тріада”, запроваджена

письменником, вимагає з'ясувати: в який спосіб він тлумачив термін “сугестія” як такий?

Зважаючи на глибоку обізнаність І.Франка з вельми широким спектром психологічної проблематики, його активне оперування цим терміном є цілком природним. Зазвичай сугестія тлумачиться як навіювання, проте часто-густо цей термін зумовлює ситуацію різночитань, що у свою чергу призводить до принципової зміни акцентів. Це, зокрема, стосується і ситуації з франковим варіантом тлумачення сугестії.

Видається показовим, що власне до обґрунтування даного поняття письменник вдається у наступному підрозділі (“ Психологічні основи”) трактату “ Із секретів...”, роблячи це у досить своєрідний спосіб. Так, І.Франко говорить про сугестію як про своєрідний загальнолюдський психологічний механізм: “ Найбільша частина того, що чоловік зазнав в житті, *найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням* (виділено мною – О.О.) і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі ” [88, 61]. Таким чином, виникає дещо парадоксальна ситуація. Вочевидь, письменник пов'язує сугестію із сферою позасвідомого, а отже оперування класичним визначенням цього поняття – *навіювання* – було б цілком природним. Натомість І.Франко визначає сугестію як *виховання*, що передбачає вихід у сферу свідомого. Проте зрозуміти саме таку логіку тлумачення поняття сугестія можна, якщо “вписати” його у контексті франківського розуміння сутності міждисциплінарного підходу.

Загалом відстоюючи ідею дисциплінарного паритету, письменник, тим не менш, досить чітко виявляє свої пріоритети : “ ... естетика є властиво наука про почування, спеціально про відчування артистичної краси, – значить є частиною психології” [88, 53-54]. Наразі нас не так вже і цікавить очевидний наголос І.Франка на входженні естетики у структуру психології, хоча це

питання поза сумнівом варте окремого аналізу. Інтерес викликає майже сучасне тлумачення письменником предмету естетики (до цієї проблеми свідомо чи позасвідомо порушеної І.Франком ми звертатимемося і у наступному розділі його трактату – “Естетичні основи” у контексті розгляду питання “поетичної краси ”) – науки про чуттєве, що передбачає звернення до обох сфер людської психіки: і свідомого, і позасвідомого. Таким чином, говорячи про сугестію як виховання, що спрямоване на досягнення культурних здобутків, І.Франко, імовірно, мав на увазі естетичне виховання. Якщо ж, враховуючи це припущення, ми повернімося до вибудованого письменником дисциплінарного ланцюга: психологія – естетика – літературна критика та співвіднесемо його і з подальшими висновками, артикульованими митцем, а саме – твердженням, що “ критика мусить бути психологічною” і думкою про “ чисто естетичну критику” [Див. 88, 54], ідея “сугестивної тріади” І.Франка стає приводом для роздумів стосовно “понятійного універсалізму” на теренах гуманітарного знання.

Значну увагу співвідношенню психологічного і естетичного письменник приділяє і в наступних розділах трактату “Із секретів...”. Саме співвідношенню, хоча формально, на рівні їх назв, акцентуються чи психологічна (“ Психологічні основи”), чи естетична (“Естетичні основи”) домінанти. Звертаючись до аналізу загальнопсихологічного підмурівку поетичної творчості, І.Франко виокремлює три чинники: “роль свідомості..., закони асоціації ідей і прикмети поетичної фантазії,... питання про зв’язок поетичної вдачі з душевними хворобами ” [88, 54]. Відтак, засадничою “психологічною основою ” письменник визнає сферу свідомого, яка, водночас, розглядається ним у дуже своєрідний спосіб.

Ця частина його трактату розпочинається твердженням , що “питання, чи поет творить свідомо чи несвідомо належить до найстаріших та разом основних питань літературної критики ” [88, 54]. Проте подальший рух франкової думки, що включає і елементи ретроспекції, і положення

найсучасніших теоретичних праць відповідного спрямування, засвідчує підвищену увагу письменника до ролі позасвідомого (у тексті своєї праці І.Франко оперує терміном несвідоме, що згідно певної теоретичної традиції, фактично, є синонімом позасвідомого, натомість ми, зазвичай, застосовуємо другий варіант цього визначення).

Отже, звертаючись до античного досвіду осмислення цієї проблеми, письменник відзначає: “ ... для тих первісних критиків тут не було ніякого питання. ... Вони були занадто близькі того джерела, звідки плила їх поезія..., і ... відповідали, що їх п о е т и т в о р я т ь н е с в і д о м о ” [88, 54]. Приклади, що ними оперує І.Франко, є більш, ніж красномовними і варті самостійного аналізу, ми ж відзначимо тільки один показовий момент, що йому письменник надає неабиякої уваги – безпосередній зв’язок позасвідомого і божевілля. Важливо відзначити, що І.Франко акцентує увагу на досить своєрідному етимологічному тлумаченні божевілля, що існувало у добу античності: “Поезія, по думці старинних народів с е б о ж е в і т х н е н н я, поет є тільки знарядом божого об’явлення ..., бо творить їх в неприємному стані ” [88, 55].

Хоча, розвиваючи свою тезу, І.Франко апелює і до давньоіндійської, і давньоперської традиції, тим не менш, пріоритетними для нього все ж таки залишаються “ аргументи” давніх греків і, насамперед, Платона. І хоча наразі письменник напряду не згадує платонівську “божественну емонацію”, тим не менш, у його трактаті простежується чітке апелювання до ідей давньогрецького філософа: “Платон виразно протиставляє поетичне вітхнення свідомій штуці; по його думці, поети ... те, що чинять, не чинять з розмислом, але якимсь природним поривом, немов маючи в собі якогось іншого духа. В іншому місці він просто називає сей стан ... (божевілля)” [88, 56].

Принцип ретроспекції, який застосовує І.Франко при дослідженні цієї проблеми, дає підстави говорити про його обізнаність із відомим дослідженням Ч.Ломброзо “ Геніальність і божевілля ”, в якому зазначений

прийом виконував функцію своєрідної історичної домінанти, даючи поштовх для подальшого розгортання теорії вченого. І хоча письменник прямо не посилається на дану працю італійського психолога-криміналіста, на сторінках трактату “ Із секретів...” ми зможемо побачити, принаймні, опосередковане апелювання до неї.

Так, коментуючи важливість ролі позасвідомого у процесі літературної творчості, і, виявляючи його зв'язок з відповідними психологічним станом і естетичним рівнем, що були предметом аналізу у праці Ч.Ломброзо “Геніальність і божевілля”, І.Франко відзначав: “ Психолог на підставі цього факту мусить поетичну вдачу признавати окремим психічним типом. Нам байдуже, чи він разом з Ломброзо назве сей тип хворобливим, чи по давній термінології – геніальним” [88, 64].

Подальші розмисли І.Франка вже безпосередньо спрямовані у площину аналізу ролі позасвідомого у художній творчості: “... сам факт, що в такій високій та скомплікованій психологічній діяльності, як поетична творчість, несвідомий елемент може грати важну чи, може, головну роль, належить до досить нового наукового надбання” [88, 59]. Такі розвідки, що на філософських теренах розпочалися у перші десятиліття і динамізувалися у другій половині ХІХ ст., письменник протиставляє раціоналістичній філософії ХУІІІ ст.

Наразі показовими є теоретичні орієнтири, визначені І.Франком, що, на його думку, стали найпотужнішими каталізаторами у вивченні проблеми позасвідомого. Це, передусім, філософські ідеї А.Шопенгауера і Е.Гартмана та філософсько-психологічні розвідки Г.Т.Фехнера і В.Вундта, які І.Франко коментує у більш, ніж узагальненій формі. Натомість особливу увагу письменник концентрує на ідеях німецького філософа, естетика, психолога та мистецтвознавця М.Дессуара.

Слід зазначити, що теоретична спадщина вченого і за радянських часів, і в умовах незалежної України вивчалася вкрай побіжно. Якщо ж таке

звернення все ж таки відбувалося, воно, переважно, стосувалося “класичних” праць М.Дессуара: “Естетика і загальне мистецтвознавство” (1906), “Скептицизм в естетиці” (1907), “Систематика та історії мистецтв” (1914) тощо. У трактаті “Із секретів...” І.Франко звертається до маловідомої, принаймні на теренах вітчизняної гуманістики, праці “Das Doppel-Ich” (“Подвійне Я” (1896)).

Особливу увагу письменника привертає структура свідомості, запропонована німецьким вченим: “В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень, зібраних в останніх часах, довела нас до розуміння того факту, що кожний чоловік, окрім свого свідомого “я”, мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам’ять, свій окремий суд, своє почуття... – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу ” [88, 60]. Відтак, І.Франко, оперуючи авторським визначенням “подвійна свідомість”, підкреслює, що М.Дессуар називає її “дуже влучно “верхньою і нижньою свідомістю” (Ober-und Unterbewusstsein”). Те, що в звичайнім житті називаємо “свідомість”, се, по Дессуаровій термінології, є верхня свідомість. Та під нею є глибока верства психічного життя, що... лежить в тіні, та проте не менше важне, а для багатьох людей далеко важніше, ніж уся, хоч і як багата діяльність верхньої верстви” [88, 61].

Аргументуючи потужність “нижньої свідомості” і її визначну роль у творчому процесі, І.Франко акцентує на ще одній особливості, а саме – *еруптивності*, “т.є. ... здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості ” [88, 64]. Таким чином, на думку письменника, у творчості справжніх поетів (у вже згадуваному нами дослідженні В.Мазепи зроблено важливий наголос , що “у працях Франка поняття “ поезія” часто вживається як синонім літератури загалом ” [41, 154]) відбувається складний психологічний процес, який приводить у дію

еруптивність нижньої свідомості, що у поєднанні з “ холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких як Гомер, Софокл, Шекспір, Гете і небагато інших” [88, 65].

Розмисли українського письменника стосовно двохрівневої моделі психіки частково розглядалися нами у монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання”, в якій ми, зокрема, зробили припущення про існування певних концептуальних аналогій між ідеєю еруптивності І.Франка і інтуїтивістськими поглядами А.Бергсона. Це відкривало можливості розширити площину контексту наукових орієнтирів письменника, а також дозволяло “ уникнути спокуси”, про яку ми вже говорили у попередньому підрозділі і яку дуже чітко сформулював В.Мазепа: “ Проблема позасвідомого в естетиці Франка становить перед дослідником значні труднощі, пов’язані головним чином із спокусою розглядати її у контексті з подальшими вченнями про роль і значення позасвідомого (виділено мною – О.О.) в людському бутті (у тому числі в культурі та мистецтві), представлені грандіозними теоретичними побудовами З.Фрейда і К.Юнга та їх численними послідовниками та опонентами ” [41, 140]. Проте далі В.Мазепа наголошує, що специфіка теоретичних орієнтирів І.Франка, а саме – очевидна зосередженість письменника на ідеях позитивізму, позбавляє науковців небезпеки такої спокуси.

Навряд чи можна не погодитися з цією аргументацією, до того ж дозволимо ще раз повернутися і до власних тверджень щодо відсутності у франківських текстах імен З.Фрейда, не кажучи вже про К.Г.Юнга. Проте, виокремлена нами теза В.Мазепи стосовно можливого розгляду концепції несвідомого І.Франка у контексті фрейдистського та юнгіанського вчень про позасвідоме, стимулювала нас до дещо несподіваних роздумів.

Поштовхом до них є авторське тлумачення українським письменником теорії “ подвійної свідомості” М.Дессуара, ґрунтовне опанування якої значною мірою і призвело І.Франка до розробки власної концепції

несвідомого та її похідних. Наразі ми знову опиняємося у досить “спокусливій ситуації”, адже приклади, що ними оперує письменник – і, безпосередньо з праці М.Дессуара, і з інших наукових досліджень, є більш, ніж красномовними щодо можливих психоаналітичних припущень. Зупинимося лише на деяких з них, що дозволять розгорнути наші міркування стосовно теоретичного контексту франківської концепції позасвідомого.

Отже, І.Франко доволі розгорнуто реконструює наступний фрагмент оповіді М.Дессуара: “До мене прийшов приятель ... і оповідає мені якусь новину, задля котрої я мушу з ним разом іти в одне місце. Коли він оповідає сю цікаву новину, я лагоджуся до виходу ” [88, 60]. Далі пропонується дуже детальний опис різних деталей туалету, які механічно вдягає на себе герой, зосередивши всю увагу виключно на змісті розповіді свого друга. Це призводить до того, що він врешті-решт не зафіксує момент покладання ключа у кишеню: “ Вийшовши на вулицю, починаю... сумніватися, чи не забув ключа від брами в своїм покої, тож біжу знову нагору, шукаю ключа по всіх усюдах, та надармо, вкінці сягаю до кишені і переконуюся, що ключ у мене” [88, 60].

Наведений приклад містить ще певні нюанси, проте ми зосередимося на головному висновку: “ Прошу зважити, яка скомплікована була тут діяльність, – наголошує І.Франко, – а проте здавалося, що свідомість нічогісінько про неї не знала. Всі ті факти (ще раз наголосимо, що з низки прикладів, запропонованих письменником, ми навели лише один – О.О.) доказуються, що є в нас ... також несвідома пам’ять або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості ” [88, 61].

Якщо зробити експеримент і прибрати “ подвійне авторство” цього уривку (М.Дессуар – І.Франко), імовірно складатиметься враження, що він є фрагментом з однієї історії хвороб, описаної чи в праці З.Фрейда “Психопатологія буденної свідомості” чи в його публічних лекціях,

присвячених проблемі позасвідомого. Відтак, виникає реальний “теоретичний подразник” застосувати прийом контекстного аналізу, проте головним виявиться питання, що у цій, так би мовити, теоретичній ситуації було первинним і що вторинним? У цьому зв’язку зіставимо кілька дат.

Праця М.Дессуара “Подвійне “Я””, як вже зазначалося, вийшла друком у 1896 р. Трактат І.Франка “Із секретів поетичної творчості” вперше був надрукований у “Літературно-науковому віснику” у 1898, тобто осмислення українським письменником концепції німецького вченого відбувалося майже по “гарячих слідах”. Водночас, варто пам’ятати, що 1896 р. виявився теоретично-продуктивним і для З.Фрейда, котрий саме тоді вперше оприлюднив основні положення своєї психоаналітичної концепції.

Що ж стосується безпосередньо початку дослідницької діяльності віденського вченого вона, по великому рахунку, розпочинається з 1895 р. виходом друком його праці “Дослідження істерії”. Ця робота мала переважно “медично-прикладний” характер і за своєю спрямованістю була ще досить далекою від майбутніх розвідок З. Фрейда, зокрема, від “Психопатології буденного життя”, яка побачила світ у 1901. Зрозуміло засновник психоаналізу не був обізнаний з трактатом І.Франка, проте, поза сумнівом, міг знати про концепцію “подвійної свідомості” М.Дессуара. Отже, її інтерпретація українським письменником дозволяє виявити очевидні концептуальні перетини з засадничими ідеями класичного психоаналізу і, таким чином, фактично розширює коло його теоретичних витоків.

Взагалі питання свідомого чи позасвідомого тяжіння І.Франка до проблематики, що згодом сформує площину психоаналітичної теорії, варте самостійного вивчення, адже, аналізуючи і інші аспекти “Із секретів...”, ми можемо спостерігати наявність паралелей, які видаються більш, ніж показовими, зважаючи, повторимося знову, на час створення цього трактату.

Наразі, І.Франко звертається ще до одного, як він сам відзначає, “цікавого факту”, що його наводить австрійський психолог М. Бенедикт: “В

початку нашого віку захорувала над Рейном стара служниця і почала в гарячці рецитувати цілі уступи з Біблії по-гебрейськи і коментарій до них по-арамейськи. ... відки ж ... ся зовсім не письменна жінка могла набратися знання гебрейської мови ...? ... Та лікар почав дошукуватися джерела і відкрив, що ця служниця перед кількома роками служила в одного пастора. Сей мав звичай уночі в своїй кімнаті читати голосно святе письмо в оригіналі з арамейським коментарем. Служниця ... чула все, і хоча не розуміла ані слова, то все-таки ті слова вбилися їй у тямку і довгі літа лежали в нижній свідомості ..., поки в гарячковій делірії не виплили наверх. Розуміється, виходячи наверх тоді, коли верства верхньої свідомості щезне чи то хвилево, у сні, чи назавсідги, в тяжкій хоробі ” [88, 61-62].

Випадок, до якого апелює І.Франко, так само як і дессуарівський приклад, міг би “прикрасити” реєстраційні списки З.Фрейда, проте не менш показовими є і наступні розділи трактату “Із секретів...”, що породжують низку асоціацій із деякими аспектами психоаналітичної теорії. Наразі використання нами терміну “асоціація” відбувається у, так би мовити, подвійному контексті: і як можливість визначити певну спорідненість у русі думок І.Франка і З.Фрейда, і як нагода акцентувати увагу до цього поняття з боку обох дослідників.

Як відомо, однією з принципів ідей фундатора психоаналізу, був метод “вільних асоціацій”, проте не менш важливими у трактаті українського письменника є “закони асоціації ідей”. Фундамент, що на нього спираються дослідники, спільний – їх загальнопсихологічна природа, натомість сфери застосування – різні. Для З.Фрейда – це терапевтичний засіб, що використовується у практичній медицині, для І.Франка – це теоретичний аналіз ролі асоціативних ідей у поетичній творчості. Вочевидь обидва вчені були першопрохідцями у своїх галузях, проте завдання, що було поставлене І.Франком, виявилось значно складнішим для подальшої реалізації.

Письменник дуже чітко відзначає факт теоретичного провалля у вивченні питання асоціації на теренах естетичної думки: “... я досі не стрічав у жадній естетиці спеціального досліджу про сю тему, навіть не тямлю, чи котрий естетик сформулював те питання” [88, 65]. Водночас І.Франко глибоко переконаний у необхідності його глибокого вивчення. Зважаючи, що, як вже відзначалося, для нього поет – це досить узагальнена постать, франківські міркування стосовно законів асоціації фактично транспонуються у площину художньої творчості взагалі: “... мені здається, що се питання вельми важне і вдячне, а в його розв’язці лежить ключ до розуміння маси індивідуальних прикмет різних поетів, різних шкіл і стилів поетичних, про котрі досі наговорено так багато шумних і неясних фраз” [88, 65].

Отже, спираючись на загальнопсихологічні закони асоціації, апелюючи до відповідних розвідок В.Вундта, але, передусім, Г.Штейнгаля, І.Франко переводить їх у естетико-літературознавчу площину, конкретизуючи свої розмисли на прикладах з низки творів Т.Шевченка: “Гайдамаки”, “Вечір на Україні”, “Заповіт” “Хустина”, “Чума”. Дослідження, що здійснюється письменником, вкрай стисле, проте, без перебільшення, теоретично продуктивне і може стати потужним підґрунтям для вивчення питання асоціативних ідей у контексті естетики і мистецтвознавства. У цьому зв’язку особливу увагу привертає авторське поняття І.Франка – “поетична градація”, що дозволяє поетові (митцеві) вибудовувати асоціацію за принципом “від часті до цілості”, показуючи потім цю цілість як частину ще більшої цілості і в такий спосіб рухатися далі, “неначе по ступенях, щораз вище, щоб показати нашій уяві широкий кругозір” [88, 68].

Своєрідною протилежністю “поетичній градації” стає метод, що визначається І.Франком як “аналітичний”. Наразі спрацьовує, так би мовити, дзеркальний варіант, завдяки якому поет “розбирає цілість на її часті” [88, 70]. Така логіка, врешті-решт, дозволяє письменнику накреслити шляхи дослідження законів асоціативних ідей на естетико-літературознавчих теренах

і зробити висновок, що “... поети – розуміється, несвідомо – користуються тими законами на оба боки: вони з однаковим уподобанням раз ведуть нашу уяву туди, де відбувається найлегша асоціація, в інший раз туди, де вона трудніша. Обі дороги однаково добрі, хоча для різних цілей ” [88, 71].

Концептуальний паралелізм теоретичних орієнтирів І.Франка і З.Фрейда спостерігаємо і у зв'язку з осмисленням ними проблеми фантазії. Як відомо, віденський вчений присвятив її вивченню самостійне дослідження “Митець і фантазування”, хоча звертався до явища фантазії і в контексті інших структурних складових психоаналітичної теорії, зокрема розвідках, що стосувалися феномена сновидінь. І.Франко у трактаті “ Із секретів ...” присвячує фантазії окремий розділ і, на відміну від З.Фрейда, у її контексті порушує питання сновидінь.

Отже обидва дослідника, в той чи інший спосіб, співвідносять фантазію і сновидіння, а також марення і галюцинації, і хоча в їхніх позиціях є принципові відмінності, тим не менш, загальне спрямування багато в чому виявляється спорідненим. Досить процитувати тільки один фрагмент з розмислів І.Франка, щоб одразу виникла певна асоціація з відповідними поглядами З.Фрейда: “Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії – з галюцинаціями, тобто з привидами на яві, не є пуста забавка. Се явище одної категорії; творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації ” [88, 71].

Показовою також видається підвищена увага і І.Франка, і З.Фрейда до витоків феномена сновидінь, що сягають у добу античності і зумовлюють звернення до поглядів Арістотеля, Артемідора, Гіппократа та ін. Варто також пригадати, що на ранніх етапах психоаналітичних розвідок З.Фрейд відносив сновидіння до, так званих, “фістул”, що виконували своєрідну функцію доказів позасвідомого, а згодом надав їм статусу самостійної складової психоаналізу. Зв'язок сновидінь і позасвідомого відзначав і І.Франко: “ В т і м п а н у в а н

ні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії” [88, 74]. Зважаючи, що цей висновок виділений у тексті, вочевидь, він є вельми важливим для І.Франка, оскільки, певною мірою, підводить підсумок його попереднім розмислам. Водночас, ця думка письменника стає своєрідним концептуальним прологом до його подальших висновків.

Зокрема, І.Франко виокремлює дві категорії снів: *аналітичні* і *символічні*. Ці різновиди він пов’язує з явищами, що існуючи у межах свідомості, утворюють два ланцюги, які підпорядковані певним причинно-наслідковим зв’язкам. Перший: враження – образи і їх комбінації – думання; другий: афекти – чуття – пристрасті. На думку І.Франка, “аналітичні сні відповідають більш-менш першій категорії, а властиво її двом нижчим ступеням, то другій категорії відповідають сні, котрі можна назвати *символічними*” [88, 75]. Те, що робить письменник далі, послуговуючись психоаналітичною термінологією, можна назвати тлумаченням сновидінь: “І так, – відзначає він, – закоханому дуже часто сняться барвисті, пахучі квіти; чоловікові в веселім, погіднім настрої духу сниться, що він купається у чистій воді; в молодості, коли фізичні і духовні сили доходять доповні розвою, нам часто сниться, що літаємо у повітрі” [88, 75].

Отже, І.Франко звертає неабияку увагу на символи сновидінь і, так само, через два роки у праці “Тлумачення сновидінь” це робитиме З.Фрейд, проте, вочевидь, при їх дешифруванні дослідники вбачали в них принципово різний зміст. Для українського письменника він носив, так би мовити, нейтрально-психологічний характер, тоді як у З.Фрейда мав відверто сексуальне спрямування, що, як відомо, спричинило серйозну критику і з боку його сучасників, і представників нових генерацій психоаналітичного руху. Саме специфіка дешифрування символіки сновидінь І.Франком і

З.Фрейдом стимулювала наші міркування з приводу ще одного аспекту їхніх розвідок.

Як вже відзначалося, подібність у теоретичних орієнтирах вчених є досить очевидною, адже наголос, що у трактаті “Із секретів...” на несвідомому і феномені сновидінь робить І.Франко, фактично повністю перетинається з концептуальною логікою З.Фрейда, принаймні, щодо двох складових класичного психоаналізу – теорії позасвідомого і теорії сновидінь. Проте з цього паралельного руху їхніх поглядів випадає третій чинник фрейдівського вчення – теорія дитячої сексуальності, яка була конче важливою для віденського науковця і, вочевидь, ігнорувалася українським письменником.

Ми дозволяємо собі таке твердження, оскільки інакше вкрай важко пояснити свідоме ігнорування І.Франком психоаналітичних ідей як таких. Навряд чи, наголосимо ще раз, його увагу як дослідника, наукові інтереси котрого значною мірою були інтегровані в австро-німецький теоретичний контекст, не могли не привернути і праці самого З.Фрейда – вже згадувані “Тлумачення сновидінь” (1900), “Психопатологія буденного життя” (1901), “Тотем і табу” (1913), “З історії психоаналітичного руху” (1914) – , і публікації його соратників, які виходили друком у часописі “Імаго”, заснованому у 1912 р.

Отже, імовірно, що для І.Франка, як і для багатьох інших, психоаналітичні ідеї значною мірою асоціювалися з їх найскандальнішою частиною – теорією дитячої сексуальності, що, згідно задуму З.Фрейда мала перетворитися на “непорушний бастион”. Проте, як відомо, саме вона зазнала значної критики з боку переважної більшості колег віденського вченого (В.Фліс, К.Г.Юнг, А.Адлер та ін.), натомість викликала неабиякий інтерес з боку представників художньої інтелігенції. Зважаючи на вкрай критичні висловлювання І.Франка стосовно “сексуального свавілля”, яке виявлялося і у житті, і у творчості європейських письменників кінця ХІХ- початку ХХ ст.,

видається можливим припустити його неприйняття сексуальної теорії як такої, а зрештою – і вчення З.Фрейда в цілому. Відтак, віднайдення у розмислах І.Франка психоаналітичних алюзій видається досить проблематичним, хоча, ще раз підкреслимо, не можна відкидати і очевидний паралелізм руху поглядів вчених, що базувалися на спільному фундаменті та значною мірою “відбивали” дух наукових ідей, якими, так би мовити, було просякнуте тогочасне культуротворення.

Завершує трактат “Із секретів поетичної творчості” вельми насичений у теоретичному плані розділ “Естетичні основи”, що в ньому однією з принципових домінант є концепція змислів. Ми частково звертали до неї у монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання”, передусім, зосередивши увагу на “запахових враженнях”, що, на нашу думку, є черговим яскравим аргументом стосовно європейського спрямування наукових орієнтирів І.Франка. І якщо асоціації між концепціями українського письменника і англійського вченого Аллена Гранта (праця “Фізіологічна естетика”) ми розглядали на рівні “теоретичної імовірності”, аналогії, а точніше наслідування І.Франком відповідних концептуальних орієнтирів М.Нордау, може вважатися незаперечним фактом.

Взагалі розподіл письменником змислів за принципом “нижніх” і “верхніх” дає привід співвіднести його з особливостями розвитку І.Франком концепції “подвійної свідомості” М.Дессуара, зокрема – можливістю їх кореспондування з “верхньою” і “нижньою” свідомістю. Наразі ж відзначимо виокремлення письменником трьох основних “верхніх” чуттів – зору, слуху і дотику, – визначення їх ролі, а головне “спів-дії” на теренах поезії, музики і малярства та конкретизацію його позиції на прикладах класичних творів і українського, і європейського мистецтва. Це дослідження І.Франка має стати предметом окремого осмислення і є черговим аргументом стосовно доцільності проведення самостійного аналізу трактату “Із секретів поетичної творчості”, який ми декларували на початку цього

параграфу. Завважимо тільки, що напрям вивчення письменником співвідношення чуттів зору, слуху та дотику може вважатися своєрідною теоретичною прелюдією до тих позитивістських шукань, що в умовах 20-30-х р.р. відбуватимуться на теренах естетичної науки, зумовивши виникнення ідей синестезії та евокативності А.Річардса та Ч.Огдена.

Здійснення окремого дослідження потребує і останній підрозділ трактату “Із секретів...” – “Що таке поетична краса”, концептуальна наповненість якого, вочевидь, долає межі літературознавчого підходу. Питання, що розглядає І.Франко, є принциповим для естетичної теорії взагалі, адже воно, фактично, стосується предмету естетики як науки, що опосередковано вже порушувалося письменником у контексті його “сугестивної тріади”.

У свою чергу, це відкриває І.Франкові можливість визначитися з періодизацією, методологією, понятійним апаратом естетики, а зрештою – і широким масивом самостійних теоретичних проблем. Так, письменник протиставляє “класичній” естетиці “нову індуктивну естетику”, кордоном між якими стає тлумачення поняття краси: “... усі естетики від Канта до Гартмана, вважають головною основою і метою поетичної творчості красу і починають свої естетичні міркування дефініцією, що таке є краса.” [88, 112].

Натомість “нова індуктивна естетика”, яка залучила значний досвід психології, а отже, за логікою І.Франка, міцно стала на шлях міждисциплінарного зв’язку, “мусить прийняти за вихідну *не поняття краси, а чуття* естетичного уподобання (виділено мною – О.О.)” [88, 113]. Власне подальша аргументація письменником його позиції розгортається навколо думки про необхідність цій новій естетиці “в и е л і м і н у в а т и а б с т р а к т н е п о н я т т я к р а с и ” [88, 114]. Відтак, акцентуючи ідею чуттєвості, І.Франко, фактично, передбачає орієнтир, що на нього спирається сучасна естетика, визначивши своїм предметом формування та розвиток чуттєвої культури людини.

Отже, не має потреби вдаватися до високого стилю, говорячи про великий потенціал теоретичної спадщини І.Франка. Потрібно тільки перечитувати його праці, які, вочевидь, потребують переосмислення і визначення нових ракурсів їх дослідження.

РОЗДІЛ V: С.ЦВЕЙГ: ЗАДОВОЛЕНІСТЬ КУЛЬТУРОЮ

5.1. С.Цвейг: досвід міждисциплінарного підходу

Обираючи заголовок для цього розділу, ми перефразували назву відомої праці З.Фрейда “Незадоволеність культурою”, що, на нашу думку, дозволяє охарактеризувати специфіку світобачення С.Цвейга (1881-1942) – видатного письменника і публіциста –, ім’я якого посідає особливе місце у пантеоні знакових персоналій австрійської культури ХХ ст.

Наше твердження базується і на формальному факті “територіальної приналежності” митця до Австрії, і на його неприхованому пієтеті до здобутків цього яскравого і самобутнього культурного регіону. Безпосередня причетність С.Цвейга до австрійського культуротворення вимагає урахування ще двох принципових моментів, що на них сам письменник концентрував особливу увагу. Перший – пов’язаний із фактичним ототожненням культуротворчих процесів Австрії з її географічним і культурним центром – Віднем; другий – із наданням цьому місту статусу “двохтисячолітньої *наднаціональної* (виділено мною – О.О.) столиці”.

Слід наголосити, що С.Цвейг ніколи не втрачав зв’язку із своїм національним корінням, проте вельми чітко декларував відверту *європейськість*, що зрештою і сприймалася ним як вияв *наднаціонального*. Саме ця ідея стає однією з наріжних у його публіцистиці і, ґрунтуючись на поєднанні соціологічного, етичного, естетичного та психологічного аспектів, репрезентує яскраву світоглядну позицію письменника. Показовим наразі є останній роман митця “Вчорашній світ”, підзаголовок якого – “Спогади європейця” – є не менш красномовним, ніж основна назва цього твору.

Його тематичний діапазон відверто вражає своєю широтою, а обраний формат позбавляє необхідності регламентації, чіткості і завершеності думки при викладі тих чи інших поглядів: “Досвід підказує, – відзначав письменник, – що реконструювати факти тієї чи іншої доби у тисячу разів легше, ніж її духовну атмосферу. Вона виявляється не у зовнішніх подіях, а швидше у

дрібних, окремих епізодах ... ” [99, 166]. Водночас саме вони відкривають сучасному дослідникові значні можливості щодо концептуалізації розмислів митця, потенціал яких, вочевидь, сприятиме збагаченню проблематики європейської гуманістики XXI ст.

Своєрідним камертоном, який стимулює розгортання думок С.Цвейга, стає його блискуча образна характеристика доби, часові рамки якої охоплюють останні десятиліття XIX – перші чотирнадцять років XX ст. Це, на думку письменника, було “золоте століття впевненості”, а такі поняття як “лібералізм”, “прогрес”, “просвітництво”, “комфорт” вважалися його ключовими складовими. Показово, що осмислюючи цей період європейської історії, відзначаючи факт загального прагнення до соціального удосконалення суспільства, С.Цвейг наполягав на особливій ролі у цьому процесі “соціологів та професорів” [99, 12]. У наведеному висловлюванні очевидними є ознаки певного утопізму, проте, на нашу думку, він імовірно був своєрідним концептуальним прийомом письменника.

Так, не можна не враховувати, що етап, який розглядається С.Цвейгом, пов’язаний з потужним розвитком соціологічної думки, а це, у свою чергу, призводило до фактичного ототожнення діяльності представників різних гуманітарних наук із здобутками саме соціології. І хоча така ситуація значною мірою була штучною і суперечливою вона, тим не менш, віддзеркалювала загальну тенденцію, що в означений період виразно простежувалася на гуманітарних теренах – активізацію міждисциплінарного підходу, який, що ми вже відзначали, у попередніх розділах, став “методологічною ознакою ” цього часу. Саме тому соціологічний, етичний, естетичний, психологічний виміри на паритетних засадах існують у культурологічному дискурсі С.Цвейга, зумовлюючи його концептуальну масштабність і насиченість.

Ностальгічна тональність, що відверто домінує у романі “Вчорашній світ”, тим не менш не позбавляє його автора об’єктивної оцінки певних явищ, які були симптоматичними для даного періоду. При цьому соціальні,

психологічні, естетичні та інші аспекти, що обов'язково фіксувалися і аналізувалися письменником, не ставали для нього самоціллю, а інтерпретувалися у контексті певних антропологічних тенденцій, які в означений період домінували на європейських теренах.

У попередніх розділах монографії ми вже торкалися проблеми антропологічного повороту і його впливу на теорію і практику європейської культури ХХ ст. Міркування С.Цвейга з цього приводу, вочевидь, розширять діапазон дослідження даного явища і, збагативши його новим оригінальним фактажем, відкриють можливості для відповідної концептуалізації у контексті міждисциплінарного підходу. На сторінках “Вчорашнього світу” свої “антропологічні розмисли” С.Цвейг репрезентує принаймні у двох вимірах: безпосередньо, що свідчить про його “включення” у контекст цього питання, і опосередковано, що ґрунтується на аналізі показових прикмет часу.

Так, письменник демонструє обізнаність зі складними теоретичними процесами, що відбувалися у цій галузі на початку ХХ ст., згадуючи наразі ім'я фундатора антропософії Р.Штейнера, “... послідовники якого пізніше створили чудові школи і академії для розповсюдження його вчення” [99, 97]. Не зважаючи на лаконічний формат своїх міркувань, С.Цвейг вдається до певних коментувань поглядів цієї яскравої постаті, а отже і специфіки його теорії. Зокрема, осмислюючи їхні зустрічі, письменник відзначає: “У той час Рудольф Штейнер ще не підійшов щільно до свого вчення, він сам ще був у пошуках і сумнівах; іноді він коментував вчення про колір Ґете, образ, якого в його інтерпретації був подібний Фаусту, Парацельсу” [99, 96].

У наведеному уривку очевидно є акцентуація С.Цвейга на окультно-містичних ознаках, що, як відомо, мали місце у антропософії Р.Штейнера. Проте привертає увагу, що певний наголос, на підставі якого письменник робить відповідний висновок, стосується славнозвісної кольорової

теорії Гете. Таким чином можна припустити, що ідея “понадчуттєвого сприймання”, яка стає однією із засадничих у штейнерівській антропософії, сприймалася С.Цвейгом досить своєрідно і переважно ототожнювалася із засобами виразності мистецтва, що пробуджують і розвивають людську чуттєвість.

Відповідний висновок ми робимо, спираючись на ще одне коментування письменника, яке, з одного боку, свідчить про досить суперечливе ставлення С.Цвейга до антропософії як такої, а з другого – демонструє глибину щирості і чесності його висловлювань. “...коли я запитую себе, – відзначав письменник, – чи передбачав я тоді, що філософські і етичні переконання цього молодого чоловіка (Р.Штейнера – О.О.) матимуть такий великий вплив на маси, я, із соромом, маю відповісти негативно. ... Я не беру на себе сміливість робити судження щодо антропософії, оскільки мені і до цього дня не зовсім зрозуміло, чого вона домагається і до чого прагне; я також вважаю, що за своєю суттю її спокусливий вплив пов’язаний не з ідеєю, а з привабливою особистістю Рудольфа Штейнера” [99, 97-98].

Не менш цікавим є і другий аспект “антропологічних міркувань” С.Цвейга, що бере свої витоки у соціальній площині, поступово набуваючи ознак психологічного, а зрештою – і фізіологічного характеру. Так, виокремлюючи чинники, що зумовили “золоте століття надійності”, С.Цвейг, зокрема, відзначає показову вимогу, яка чітко декларувалася у суспільному житті: “... утримуватися від будь-якої поспішності” [99, 34]. Це зумовило вельми показові наслідки на рівні проблеми вікового чинника, що призвело до негативного сприйняття фактору молодості як такої: “... молоді люди, котрі завжди ... жадають швидких і докорінних змін, вважалися ... сумнівним елементом, що його варто якомога довше притримувати” [99, 35].

Звідси беруть свої витоки “психофізіологічні рецидиви”, які були прокоментовані С.Цвейгом з іронічною відвертістю: “... у ту добу солідності

кожний, хто хотів висунутися, мав би ... використати будь-яке маскування, аби виглядати більш зрілими. Газети рекламували засоби для прискороного росту бороди: “двадцятип’ятирічні молоді лікарі, котрі щойно склали іспит, відрощували ... бороди і вдягали, навіть коли у цьому не було необхідності, золоті окуляри, аби тільки у своїх перших пацієнтів створити уяву “досвідченості”. Довгий чорний сюртук, солідна хода, ще краще легка повнота – ось що допомагало створити ілюзію дорослості” [99, 35-36].

Водночас, запропонована С.Цвейгом інтерпретація питання вікового чинника, стимулює трансформувати його у царину естетичного, відкриваючи серйозні перспективи для дослідницької роботи. Так, письменник робить особливий наголос на високому рівні чуттєвої культури мешканців австрійської столиці, наголошуючи, що “віденець без почуття прекрасного, без відчуття форми був не можливим у так званому гарному товаристві, але навіть ... останній жебрак переймався певним почуттям краси” [99, 24-25].

Наведена думка є своєрідним підсумком щодо аналізу яскравого мистецького життя Відня, якому С.Цвейг приділяє велику увагу. Проте видається симптоматичним, що естетичне начало розуміється ним у значно ширшому вимірі, оскільки у процитованому висновку досить чітко відбиті основоположні поняття і категорії естетичної науки.

Саме “естетичні зрушення”, на думку письменника, значною мірою стали стимуляторами вікових, а по великому рахунку – і суспільних змін, що призвели до занепаду “вчорашнього світу”: “... перетворення у галузі естетики були лише ... передвісником більш значних перетворень, яким судилося потрясти світ наших батьків ... і кінець-кінців ... його зруйнувати” [99, 55]. І хоча “культурні катаклізми” Австрії кінця XIX – початку XX ст. не були такими радикальними порівняно з художніми експериментами, що охопили інші європейські країни, тим не менш новаторські процеси, які відбувалися у мистецькій практиці цього періоду неможливо уявити без явища віденського сецесіону та імен конкретних персоналій австрійської культури. Щодо

останніх – інтерес викликає принцип “пріоритетного підходу”, до якого вдається С.Цвейг, виокремлюючи насамперед дві постаті: Г. фон Гофмансталя та Р.М.Рільке.

Стосовно Гофмансталя С.Цвейг вважав його “дивовижним і єдиним феноменом”, творчість якого визнавав поетично довершеною: “... цей блискучий геній, котрий вже *на шістнадцятому чи сімнадцятому році життя* (виділено мною – О.О.) своїми неповторними віршами ... і до цього часу неперевершеною прозою назавжди вписав своє ім’я в аннали німецької мови” [99, 45].

Вочевидь внесок Г. фон Гофмансталя в європейську літературу межі ХІХ – ХХ ст. був вельми потужний, проте нам видається, що захоплення С.Цвейга його творчістю, окрім суто об’єктивних причин, було зумовлено і обставиною суб’єктивного характеру, яка знову актуалізує звернення до питання вікового чинника. Адже для С.Цвейга фактор віку Г. фон Гофмансталя, на який припадає розквіт його таланту, був не менш важливим, ніж власне творчі здобутки письменника: “... я не знаю у світовій літературі жодного прикладу, аби у такому юному віці хто-небудь, окрім Кітса і Рембо, з такою неперевершеною майстерністю володів мовою” [99, 45].

Водночас незабаром С.Цвейг розширить цей “список молодих”, вводячи до нього ще одну “принципову персоналію” австрійського культуротворення – Р.М.Рільке. Проте Цвейгові визнання його творчості, передусім, потрібне задля чергового піднесення Гофмансталя, що спонукає автора “Вчорашнього світу” до застосування порівняльного аналізу.

Хоча Рільке і розпочав свої творчі пошуки фактично у тому самому віці як і Гофмансталь, тим не менш, на думку С.Цвейга, його вірші “були незрілими, дитячими і наївними, в них тільки при поблажливому ставленні можна було виявити золоті зернята таланту. Лише з часом у двадцять два – двадцять три роки, цей прекрасний, ... улюблений нами поет став складатися як особистість” [99, 50].

Паритетний підхід, що використовується С.Цвейгом при здійсненні естетичного та соціального аналізу певних явищ віденського життя межі ХІХ-ХХ ст., відкриває можливість кооптувати його потенціал у царину “малої прози” письменника, яка, вочевидь, є одним з його визначних творчих досягнень. У розділі “Вчорашнього світу”, що здобув назву “Зоря Еросу”, С.Цвейг подає та коментує низку показових фактів, що є дотичними і до сфери соціального, і психологічного, і етичного. Проте деякі з них, які наразі тільки констатуються письменником, викликають очевидні асоціації з незабутніми образами, створеними у його славнозвісній новелістиці.

Так, “відблиски” різних аспектів еротичної проблематики, що “підсумовуються” С.Цвейгом на сторінках відповідного розділу “Вчорашнього світу” дістали художнього втілення у більшості його новел: “Пекуча таїна”, “Страх”, “Амок”, “Лист незнайомки”, “Лепорелла”, “Двадцять чотири години з життя жінки” та ін. Зокрема, письменником було застосовано прийом, сутність якого обґрунтовано у концепції “уява про реальне” болгарського вченого М.Арнаудова – фахівця у галузі психології літературної творчості.

Всебічно аналізуючи феномен уяви, дослідник виокремлює кілька її “форм в залежності від участі розуму і в залежності від ставлення образів до даних спостереження чи пам’яті” [4, 268] та акцентує на значенні “матеріалів пам’яті” митця, що проходять певну “обробку” і на рівні його свідомого, і позасвідомого. Водночас у С.Цвейга знаходимо ще один важливий чинник – власний досвід *vita sexualis* тогочасних юнаків, який дозволяє йому прокоментувати один із засобів, що застосовувався деякими батьками: “Вони наймали гарненьку покоївку, котрій випадала честь здійснити просвіту молодій людині практично” [99, 71]. Саме цей “виховний прийом” був покладений в основу відомої новели письменника “Покоївка” і став поштовхом до розгортання складної морально-психологічної колізії твору.

Взагалі соціально-естетичний підхід виконує потужну стимулюючу функцію у розвідках С. Цвейга, які відбуваються на теренах власне естетичної проблематики. Зокрема, осмислюючи творчі здобутки видатних представників французької культури і свої відчуття від їх сприйняття, письменник відзначає “радість грецького “анагносиса”, що Арістотель уславлює як найвеличнішу і таємничу з усіх естетичних насолод” [99, 111]. Наразі особливий інтерес викликає поняття “анагносиса”, що ним, принаймні українська естетика, фактично не оперує.

Серед засадничих понять давньогрецької філософії, які входять до тезаурусу естетичної науки, особливе місце посідає поняття гедонізму. Його змістовне наповнення, як відомо, безпосередньо ототожнювалося з ідеєю задоволення, а точніше – насолоди. Вона, зокрема, виникала від споглядання витвору мистецтва і тлумачилася античними мислителями як найвищий вияв чуттєвого начала, що певною мірою ототожнювалося із сексуальною розкутістю. Саме з цим, імовірно, пов’язане упереджене ставлення Платона до постаті митця, котрий, на думку філософа, з “поганим спілкуючись, погане породжує”, а саме тому він не залишив для нього місця в “ідеальній державі”. Натомість позиція Арістотеля була дещо іншою.

Так, мислитель оперує поняттями “уява”, “вроджені здібності”, “натхнення”, що врешті-решт призводить його до поняття “талант”, який стає найвищим критерієм оцінювання рівня творчої особистості у добу античності. Що ж стосується ставлення Арістотеля до мистецтва в цілому, то і на цих теренах спостерігається принципове розходження з позицією Платона. Зокрема Стагірит визнає потужні можливості мистецтва, що зумовлює визначення трьох його основних функцій: пізнавальної, виховної та емоційного впливу. Наразі можемо припустити існування певних “концептуальних ланцюгів”, що зрештою дозволяють усвідомити логіку давньогрецьких філософів.

Отже тяжіння митців до “моральних провокацій”, згідно Платону, стимулює появу творів, що безпосередньо пов’язані з поняттям “гедонізму” та похідними від нього станами. Натомість високе функціональне призначення мистецтва, яке відзначає Арістотель, імовірно потребувало від нього запровадження дещо іншого поняття, яке було б спорідненим гедонізму, проте не таким “радикально чуттєвим”. Імовірно тоді у Стагірита і з’явилося поняття анагносис, яке згадує у романі “Вчорашній світ” С.Цвейг.

Слід зазначити, що в українських і російських перекладах Арістотеля цей термін не зустрічається. Саме тому видається доцільним скористатися “теоретичним досвідом” австрійського письменника, котрий, принаймні, на рівні гімназичної освіти оволодів давньогрецькою, а, навчаючись на філософському факультеті віденського університету, міг опанувати праці видатного мислителя мовою оригіналу.

Взагалі сам С.Цвейг дещо грайливо описує свої студентські роки: “... матеріал для вивчення був тут відносно невеликий, а відвідування лекцій і семінарів з “чистої філософії” можна було уникнути легше за все. Єдине, що вимагалось, так це наприкінці восьмого семестру підготувати дисертацію і скласти кілька іспитів” [99,82]. Проте навіть побіжне згадування письменником певних теоретичних ідей свідчить про його глибоку обізнаність з процесами, що відбувалися на філософських теренах в різні історичні періоди.

Естетичний підхід домінує і в контексті іншої проблематики, яка, вочевидь, була для С.Цвейга принциповою. Зокрема, видається симптоматичним, що, принаймні, дві з них він розглядає у розділі з дуже символічною назвою – “Кружний шлях до себе”. В такий спосіб С.Цвейг фактично визнає потужність потенціалу самоаналізу митця, який відкриває доступ до його творчої лабораторії.

Наразі показовими є міркування письменника щодо феномена творчого процесу. Саме його вивченню переважна більшість дослідників художньої творчості приділяє неабияку увагу, аналізуючи етапи, складові, методи, певні

закономірності тощо. Проте залучення у даний контекст спостережень практиків мистецтва, безсумнівно, збагачуватиме дослідницьку роботу вчених, надаючи їм можливість для більш активних теоретичних пошуків у цьому напрямі.

Саме тому важливими видаються розмисли С.Цвейга щодо проблеми задуму художнього твору, оскільки саме його письменник вважає чи не найголовнішим для художнього процесу у будь-якому виді мистецтва: “Незбагненною є секунда, коли вірш, мелодія ще невідомі світові, щойно схоплені інтуїцією генія, переступають поріг небуття і, лягаючи записами на папері, починають свій земний шлях” [99, 133].

Розвиваючи систему аргументів стосовно визначальної ролі задуму у творчому процесі, і, наполягаючи на необхідності вивчення саме цього етапу, С.Цвейг підкреслював: “ Я недостатньо знаю про митця, якщо переді мною тільки його шедевр і приєднуюся до думки Гете: для того аби зрозуміти великі творіння, потрібно розглядати їх не тільки у закінченій формі, але і у становленні ”[99, 133].

Аналізуючи специфіку творчого процесу, письменник звертає увагу на ще одну особливість, яка стосується, так би мовити, ритмічної побудови твору. Показово, що до її осмислення С.Цвейг підходив не з позиції людини, котра створює, а з позиції людини, котра сприймає: “ ... я є нетерплячим і темпераментним читачем. ... Будь-яке багатослів'я, ... і невизначена мрійливість, все нечітке і неясне, все надмірне гамування дії роману, біографії, статті дратує мене. Навіть у найбільш відомих класичних шедеврах мені заважає багато ... розтягнутих місць, і ... я пропоную видавцям сміливий план видати друком як експеримент серією всю світову літературу від Гомера через Бальзака і Достоєвського до “ Чарівної гори ”, ґрунтовно скоротивши у кожному конкретному випадку все зайве” [99, 254-255].

Зрозуміло, така пропозиція С.Цвейга містить очевидні ознаки дотепності, проте навряд чи можна недооцінювати серйозність його

професійних міркувань щодо темпоритму літературного твору і необхідності його удосконалення. Зокрема варто враховувати, що розмисли письменника стосуються періоду, який охоплює три роки – 1919, 1920 і 1921. Саме в цей час новаторські процеси, що охопили тогочасну літературу, переважно стосувалися формотворчих пошуків, а отже були дотичними до проблеми ритму, яка має статус “транскультурної”. І хоча на літературних теренах у даному питанні пріоритет, безсумнівно, мала поезія, тим не менш і “представники” прози не стояли осторонь новаторських зрушень.

С.Цвейг, як відомо, ніколи не тяжів до авангардистських експериментів, послідовно сповідуючи у своїй творчості засади реалізму. Більш того – його ставлення до радикального новаторства було швидше упередженим, хоча письменник об’єктивно усвідомлював, що то був природний процес і молодь в такий спосіб “давала вихід своїй люті проти ... батьківського світу. ...І якби сильно не відштовхували його (процесу – О.О.) крайнощі, ми не маємо права його... зверхньо відкидати, оскільки .. це нове покоління намагалося зробити – нехай навіть занадто запально... – те, що наше покоління не зуміло через обережність і відірваність від життя” [99, 240-241].

Отже, наголос С.Цвейга на необхідності постійного удосконалення своєї майстерності, який, зокрема, стосувався і формотворчого чинника, міг відбивати специфічні тенденції, що домінували у літературі перших двох десятиліть ХХ ст. Проте, скоріш за все, для письменника це був своєрідний заклик “вимогливості до себе”, що, вочевидь, є питанням позачасового характеру: “...У всій роботі скорочення, імовірно, дає мені найбільше задоволення. ... якщо іноді в моїх книгах відзначають інтенсивність розвитку дії, то ця якість виходить аж ніяк не з природної запальності ..., а тільки з цього метода постійного виключення всіх зайвих пауз і сторонніх шумів, і якщо я визнаю будь-яку письменницьку майстерність, то це вміння розлучатися із написаним (виділено мною – О.О.)” [99, 255-256].

Ще одне “естетичне спостереження” С.Цвейга, що постає у контексті самоаналізу митця, спонукає нас трансформувати його у площину категоріального апарату естетики. Йдеться про категорію трагічного, що не втрачала своєї актуальності протягом всієї історії естетичної думки. Водночас наголоси, які визначали рух трагічного мистецтва у той чи інший період, принципово змінювалися, що дозволило дослідникам визначити три “класичні етапи”: античну трагедію, трагедію доби Шекспіра та трансформацію трагедії у “міщанську драму” Ф.Шіллера. Початок драматургічної творчості С.Цвейга, безсумнівно, свідчить про його інтерес до “першого етапу” руху трагічного, що призводить врешті-решт до створення драми “Терсит”.

Ця, як зауважував сам письменник, “антична за стилем” п’еса є, на нашу думку, показовим прикладом об’єктивної самооцінки С.Цвейга: “Про те, як я сьогодні оцінюю цю річ, що не застаріла тільки на рівні форми, краще за будь-які слова говорить той факт, що я її ... жодного разу не перевидав” [99, 139].

Водночас “Терсит” – принциповий, а по великому рахунку і визначальний твір митця. Адже, по-перше, він дозволяє С.Цвейгу охарактеризувати власні морально-психологічні орієнтири, що вплинули на подальшу спрямованість його творчості, а по-друге, – спонукає нас залучити розмисли письменника у контекст аналізу категорії трагічного і, передусім, актуалізує новий погляд на проблему трагічного героя.

Як відомо, у античній трагедії центром сюжетної колізії є герой – сильна особистість, – котрий кидає виклик Фатуму. Натомість С.Цвейг вдається до досить радикальної модифікації цієї класичної моделі: “... у даній драмі виявилася вже певна частина мого душевного складу – ніколи не брати сторону так званих “героїв” і завжди знаходити трагічне тільки у переможеному (виділено мною – О.О.)” [99, 139]. Розвиваючи свою думку, письменник наголошує, що його, передусім, цікавили ті, хто “повалені долею”: “... ось тоді я... узяв у герої не Ахілла, а найбільш нікчемного з його супротивників –

Терсіта, надаючи перевагу людині, котра страждає, на протигагу тому, сила і воля якого надають страждання іншим ” [99, 139].

Таким чином, С.Цвейг прагне зламу канону античної трагедії на рівні її змісту, хоча на рівні форми наслідує його досить чітко. Проте наразі постає ще одне вкрай принципове питання: чи не став “Терсіт ” інтуїтивним пророцтвом письменника щодо зміни парадигми на теренах трагічного в умовах ХХ-початку ХХІ ст., яке актуалізувало проблеми “ а-трагічного ”, “ анти-трагічного ” та ін., вплинувши в такий спосіб на модифікацію категоріального апарату сучасної естетичної науки?

Застосування міждисциплінарного підходу до осмислення “культурологічного проекту” С.Цвейга дозволяє виявити у романі “Вчорашній світ ” ще два показові аспекти: психологічний і етичний, що мають і “самостійний статус ”, і “ співіснують ” як між собою, так і з соціальним та естетичним вимірами розмислів письменника.

Серед низки міркувань С.Цвейга увагу привертають його роздуми стосовно явища успіху, що фактично зумовлює вихід митця у площину проблеми честолюбства, яка видається важливою при вивченні феномена творчої особистості, проте практично не розглядалася у дослідженнях відповідної спрямованості. Глибина естетико-психологічного аналізу письменника без перебільшення є вражаючою, що призводить його до своєрідної концепції “ диференціації успіху ”.

Наразі С.Цвейг виокремлює два різновиди цього явища: “творчий ” та “особистий”, досить чітко визначаючи їх відмінність. Так, письменник відверто зізнається у своєму позитивному ставленні виключно до “ творчого успіху ” і сумніви щодо його щирості навряд чи можливі, зважаючи на високу моральність і шляхетність С.Цвейга – людини: “... я був щасливий, але лише тоді, коли визнання стосувалося моїх книжок, що вони жили вже власним життям, якщо не зважати на їх примарний зв’язок із моїм іменем. ... я щирий, коли кажу, що радів успіху лише ... остільки, оскільки він мав відношення до

моїх творів і мого літературного імені, що для мене він... виявився швидше обтяжливим, коли зацікавленість почав викликати я сам” [99, 257-258].

Натомість вкрай упередженим є ставлення С.Цвейга до “ особистого успіху ”, що фактично ототожнюється ним з честолюбними устремліннями. Логіка думки письменника дає підстави відзначити його прагнення у більш широкому вимірі інтерпретувати концепцію “комплексу честолюбства”, що посіла важливе місце у контексті теорії “інтелектуального кумира” митця – З.Фрейда.

Як відомо цей інстинкт віденський вчений взагалі “ закріпив ” за людиною як такою, проте у певних категорій, на його думку, честолюбство має гіпертрофований характер. До них науковець, чи не в першу чергу, відносив представників мистецтва.

Свої висновки З.Фрейд робив, спираючись на біографічний метод, що виявляв вельми красномовні факти з особистого життя видатних митців. Наприклад, при написанні праці “Спогади дитинства” (“Леонардо да Вінчі”), що є принциповою у фрейдівському патографічному дискурсі, дослідник “працював ” з багатьма з них, в тому числі і з тими, що стосувалися комплексу честолюбства видатного живописця, які власне і дали йому підстави до певних концептуальних висновків.

Орієнтир, визначений З.Фрейдом у цьому питанні, мав вплив на його подальші розвідки у царині художньої творчості, що спонукало до виокремлення “комплексу честолюбства” як важливого чинника психології творчої особистості. Водночас деякі науковці рухалися у такому самому напрямі незалежно від концепції віденського вченого чи, принаймні, чітко до неї не апелювали.

Так, О.Лосев у розділі “Леонардо да Вінчі ” своєї праці “Естетика Відродження”, безпосередньо не наголошує на комплексі честолюбства великого італійця як такому, тим не менш вдається до певних коментувань і наводить факти, що самі по собі актуалізують цю проблему. Зокрема,

посилаючись на позицію А.Шастеля, О.Лосєв відзначав: “Все свідчить..., що він (Леонардо – О.О.) любив подобатися, що він хотів спокушати. ... Цей дуже живий і дуже привабливий розум полюбляє дивувати. ... Він одягається не так як всі: він носить бороду і довге волосся, що робить його схожим на античного мудреця” [40, 408] .

Хоча і не в такий радикальний спосіб як Леонардо, але прагнення “демонструвати ” себе сповідувала і сповідує переважна більшість митців. До цього додаються ще деякі елементи, які значно розширюють кордони “чинників честолюбства ”, що їх, зокрема, відзначає С.Цвейг: “ Титул, положення, орден і, як наслідок цього, відомість їхнього (митців – О.О.) імені здатні ... поглибити почуття власної гідності, примусити їх вважати, що їм належить особлива роль у суспільстві, державі, історії і вони мимоволі розпушують хвіст, аби виправдати враження, що про них склалося ”[99, 257].

Власне наявність у більшості митців “комплексу честолюбства ” зазвичай є правилом, що пов’язано з природою художньої творчості як такою. Проте кожне правило має свої винятки. До них, вочевидь, належав С.Цвейг , котрий визнавав: “... для мене немає нічого більш нестерпного, ніж демонструвати себе на сцені чи в якомусь іншому оглядовому місці; анонімність існування в будь-якій формі для мене – потреба. ... якби я міг розпочати все знову, то намагався б насолоджуватися обома видами щастя: літературним успіхом у поєднанні з особистою анонімністю, друкуючи свої твори під іншим, вигаданим іменем; оскільки *життя вже саме по собі прекрасне і сповнене несподіваності, а тим більш подвійне життя* (виділено мною – О.О.) ” [99, 259].

Наведена думка письменника взагалі видається важливою при дослідженні “комплексу честолюбства”, проте виокремлена нами частина цитати відкриває достатньо складні психологічні виміри, даючи можливість для осмислення і інших аспектів феномена творчої особистості, у тому числі – явища псевдоніму. Так, акцент, зроблений С.Цвейгом співпадає з

концептуальними орієнтирами тих науковців, котрі, зокрема, вивчають “таємницю Шекспіра”. У цьому зв’язку показовою є розвідка М.Литвинової “Виправдання Шекспіра” (М., , 2008).

Паритетний підхід, що його реалізує С.Цвейг, демонструє свою продуктивність у різних контекстах його розмислів, зокрема – при порівняльному аналізі двох світових війн, до якого письменник так чи інакше повертається протягом всього тексту “Вчорашнього світу”. Наразі значний інтерес викликає етичний вимір цієї проблеми, що у певних аспектах стає концептуальною домінантою цвейгівського твору.

Осмислюючи “специфіку” першої світової війни, письменник жорстко і відверто коментує трагічні наслідки міжнародної ненависті, розглядаючи у цьому зв’язку позицію провідних діячів європейської культури. Заклики С.Цвейга щодо єднання, створення своєрідного “духовного братства” художньої інтелігенції Європи, фактично залишилися без відповіді. Сторінки “Вчорашнього світу”, які присвячені аналізу цієї ситуації, відверто вражають своїм “вбивчим фактажем”. Реконструємо тільки перелік основних імен митців, що в той чи інший спосіб дистанціювалися від призиву С.Цвейга: Г.Гауптман, Т.Манн, Р.М.Рільке, Г.фон Гофмансталь та ін. Єдиним, серед представників європейського письменництва, хто виявився однодумцем С.Цвейга, був Р.Роллан. Поява його статті “Над сутичкою” “у час масового духовного божевілля” стала каталізатором до “дискусії про поведінку в умовах війни людини, котра здатна мислити і яку вже більше не можна стримувати” [99, 194-195].

Проте, окрім Р.Роллана, С.Цвейг виокремлює у цьому зв’язку ще одну постать – італійського філософа Б.Кроче, котрий, на його думку, “цілі десятиліття ... був духовним поводитирем молоді, мав як сенатор і міністр, всі привілеї, що їх могла надати йому країна, – до тих пір, поки супротив фашизму не призвів його до розриву з Мусолліні” [99, 272].

С.Цвейг був великим шанувальником теоретичних робіт Б.Кроче, що, переважно ототожнюються з його філософсько-естетичними здобутками. Проте, коментуючи позицію вченого, яка була продемонстрована ним у “боротьбі за духовне братство” європейської інтелігенції під час першої світової війни, письменник опосередковано звертається до етичного аспекту спадщини Б.Кроче. Зокрема, С.Цвейг згадує свою статтю, яка була присвячена спогадам італійця Карла Поеріо про його зустріч з видатним німецьким мислителем Й.В.Ґете. Вона з’явилася “... аби у розпал цього сплеску ненависті показати, що італійці здавна мали потужні зв’язки з нашою культурою, я, – наголошував С.Цвейг, – навмисно написав статтю “Італієць у Ґете”, а оскільки книгу відкривала стаття Бенедетто Кроче, я скористався можливістю висловити Кроче свою глибоку повагу” [99, 197].

Наразі можемо спостерігати наочну реалізацію заклику Р.Роллана стати “над сутичкою”, яку демонструють видатні представники двох європейських культур, що їх країни – Австрія та Італія – опинилися по різні боки барикад. Водночас позиція, яку продемонстрував Б.Кроче, навряд чи можна вважати тільки наслідуванням блискучого образу Р.Роллана, адже у цьому зв’язку особливої ваги набуває ідея атлантизму італійського філософа, що до неї в різних контекстах ми апелювали у попередніх розділах нашої монографії.

Поняття, яким оперує Б.Кроче, формально перекладається як очікування, а отже може мати подвійне тлумачення. Так, при першому наближенні воно містить певні ознаки конформізму, проте серйозний теоретичний аналіз атлантизму, що обов’язково має бути кореспондований з конкретним історичним контекстом, на нашу думку, може відкрити значні перспективи щодо розширення міждисциплінарного контексту спадщини Б. Кроче.

Значний інтерес викликає ще один аспект порівняльного дослідження С.Цвейгом двох світових війн: “Стрімка вилазка у романтику, смілива чоловіча пригода – так малювалася війна 1914 року звичайній людині;

молоді люди навіть щиро побоювалися, що можуть пропустити таку хвилюючу пригоду, тому вони гаряче припадали до прапора, тому раділи і співали у потягах, що везли їх бійню ... Натомість покоління 1939 року з війною вже було знайоме. Воно вже не обдурювалося. Воно вже знало, що війна – це не романтика, а варварство ” [99, 182-183].

Наразі порівняльна характеристика, до якої вдається С.Цвейг, ґрунтується на психологічному чиннику, тоді як у його подальших розмислах простежуються і ознаки етичного виміру: “Війна 1939 року мала духовний смисл, йшлося про свободу, про збереження моральних цінностей... . *Війні 1914 року, навпаки, був незрозумілим справжній стан речей, вона слугувала химері, ілюзії про кращий більш справедливий, більш спокійний світ* (виділено мною – О.О.) ” [99, 183]. Виділений нами фрагмент цитати письменника виявляє показові перетини з видатним фільмом Ж.Ренуара “Велика ілюзія”.

Його події, що розгортаються у період першої світової війни у таборі для військовополонених, оголюють низку складних етико-психологічних проблем. Проте у контексті нашої розвідки принциповим видається фінал картини, коли два головні герої, розлучаючись на кордоні Швейцарії, ведуть останню розмову: “ Хоча б закінчилася ця клята війна ... сподіваюсь, що вона остання ”, – говорить герой Ж.Габена. “ Не створюй собі ілюзій”, – відповідає йому герой М.Даліо, що власне і робить цей діалог своєрідним кодом всього фільму. Отже мотив “великої ілюзії”, який постає у розмислах австрійського письменника і в образній системі стрічки французького режисера, об’єднує їхні світоглядні позиції і є показовим прикладом “наднаціональної” позиції двох великий європейців.

Варто відзначити, що поняття “ ілюзія” досить часто виникає у різних контекстах європейського культуротворення 20-х – початку 40-х рр. ХХ ст., зокрема, у своєму відомому листі “Чи неминуча війна? ” ним оперує ще один видатний європеєць – З.Фрейд, персоналія і доробок якого завжди були в епіцентрі особливої уваги С.Цвейга.

5.2. 3. Фрейд очима С.Цвейга: психоаналітичний імператив

Більш-менш цілісне осмислення культурологічного проекту С.Цвейга не можливе без урахування його психоаналітичного аспекту, оскільки жодна персоналія європейського культуротворення ХХ ст. не згадувалася письменником так часто як З.Фрейд. Природно, що і в своєму підсумковому романі “ Вчорашній світ” письменник не оминає увагою ім’я видатного вченого.

Концептуальна спрямованість твору “прирікала” С.Цвейга, хоча б в ескізній формі прокоментувати “революційний прорив”, що здійснив його співвітчизник. Наразі розмисли стосовно здобутків З.Фрейда стають своєрідною саморефлексією поглядів С.Цвейга, оскільки у попередні роки він у тому чи іншому форматі осмислював і засади фрейдівської теорії, і феномен її фундатора взагалі. На сторінках “Вчорашнього світу”, що присвячені постаті З.Фрейда, переважно йдеться про “емігрантський період”, тобто останній рік життя вченого. У цьому зв’язку вельми важливим видається висновок письменника, який дуже чітко відбиває його, так би мовити, “остаточне сприйняття” особистості З.Фрейда: “ ... коли для поняття моральної мужності – єдиного героїзму на землі, що не потребує ніяких сторонніх жертв, – я шукаю символ, я завжди бачу перед собою прекрасний мужній лик Фрейда з темними очима, які дивляться відкрито і спокійно ” [99, 335].

У своїх розвідках ми неодноразово зверталися до проблеми впливу психоаналітичної теорії на творчість С.Цвейга, аналізували специфіку діалогу, що відбувався між ними, намагалися усвідомити “ підтекст” їхніх стосунків, який значно розширює уявлення про цих видатних репрезентантів австрійської, а зрештою – і європейської культури. Водночас потенціал розмислів С.Цвейга стосовно постаті З.Фрейда є настільки потужним, що постійно спонукає до осмислення і переосмислення відповідних поглядів митця. Наразі показовим є відоме творіння письменника,

присвячене авторові психоаналізу, до якого нам частково доводилося апелювати у контексті попередніх досліджень.

Питання, що слід виокремити у першу чергу, стосується специфіки його жанрової спрямованості. Свого часу, характеризуючи цей твір, ми досить вільно оперували визначеннями “есе”, “трактат”, “нарис” та ін., які, формально, “відповідали” змісту даного твору. Проте більш прискіпливий аналіз свідчить про певну спрощеність, а зрештою – і неадекватність такого підходу. Аналізуючи особливості жанрової спрямованості творчості С.Цвейга, необхідно відзначити, що письменник “працював” у межах як “класичних” – роман, новела, есе, нарис тощо – , так і суто “авторських” – романтизовані біографії – жанрів. Саме у рамках останнього С.Цвейг “офіційно репрезентував” постать З. Фрейда.

Проект “романтизовані біографії” об’єднав, як відомо, абсолютно різних персоналій європейської культури: С.Кастелліо, М.Стюарт, Е.Роттердамського, Казанову, Стендаля, Л.Толстого, О. де Бальзака, Ч.Діккенса, Ф.Достоевського, Гельдерліна, Клейста, Ф.Ніцше. Кожен з них був “розглянутий” С.Цвейгом з чітким урахуванням історичного фактажу, але при цьому інтерпретований під дуже “особистісним” кутом зору, що власне і “вписало” твори австрійського письменника у контекст найвизначніших культурологічних проривів ХХ ст.

Чітко усвідомлюючи приналежність цвейгівського дослідження “Зігмунд Фрейд” до жанру “романтизовані біографії”, ми, тим не менш, ризикнемо припустити, що його формат дещо виходить за межі всіх творів, що були зроблені у контексті цього проекту, включаючи, навіть дві інші частини – “Месмер” і “Бекер-Едді” – , які разом з “Фрейдом”, були об’єднані С.Цвейгом у трилогію “Лікування і психіка”. На нашу думку, репрезентація розмислів письменника стосовно персоналії З.Фрейда відбувається у дуже своєрідний спосіб, що майже не притаманний представникам художньої творчості. Чітка концептуальна логіка цього тексту справляє враження, що

його автором є науковець – фахівець у галузі психоаналізу, що пропонує для широкого ознайомлення своєрідний курс лекцій під віртуальною назвою “Психоаналіз і його місце у світовій культурі”. Звідси – структурна композиція твору: загальна характеристика доби, що актуалізувала появу психоаналітичної теорії; коротка біографічна довідка про життя З.Фрейда; основні положення психоаналізу та їх авторське тлумачення С.Цвейгом і, нарешті – своєрідний висновок-підсумок про місце вчення З.Фрейда у культурному просторі ХХ ст. Власне подібний принцип було використано і в інших частинах трилогії, проте вони не справляли такого “наукового враження”, можливо тому, що на відміну від Месмера і Беккер-Едді, Фрейд – постать, так би мовити, академічна, а його теорія входить до нормативних курсів провідних університетів світу.

Кожний блок даного дослідження вартий окремого осмислення, оскільки загалом виступаючи апологетом психоаналітичної теорії і демонструючи свій високий фаховий рівень у цьому питанні, С.Цвейг вдається до певних авторських коментувань, які дещо суперечать усталеному тлумаченню психоаналізу і можуть стимулювати новий погляд на вже класичні проблеми.

Фактично на самому початку першого розділу “Стан на межі століть”, обґрунтовуючи принципову новизну фрейдівського вчення, С.Цвейг природно співвідносить його з “класичною добою” в історії психології: “... саме тому, що нашому двадцятому століттю незрозуміло, чому це дев’ятнадцяте так демонструвало страшний супротив відкриттю рушійних сил душі, що вже давно назріло, необхідно висвітлити настанову тодішнього покоління у питаннях психології і потурбувати у труні сміхотворну мумію передвоєнної моральності” [76, 4]. При цьому постає питання: який саме період – у часовому вимірі – письменник має на увазі, говорячи про “класику” психологічної науки? Адже фактично в одному абзаці він пропонує три часові інваріанти: “передвоєнна ситуація”, два десятиліття, що передували появи

психоаналітичної теорії (офіційною датою народження вчення З.Фрейда, як відомо, вважається 1896 р.) і, нарешті, ХІХ ст. в цілому.

Такий “часовий плюралізм” С.Цвейга у періодизації історії психології може видатися дещо дивним, оскільки психологічний вимір природно є основоположним для розвідок на теренах психоаналізу, а отже ставлення до нього має бути максимально прискіпливим. Вважаємо, що і сам письменник враховував значення психологічного контексту, хоча б задля підкреслення новаторства психоаналізу на теренах психологічної науки. Проте у даному дослідженні, як і практично у всіх інших розвідках С.Цвейга, очевидним є тяжіння, а зрештою – і застосування міждисциплінарного підходу, що ґрунтується на паритеті психологічного, естетичного та етичного аспектів.

Водночас, занурюючись у цей цвейгівський текст, можна спостерігати відверте домінування останнього – етичного виміру: “ ... моральність дев’ятнадцятого століття аж ніяк не стосується сутності проблеми (доброчесності – О.О) . Вона від цієї проблеми ухиляється і всі свої зусилля зосереджує на її обході ” [76, 5]. Письменник переконаний, що означений період взагалі не мав потребу у “ справжній моральній поведінці, вимагалася тільки видимість моралі, порядок, коли кожний на очах у кожного діяв “ніби”” [76, 5].

Показово, що аналізуючи моральні виміри ХІХ ст., письменник ніяким чином не співвідносить їх із соціальним аспектом цієї доби, що, як вже відзначалося у попередньому підрозділі, була названа ним “ золотим століттям надійності ”. Зокрема можна припустити, що досягнення цієї надійності певною мірою було зумовлене головним моральним гаслом того часу, дуже чітко визначеного С.Цвейгом: “... якщо щось приховати як треба, то воно не існує ” [76, 5]. Звідси головний висновок письменника, що видається вкрай важливим і для розуміння сутності “ психоаналітичної революції ”, і її місця у динаміці європейського культуротворення: “... мораль нашої цивілізації, в трьох чи чотирьох поколіннях , протистояла всім моральним і сексуальним

проблемам чи, точніше, ухилялася від них. І жорсткий жарт наочніше за все пояснює дійсне положення: *не Кант дав спрямованість моральності дев'ятнадцятого століття, а “Cant” (лицемірність) (виділено мною – О.О.)*” [76, 6]. Отже, саме етичний аспект розмислів С.Цвейга наразі видається нам особливо значущим, оскільки стимулює міркування, які відкривають несподівані ракурси і щодо персоналії З.Фрейда, і його теорії.

У цьому зв'язку особливу увагу привертає ще один висновок австрійського письменника, до якого він доходить, аналізуючи “клімат доби”, що зрештою призвів до появи психоаналізу: “Зважаючи, що ... психологічна наука дофрейдівської епохи через етичну вихованість не наважується занурюватися у ці таємничі, приречені на замовчування зони (письменник має на увазі захворювання у “галузі статі” – О.О.), то і неврологи виявляються повною мірою безпомічними перед обличчям таких *граничних станів* (виділено мною – О.О.)” [76, 9].

Вочевидь у наведеному фрагменті головною слід вважати висловлену думку щодо принципової відмінності психоаналізу від постулатів класичної психології, проте для нас важливим є застосування С.Цвейгом формулювання “граничні стани”, а також наголос, що перед ними виявляються безпорадними лікарі-неврологи. Майже одразу письменник вдається до більш розгорнутого тлумачення цієї думки і, у формі критики існуючого стану речей, чітко визначає коло тих “фігурантів”, “граничні стани” яких мають бути досліджені у межах нової культурної парадигми. Це “люди ненормально привернуті”, котрі “затавровані наукою (йдеться про дофрейдівських період – О.О.) як етично неповноцінні (зазвичай вживається визначення психічно неповноцінні – О.О.), як обтяжені спадковістю (імовірно поганою – О.О.), такі, що тлумачаться державою як злочинці” [76, 9].

Свою критику С.Цвейг спрямовує і на “потенціальних дослідників” цієї проблеми, що у дофрейдівську добу, за винятком імовірно тільки Ч.Ломброзо, відверто її ігнорували. Окрім вже згаданих неврологів, письменник жорстко

засуджує гіпертрофований моралізм філософів, окрім “сміливого Шопенгауера”, а також відзначає відсутність “ слова про це в газетах, літературі, наукових дискусіях” [76, 9]. Слід зауважити, що, закидаючи представникам філософської думки їхнє ігнорування “морально провокаційної” проблематики, С.Цвейг, передусім, має на увазі, так би мовити, близьких у часовому плані попередників З.Фрейда, натомість підкреслює, що значущість цієї проблеми розуміли “попередні культури”.

Водночас, стосовно літератури письменник таких уточнень не робить. Це видається досить дивним, адже, С.Цвейг як ніхто знав про особливий інтерес фундатора психоаналізу до постаті Ф.Достоевського та його творів, що актуалізували проблему “граничних станів” на всіх рівнях. Більш того, письменник сам досліджував персоналію Достоевського у контексті аналогічного циклу “романтизованих біографій”, приділяючи неабияку увагу його тяжінню до “моральних провокацій”. Імовірно, С.Цвейгу також було відомо і про високу оцінку З.Фрейдом творчості Е.Золя, котрий “побудував” свій цикл “Ругон-Маккари” на ідеї “дурної спадковості”. Саме тому процитований висновок С.Цвейга щодо особливої уваги психоаналітичної теорії до проблеми “граничних станів” та її похідних стимулює нас трансформувати його у таїни позасвідомого самого австрійського письменника. Задля цього варто простежити динаміку його розмислів у дослідженні “Зігмунд Фрейд”.

Як відомо, класичний психоаналіз ґрунтувався на трьох складових: теорія позасвідомого, теорія сновидінь та теорія дитячої сексуальності. Розглядаючи його основні концепти, С.Цвейг фактично ігнорує засади, що на них базувалося вчення З.Фрейда, і хоча перші дві частини психоаналізу у його дослідженні реконструюються у відповідній послідовності, вже у розділі, заголовок якого повністю відбиває назву праці З.Фрейда “Тлумачення сновидінь”, письменник торкається проблеми, що виходить за межі тріади фрейдівського вчення. Взагалі вона є одним із чинників, що належить до

зовсім іншої структури психоаналізу – системи “доказів” позасвідомого чи “мови позасвідомого” як називав її С.Цвейг, а саме – психопатології буденного життя.

Наразі нас цікавить факт наголосу письменника на мовному вимірі психопатології буденного життя, якому він приділяє неабияку увагу. Про це, зокрема, свідчить його акцентуація на явищі “помилка на слові”, що розглядається досить детально. Ми зверталися до особливостей інтерпретації письменником цієї проблеми у підрозділі “С.Цвейг: психоаналітичний проект” монографії “Художня творчість: проект неklasичної естетики”, але певні аспекти цієї концепції тоді залишилися поза нашим дослідженням. Серед них – висновок митця, що в дуже лаконічній формі відбиває сутність концепції “помилки на слові”, коли “... висловлюють те, чого, власне, не хотіли сказати, але про що думали у дійсності. *Забувають те, що в глибині душі хотіли б забути. Втрачають те, що хотіли б втратити. Помилкова дія майже завжди означає зізнання і докази проти самого себе* (виділено мною – О.О.)” [76, 40].

На нашу думку, у висловлюванні С.Цвейга, яке загалом віддзеркалює сутність ідеї З.Фрейда, водночас, простежуються і певні ознаки особистісного характеру, що стосувалися його самого. Імовірно, обмірковуючи ситуацію “граничних станів”, до осмислення яких стимулював психоаналіз, С.Цвейг “призабув” дофрейдівський етап літературної творчості, оскільки формулювання, запропоноване ним, фактично стає лейтмотивом майже всіх його власних художніх творів, що були пов’язані з осмисленням “граничних ситуацій” і, визначаючи відповідний психологічний стан, впливали на дії і вчинки їх героїв. Отже, видається можливим говорити про класичний приклад фрейдівського витиснення, що показово ілюструється “випадком Цвейга”.

“Мовні особливості” психопатології буденного життя спонукають австрійського письменника поводити себе “вільно, занадто вільно” і з іншими теоретичними принципами, визначеними З.Фрейдом. Імовірно ця “вільність”

не є випадковою, а очевидні “концептуальні привілеї”, які С.Цвейг надає системі доказів позасвідомого в цілому, стимулюють розмисли з приводу ще одного питання. Видається символічним, що дана проблема постає у розділі “Техніка психоаналізу”, де, зокрема, митець розмірковує про метод вільних асоціацій, на користь якого З.Фрейд досить швидко відмовився від гіпнозу.

Обґрунтовуючи причини цієї відмови, С.Цвейг знову виходить у площину етичного виміру, проте, на відміну від ситуації “граничних станів”, наразі йдеться про моральність в її, так би мовити, медичному розумінні: “... гіпноз видавався на початку ... багатообіцяючим методом; але незабаром ... Фрейд відмовляється від насильницького втручання у позасвідоме як від засобу неетичного і малопродуктивного” [76, 38]. Осмислюючи питання техніки психоаналізу, яке часто-густо спонукає роздуми стосовно “зворотного боку гуманізму”, виникає думка, що саме з методом вільних асоціацій С.Цвейг, імовірно, і ототожнював “психоаналітичну моральність”. Зокрема, коментуючи процес проведення сеансів психоаналізу, письменник відзначав: “Пацієнт лягає на кушетку, і до того ж так, що не може бачити лікаря, котрий сидить позаду нього (аби паралізувати ознаки сором’язливості або свідомості)” [76, 54].

Видається невідповідним, що на перше місце С.Цвейг ставить поняття сорому, яке є однією з форм моральної свідомості людини, адже “людина... має соромитися того, що принижує її моральну основу. Сором викликає те, що не гідне людини – низький побут, сліпі пристрасті, відсутність свободи ” [42, 210]. У контексті психоаналізу поняття сорому насамперед кореспондується зі “сліпими пристрастями”, що вимагає від лікаря особливої етичної вишуканості. Імовірно саме тому у сеансах психоаналізу, які проводив З.Фрейд, обов’язковим інгредієнтом був ще один предмет – ширма, яка ще більше допомагала вибудовувати “етичний бар’єр” між лікарем і пацієнтом.

Отже, метод вільних асоціацій, так само як і мовні помилки, що відносилися вченим до системи доказів позасвідомого і посіли самотійне

місце у контексті фрейдівського вчення, вочевидь, привертають особливу увагу С.Цвейга. Врешті-решт він остаточно руйнує концептуальну логіку фундатора психоаналізу, розриває його класичну тріаду і, таким чином, розділ “Техніка психоаналізу” опиняється між “Тлумаченням сновидінь” і “Галуззю статі”. Це видається вкрай дивним, зважаючи на обізнаність С.Цвейга із жорсткою структурою психоаналітичної теорії і взагалі його відвертий апологетизм по відношенню до З.Фрейда. Більш того, сам письменник визнавав техніку психоаналізу відкриттям “незначним порівняно з основними його (З.Фрейда – О.О.) творчими думками” і наголошував, що техніці психоаналізу “у межах його ж системи належить тільки проміжна роль” [76, 40].

Пояснити причину такого вчинку С.Цвейга можна його бажанням реабілітувати вченого у постійних звинуваченнях у догматизмі. Ця риса характеру психоаналітика стала невід’ємною складовою його образу: “... жорстке відстоювання своїх поглядів супротивники Фрейда із дратуванням називають догматизмом, іноді навіть його прибічники жаліються на це вголос чи тихо. Але ця категоричність Фрейда невід’ємна характерологічно від його природи; вона бере витоки не з вольової настанови, а від своєрідної, особливої побудови його ока. ... Фрейд ніколи не намагається переконати свого читача, свого слухача відносно слушності своїх поглядів, не намагається заговорити його... Він тільки висловлює свої погляди” [76, 22]. Отже можна припустити, що С.Цвейг вдався до своєрідного експерименту зі структурою психоаналізу задля демонстрації можливості застосування авторського підходу до інтерпретації теорії З.Фрейда. Імовірно “правила гри”, запропоновані письменником, загалом прийняв і сам вчений, оскільки, досить серйозно, а іноді – і з елементами відвертої критичності, обговорюючи у своєму листуванні зі С.Цвейгом його твір, З.Фрейд, аж ніяк, не прокоментував цю “вільність” митця, продемонструвавши в такий спосіб свою наукову

толерантність. Зрештою її ознаки можна спостерігати і у зв'язку з іншими положеннями цвейгівської праці.

Як відомо, загалом тяжіючи до академічного формату у своїх основоположних працях, З.Фрейд, тим не менш, був схильний до афористичності і образності певних ідей, які досить міцно закарбувалися у свідомості людства. Це, скажімо, образи вершника і коня, чи підвалу та горища будинку, що їх використовував З.Фрейд задля більшої дохідливості репрезентації своїх моделей структури психіки. С.Цвейгу природно притаманна метафоричність висловлювань, проте образи, якими він оперує стосуються інших аспектів психоаналітичної теорії. Так, прагнучи довести складність техніки психоаналізу, митець підкреслював: “ ... кожний психоаналітичний курс являє собою надзвичайно складний, ... і навіть високохудожній процес, швидше за все подібний ... реставруванню, у відповідному стилі, старої, забрудненої картини, що заново розмальована поверх оригіналу чиеюсь незграбною рукою ” [76, 58].

На сторінках цього твору подібних прикладів чимало, проте жоден з них не видався З.Фрейду некоректним, саме тому видається можливим кооптувати “ метафоричні розмисли ” письменника у більш широкий теоретичний контекст. Наразі наш інтерес стосується “ метафоричної ” оцінки С.Цвейгом таємниці позасвідомого, що вона “ *подібно спині дельфіна над непроглядною гладдю моря – на секунду спливає з імли* (виділено мною – О.О.) ” [76, 38]. Використання письменником саме такого прийому актуалізує міркування стосовно питання пріоритету у розробці символів позасвідомого.

Як відомо, ця проблема ставала предметом ґрунтовного осмислення К.Г.Юнга, проте у контексті нашого дослідження увагу привертає той аспект його вчення, що був присвячений теорії архетипів. Визнаючи їх ядром “ колективного позасвідомого ”, К.Г. Юнг особливо зосередився на “ історії алхімії, символи якої, на його думку, найповніше розкривають архетипи ” [36 ,

86]. Цей аспект розвідок філософа ставав об'єктом фундаментального аналізу вітчизняних і зарубіжних науковців, проте ми свідомо процитували фрагмент з дослідження Л.Левчук, котра у своїй монографії “Психоаналіз: від позасвідомого до “втомленості від свідомості”, зосередилася на, так званій, концепції “духу Меркурія”, що у контексті юнгіанської теорії, практично не розглядалася. Зокрема, у ході своїх розмислів, швейцарський вчений відзначав: “ ліс, темний і непроглядний подібно глибокій воді і морю – це вмістилище незрозумілого і містерій. Це слухний синонім позасвідомого”. Окрім цього філософ “інтерпретує дерева у лісі і *риб у воді як символи “ живої суті позасвідомого* (виділено мною – О.О.) ” [36, 88].

У різних контекстах наших розвідок ми неодноразово апелювали до цієї думки К.Г.Юнга. Наразі нас знову цікавить її зміст, але не менш важливим видається, так би мовити, фактаж, що стосується офіційних дат оприлюднення даної концепції. Отже, як відзначає Л.Левчук, вперше вона була представлена К.Г.Юнгом “ у теоретичній доповіді на конференції у м. Асконе (1942). У 1943 р. доповідь була видана у м. Цюриху німецькою і лише у 1953 р. за ініціативою Аналітичного психологічного клубу Нью-Йорку вона друкується англійською ” [36, 86].

Видається показовим, що український науковець так ретельно реконструює рух юнгівської концепції у науковому середовищі, проте для нас ключовою є перша дата – 1942 рік, що спонукає співвіднести її з датою написання С.Цвейгом дослідження, присвяченого З.Фрейду – 1930 р. У контексті цієї відстані у дванадцять років, співвідношення між метафорою позасвідомого, запропонованою австрійським письменником, і символікою позасвідомого, розглянутою швейцарським вченим, набуває особливого значення, оскільки, вочевидь, залишає першість за С.Цвейгом.

Наразі звичайно можна пофантазувати з приводу обізнаності К.Г.Юнга з цим висловлюванням митця, оскільки цвейгівське дослідження, без перебільшення, стало подією в європейській гуманістиці. Проте великий

теоретичний потенціал юнгіанства взагалі і цієї концепції зокрема, навряд чи потребував “ сторонньої допомоги”. Окрім того, не можна відкидати і імовірний факт свідомого ігнорування філософом твору С.Цвейга, який вийшов друком у той період, коли З.Фрейд і К.Г.Юнг вже тривалий час були непримиримими ворогами і не цікавилися одне одним. Отже виникає можливість черговий раз пересвідчитися у прозорливості думки З.Фрейда, котрий вважав, що митці перевищують представників науки у своїй здатності передбачати певні явища, події, ситуації чи теоретичні концепції. У цьому зв’язку висловимо ще одне міркування, до якого спонукає дослідження С.Цвейга.

У деяких контекстах свого твору – і на рівні епіграфу, і у площині загального тексту, письменник звертається до певних ідей Ф.Ніцше. Так, наприклад, на сторінках розділу “Галузь статі”, присвяченому найбільш складній і суперечливій частині психоаналізу – теорії сексуальності, С.Цвейг фактично зіставляє погляди обох вчених: “ Відділяючи поняття сексуальність від фізіологічної статевої діяльності, Фрейд разом з тим розширює це поняття і спростовує хибну про нього уяву як про “ нижчий” психофізіологічний акт, сповнені передчуттям слова Ніцше: “ Міра і характер сексуальності людини відбиваються у всій її сутності, впритул до вершин її духу ” – підтверджуються Фрейдом як біологічна істина ” [76, 66]. Концептуальні перетини ідей віденського психоаналітика з концепціями інших філософів так само досить часто простежуються на сторінках цвейгівської праці, проте особливу увагу привертає факт зіставлення С.Цвейгом поглядів саме Ф.Ніцше та З.Фрейда, що є вельми неоднозначним, зважаючи на “офіційне” неприйняття вченими одне одного. Ця обставина, вочевидь, була відомою С.Цвейгу, проте він свідомо вдається навіть не до порівняння позицій вчених, а виявляє їх “концептуальну спадковість”.

У прагненні письменника на теоретичному ґрунті об’єднати двох видатних персоналій європейського культуротворення ми знову вбачаємо

певні ознаки антипаційного начала С.Цвейга, адже через більш, ніж сімдесят років віртуальний перетин Ф.Ніцше і З.Фрейда відбудеться у романі І.Ялома “Коли Ніцше плакав”, в якому німецький філософ стане пацієнтом Й.Брейера – колеги і друга З.Фрейда, котрі разом розроблять і теоретично обґрунтують “катарсичний метод”, застосувавши його, зокрема, для лікування Ф.Ніцше.

Важливе місце у творі С.Цвейга посідає фрейдівська теорія сновидінь, що стимулює розмисли митця і, як вже відзначалося, у зв’язку з супутніми проблемами у царині психоаналізу, і як одна з основоположних складових його класичної моделі. Показово, що репрезентуючи свої міркування, письменник знову віддає данину певному академізму, а отже – хоча і коротко – , але звертається до “ історії питання”. Ключовими у цьому зв’язку видаються два моменти. По-перше, – наголос С.Цвейга на розумінні психоаналітиком значення феномена сновидінь як такого: “Тільки з появою Фрейда – після того як минуло два-три тисячоліття – сновидіння здобуває знову об’єктивну цінність як певний акт, що вказує на долю людини” [76, 42]. По-друге, – здійснення митцем короткого порівняльного аналізу між розумінням сутності сновидінь у далекі часи і у контексті психоаналітичної теорії: “ ... давнє мистецтво тлумачення снів, на протилежність психоаналізу, котрий розкриває за їх допомогою людське минуле, вважає, що в цих фантазмагоріях безсмертні повертають смертним їхнє майбутнє ” [76, 42]. Проте наш інтерес до цвейгівської інтерпретації теорії сновидінь, передусім, стосується її етичного виміру, що знову виявляється досить чітко. Наразі письменник акцентує увагу на різниці сновидінь дитини і дорослого, що його здійснює З.Фрейд.

Серед низки принципів аспектів, які виокремлюються С.Цвейгом у цьому зв’язку, етичний вимір фактично стає визначальним : “ ... сон дорослого не тільки більш диференційований, але і більш тонкий, більш прихований, не такий щирий, більш лицемірний, ніж сон дитини; він вже став напівморальним. ...Доступ до соціальної, до етичної свідомості (виділено

мною – О.О.) навіть уві сні не до кінця припиняється, і в той час як очі закриті і затьмарені всі почуття, душа людини відчуває страх: щоб не захопила її, з її непристойними бажаннями, зі злочинними її намірами, її приборкувачка, совість над-“я”, як називає її Фрейд” [76, 46].

Зміни, що відбуваються із сновидіннями людини у процесі її переходу від дитинства до дорослої частини життя, вочевидь, є для С.Цвейга принциповими, оскільки він приділяє аналізу і цієї проблеми, і її похідним значну увагу. Зокрема, рухаючись у контексті концептуальної логіки З.Фрейда, він виділяє дві важливі стадії: “ те, що “вигадано” уві сні заради прикриття, так звану “продукцію сну”, і ті справжні елементи переживань, що приховуються за цією барвистою завісою, – “ зміст сну”” [76, 47]. Чітке оперування письменника понятійним апаратом психоаналізу, що притаманне його дослідженню, дозволяє С.Цвейгу визначити головне завдання, що було поставлено З.Фрейдом перед теорією сновидінь: “розібратися у заплутаних сітях перекручувань і вивільнити ... будь-яке сновидіння. ...Не те, що говорить сон, а те, що він, власне хотів сказати, вводить нас у галузь позасвідомих душевних переживань ” [76, 47].

Розмисли С.Цвейга щодо символіки сновидінь значною мірою стосуються їх залежності від пам’яті, асоціацій людини, але, передусім – зумовлюють наголос письменника на визначній ролі фантазії. Ці думки репрезентовані у його дослідженні у дуже лаконічному вигляді, проте, не можна не відзначити, що митець зосередився на найбільш показових проблемах фрейдівської теорії сновидінь і саме такий концентрований виклад матеріалу дозволяє побачити вельми важливі нюанси, які у сучасних дослідженнях дещо відійшли на другий план. Ми кооптуємо ці розмисли С.Цвейга у площину однієї з важливих праць З.Фрейда “ Спогади дитинства. Леонардо да Вінчі”, деякі аспекти якої можуть бути уточнені з урахуванням тих положень, що на них акцентував австрійських письменник у відповідному розділі свого твору.

“ Здається, що вже заздалегідь мені було призначено так ретельно займатися шулікою, тому що мені приходить в голову ніби дуже ранній спогад, що коли я лежав ще у колисці, прилітала до мене шуліка, відкривала мені своїм хвостом рота і багато разів торкалася хвостом моїх губ ” [25, 301], – саме це спостереження Леонардо да Вінчі виявилось своєрідним камертоном для розвідки З.Фрейда. Інтерпретуючи цю працю, сучасні науковці, принаймні, недостатньо співвідносили аналіз спогадів живописця із тими положеннями загальної теорії сновидінь, які були виокремлені нами вище. Застосування ж такого підходу, дозволяє акцентувати, що образ шулики, який постійно згадується Леонардо – це не його спогади, “а фантазія, яку він пізніше створив і переніс у своє дитинство ” [25, 301].

Процитований нами висновок З.Фрейда, що стосується цілком конкретної особистості – Леонардо да Вінчі – транспонувався ним і у більш широкий психоаналітичний контекст: “ ... коли ми подивимося очима психоаналітика на фантазію Леонардо про шуліку, вона не довго буде видаватися нам дивною. Ми згадуємо, що часто-густо, наприклад, у сновидіннях бачили подібне, так, що ми переконані, що нам вдасться цю фантазію з її дивної мови перевести на мову загальнозрозумілу. ... така фантазія, так само як і інші творіння психіки, наприклад сон, видіння чи марення, повинні мати будь-яке значення ” [25, 304-305]

Саме такий підхід ми спостерігаємо у розвідці С.Цвейга, котрий дуже точно усвідомлював складність, але необхідність у проведенні кордону між реальними спогадами, сновидіннями людини та її фантазіями, а отже маємо всі підстави вважати письменника одним з найпослідовніших і найретельніших інтерпретаторів всіх складових психоаналітичної теорії.

Наголос, який С.Цвейг робить на етичному підмурівку розділу “Тлумачення сновидінь”, спонукає його до оперування низкою відповідних термінів, серед яких увагу привертає визначення, що його ми вище виділили курсивом, – “*етична свідомість* ”. Імовірно письменник мав на увазі

“моральну свідомість”, проте для нього, як для практика мистецтва, така “понятійна вільність” була цілком виправданою. Слід відзначити, що С.Цвейг досить часто демонструє свою свободу у “поводженні” з поняттями, які врешті-решт призводять його до несподіваних і вельми оригінальних конструкцій. Так, у розділі “Галузь статі” у певному контексті своїх розмислів щодо фрейдівських ідей, С.Цвейг відзначає: “ Культурне середовище починає вселяти в маленького дикуна *соціальну естетичну совість* (виділено мною – О.О.), певний контролюючий апарат, завдяки якому він може усвідомлювати свої вчинки, як гарні, так і хибні ” [76, 69]. Особливо показовою у контексті процитованої тези видається виокремлене нами визначення письменника – *соціальна естетична совість*, що з одного боку, є суперечливим, а з другого – може здобути несподівані “концептуальні наслідки”.

Як відомо, совість вважається однією з основоположних складових моральної самосвідомості людини, а отже належить до сфери етики. Різні аспекти цієї проблеми зумовили низку похідних питань: моральна уява, розкаяння, сором, вчинок тощо. Визначення С.Цвейга *соціальна естетична совість* було застосовано ним у зв’язку з осмисленням цілком конкретної проблеми – теорії дитячої сексуальності, проте ми спробуємо транспонувати її у дещо іншу площину, до чого спонукає очевидний міждисциплінарний контекст цієї ідеї австрійського письменника. Наразі звернімося до показового факту з життя трьох великих європейців, а саме – зустрічі З.Фрейда і С.Далі, що відбулася при безпосередній участі С.Цвейга у 1938 році у Лондоні за рік до смерті австрійського вченого.

У своїх попередніх дослідженнях ми вже апелювали до цієї події, адже її зміст є вкрай цікавим і з позиції психологічного, і естетичного і етичного підходів. Щодо останнього – його потенціал варто використати при осмисленні, так би мовити, “художнього апофеозу” цієї зустрічі – написання С.Далі ескізу портрета З.Фрейда. Слід відзначити, що практично ніхто з біографів і дослідників постаті фундатора психоаналізу не приділяв цьому факту належної

уваги, хоча дослідження цього твору значно збагатило б, скажімо, досвід відпрацювання естетико-психологічної проблеми антиципації і сприяло б розширенню кордонів вивчення проблеми художньої творчості взагалі.

Ми ж згадали про цей портрет у зв'язку з цвейгівською ідеєю *соціальної естетичної совісті*, щоправда у контексті наших розмислів особливого значення набувають останні складові цього визначення – *совість естетична*. Наразі глибоко символічними видаються спогади С.Цвейга, які він закарбував у романі “Вчорашній світ”: “ Якось, під час одного з моїх відвідувань, я взяв із собою Сальвадора Далі, надзвичайно талановитого, на мою думку, митця нового покоління, котрий безмежно шанував Фрейда, і під час моєї розмови з Фрейдом він зробив ескіз. Цей ескіз я б ніколи не наважився показати Фрейду, оскільки Далі прозорливо поселив вже в ньому смерть ” [99, 336-337]. Дійсно засновник психоаналітичної теорії так ніколи і не побачив цього портрету, а отже вчинок, який здійснив С.Цвейг, варто пов'язати з високим рівнем моральної самосвідомості письменника, а ще краще – з його ж авторським визначенням її основоположної складової – естетичною совістю.

Аналізуючи етичний аспект дослідження С.Цвейга, домінування якого декларувалося нами протягом всього підрозділу, ми, водночас, доходимо висновку, що постійне оперування письменника понятійно-категоріальним апаратом етики, його формальний вихід у площину відповідної проблематики та ін., відбувався, тим не менш, у досить своєрідний спосіб. На нашу думку, це було зумовлено тим, що *етичне* у дослідженні С.Цвейга фактично ототожнювалося з *культурологічним*: “ ... нашому етичному чи культурному почуттю доводиться невтомно опиратися варварським жаданням інстинктів ”, – наголошував письменник [76, 36] . Більш того, можна припустити, що, якби на той час, коли був написаний твір С.Цвейга на гуманітарних теренах офіційно функціонувала культурологія, митець змінив би визначення етичне та моральне визначенням культурологічне.

Підтвердженням нашого припущення стають конкретні думки письменника, що висловлюються ним досить чітко.

Фактично на перших сторінках своєї праці С.Цвейг репрезентує думку, згідно якої психоаналіз виходить далеко за межі психології та психіатрії, оскільки “цей новий ... метод Фрейда не тільки змінив погляд на психіку індивідуума, але й дав іншу спрямованість всім основним питанням культури і її генеалогії” [76, 13]. Видається символічним, що і, завершуючи свій твір, С.Цвейг, фактично, торкається того ж самого питання, проте репрезентує його у контексті еволюції поглядів, а зрештою і постаті самого З.Фрейда. Так, характеризуючи особливості праць “Майбутнє однієї ілюзії” та “Незадоволеність культурою”, С.Цвейг відзначає, що ці роботи “не так, можливо, насичені змістом як попередні, але вони більш поетичні. ... Замість неблаганного аналітика виявляє себе нарешті, синтетично, у широкому масштабі мислячий розум” [76, 78]. Звідси, на думку письменника, витoki трансформації, що відбуваються із самим З.Фрейдом: “Хто все своє життя ... допитував і розпитував як *психолог*, хотів би тепер, як *філософ* дати відповідь собі самому” [76, 77]. Не полемізуючи з позицією С.Цвейга, а, розвиваючи її, нам видається за можливе говорити про трансформацію Фрейда – психолога, через Фрейда – філософа на Фрейда – культуролога, що, у свою чергу, спричинило ланцюгову реакцію у теоретичному масштабі.

Як відомо, фундатор психоаналізу пов’язував майбутнє свого вчення з вельми широким контекстом його застосування. Саме задля цього, як наголошує С.Цвейг, “після тривалих коливань Фрейд визнав припустимим і “аналіз непрофесіоналів”, інакше кажучи, лікування у людей, котрі не мали диплому лікаря” [76, 51]. Не вдаючись до коментувань “за” і “проти” позиції З.Фрейда, що взагалі може вважатися “ексклюзивною інформацією” С.Цвейга, ми, тим не менш, мусимо відзначити загальновідоме прагнення психоаналітика до максимальної експансії його теорії у світовому культурному просторі, що зрештою досягло бажаного результату, назавжди поділивши світ

за принципом “до” і “після” З.Фрейда. Саме цю обставину дуже точно відчув С.Цвейг, для якого фрейдівська теорія, без перебільшення, була “психоаналітичним імперативом” європейського культуротворення ХХ ст.

5.3. С.Цвейг: культурологічна есеїстика

Обираючи для цього підрозділу таку назву, ми цілком свідомі того, що вона може викликати запитання стосовно самого формулювання “культурологічна есеїстика”. Тим не менш, застосування такого визначення видається нам можливим, а зрештою і необхідним задля акцентуації на різноплановості есеїстичного масиву спадщини С.Цвейга. Загальновідомо, що його обсяг у доробку митця є вельми значним, що, імовірно, і спонукало самого письменника систематизувати свою есеїстику відповідно певній проблематиці. Так з’явилися два блискучі цикли: “Зоряні години людства” та “ Зустрічі з людьми, містами, книгами ”, які уславили ім’я С.Цвейга не менш, ніж його крупноформатні творіння.

Якщо порівняти обидва цикли, не можна не побачити показову особливість: у першому, так би мовити, домінує С.Цвейг – письменник, тоді як у другому – С.Цвейг – дослідник. Це, вочевидь, позначилося і на їх заголовках: яскравий образ, що відбитий у назві “Зоряні години людства”, та досить абстрактне, а зрештою – традиційне формулювання, що саме по собі зменшує градус емоцій, налаштовуючи на розмірене читання, яке розповість про “Зустрічі з людьми, містами, книгами ” С.Цвейга, що їх він прагнув осмислити та узагальнити. Водночас, есе, які увійшли до другого циклу, аж ніяк не відповідають формату “звичайних спогадів ” творчої особистості. Це вельми серйозні розмисли дослідника, зміст яких і дає нам підстави визначити їх як “культурологічну есеїстику”. Ми застосовуватимемо у процесі аналізу вибірковий підхід, виокремлюючи ті твори С.Цвейга, потенціал яких сприятиме збагаченню можливостей сучасної культурології. Передусім, виокремимо есе під назвою “ Безсонний світ ”.

Власне звернення С.Цвейга до проблеми сновидінь є цілком природним і закономірним, зважаючи на його підвищений інтерес до психоаналітичної теорії З.Фрейда, про що йшлося у попередньому підрозділі. Проте загальна спрямованість цього есе виходить за межі традиційного психоаналітичного підходу, стимулюючи розглядати його у дещо іншому вимірі. Передусім варто звернути увагу на час написання цвейгівського твору – серпень 1914 р., що одразу пояснює назву, а зрештою – і визначає його лейтмотив: “У світі стало менше сну, дні тепер більш тривалі і більш тривалі ночі. У будь-якій країні неосяжної Європи, у будь-якому місті, кварталі, будинку, у будь-якій спальні стало лихоманковим сонне дихання: вогненна година, ніби одна суцільна жагуча ніч, вторгається ... і паморочить мозок. ... Рід людський лихоманить у день і вночі; збуджений розум мільйонів крає жорстоке, все руйнуюче, безсоння, доля незримо проникає крізь тисячі вікон і дверей, відганяючи спокій і забуття від кожного ложа. У світі стало менше сну, дні тепер більш тривалі і більш тривалі ночі ” [98, 385].

Наразі песимістична тональність, вочевидь, є домінуючою, що дозволяє усвідомити загальну атмосферу, яка панувала у тогочасній Європі, що крок за кроком занурювалася у вир першої світової війни. Одним з найбільш точних барометрів психологічного стану людини є сновидіння і саме тому у своєму творі письменник осмислює важкий і тривожний “колективний сон” європейців, який стає передчуттям неминучої катастрофи: “Навіть у найбільш миролюбних сновидіння тепер сповнені битвами, і рвуться крізь сон зағони, які йдуть на штурм, і гримотять у бурхливій крові гарматні розкоти ” [98, 386].

Новий ракурс “ тлумачення сновидінь”, запропонований С.Цвейгом, ґрунтується на паритеті психологічного та соціального, проте у підтексті цього есе є певні ідеї, що дозволяють трансформувати його і у більш широкий культурологічний вимір. Апокаліптичні картини, які постають у сновидіннях, що приходять на зміну “безсонному світу”, безпосередньо пов’язані з

конкретним часовим відрізком, а зрештою – спричинені ним. Отже, С.Цвейг, фактично, відзначає залежність сновидінь від соціального чинника, що взагалі руйнує сон як такий. І хоча сам письменник прямо не порушує цю проблему, певні думки, що свідомо чи позасвідомо виникають у контексті його розмислів, дозволяють кореспондувати їх з відповідними міркуваннями, які виникали у інших представників європейської культури.

Так, розмірковуючи стосовно жахів, які стають змістом сновидінь європейця 1914 р., С.Цвейг вважає, що “ прокинутися від такого сну – блаженство і блаженство – усвідомлювати, що все це був нікчемний нічний кошмар і що дійсний лише один страшний сон, який сниться цілому людству: війна всіх і проти всіх ” [98, 386]. Емоційність, якою просякнуте кожне речення есе С.Цвейга, у процитованому фрагменті досягає своєї кульмінації. І хоча думці письменника дещо бракує логічної чіткості, тим не менш, одне спостереження, висловлене ним у цьому контексті, спонукає до певних міркувань.

Йдеться про наголос митця на відчутті блаженства, що виникає у людини після пробудження від страшного сну. Наразі розмисли С.Цвейга виявляються контрапунктом до позиції Т.Манна, котрий інтерпретував сон як одну з найбільших насолод. Ми розглядали його статтю “Блаженство сну” у розділі, присвяченому культурфілософським поглядам Т.Манна. Наше повернення до неї зумовлене її лейтмотивом, що об’єднує різноаспектні міркування німецького письменника, – інтерпретація сну як найвищого блага: “ ... ніколи не сплю я глибше, – відзначав Т.Манн, – ніколи прагнення повернутися у рідне лоно сну не видається мені солодше, ніж коли я нещасливий, коли робота не налагоджується, коли відчай пригнічує мене і відразу, що викликана людьми, штовхає мене у темряву... ” [52, 26].

Особистісне начало, вочевидь, домінує у цьому висловлюванні Т.Манна, проте не можна відокремлювати його і від певної тенденції, що існувала на теренах європейської культури. Одним з її яскравих репрезентантів був

Вольтер, котрий, із притаманною йому іронію, стверджував, що серед всіх складнощів і негативів свого існування людство отримало два потужні компенсаційні моменти – надію та сон.

Фактично думки С.Цвейга стають відвертим дисонансом наведеним позиціям, адже у страшні роки першої світової війни сон втрачає можливість бути потужним захисним механізмом, засобом заспокоєння та утихомирювання. Таким чином, австрійський письменник обґрунтовує залежність психофізіологічної природи сну від зовнішнього – соціально-політичного – чинника. Проте остаточний висновок розмислів С.Цвейга все ж таки не позбавлений оптимістичного начала, і врешті-решт він повертається до вольтерівського висновку про взаємозалежність надії та сну: “ Лише той, хто перетерпів хворобу, знає все щастя зцілення, лише той, хто зазнав безсонні ночі, знає всю солодкість знайденого сну ” [98, 389] .

У контексті “культурологічної есеїстики” С.Цвейга особливе місце посідають його розмисли стосовно феномена книги . Власне йдеться про три міні-твори, що утворюють своєрідний цикл, який, перефразувавши заголовок видатної праці Е.Роттердамського, ми пропонуємо назвати “Похвальба книзі”.

У першому есе – “ Книга як брама у світ” –, осмислюючи комунікативну функцію книги: “там, де є книга, людина вже не залишається на самоті із самим собою, в чотирьох стінах свого кругозору, він долучається до всіх звершень минулого і сучасного, до думок і почуттів цілого людства ” [98, 408], письменник порушує проблему homo legens – людини, котра читає. Водночас він торкається і її, так би мовити, зворотного боку, розмірковуючи про неможливість “без книжкового” існування. Власне сам факт порушення цього питання С.Цвейгом міг би сприйматися як дещо штучний та дивний, коли б думка митця стосовно жахливості і обмеженості світу для людини, позбавленої книг [Див. 98, 413], не була б “підкріплена” реальною ситуацією, свідком якої письменник несподівано став. Власне випадок, що його

описує письменник, є своєрідним епіцентром всього есе, стимулюючи відповідні роздуми С.Цвейга.

Згадуючи свою подорож по Середземному морю, митець ділиться враженнями від зустрічі з неписьменним юнаком: “ Я намагався уявити собі, що це означає – не вміти читати, я намагався уявити себе на місці цієї людини. Ось він бере газету – і нічого в ній не розуміє. Ось він бере книгу... – і ... знову відкладає її, не знаючи, що з нею робити. ... Ось в його присутності називають святі імена Гете, Данте, Шеллі, а вони нічого не говорять його серцю... . Він замуrowаний у собі самому, оскільки не знає книги, він тупо животіє як троглодит ” [98, 412].

Міркування С.Цвейга, що були оприлюднені у есе “Книга як брама у світ ”, вочевидь, є цікавими самі по собі, проте, на нашу думку, значущість висловлювань письменника зумовлена не тільки глибиною їх змісту, але і вельми потужним потенціалом, що містить у собі ідея *homo legens* як така, стаючи стимулом до блискучих художніх інтерпретацій. У цьому зв’язку показовим є роман Б.Шлінка “Читець”.

Ми не володіємо інформацією, чи знав автор цього твору згадане есе С.Цвейга, хоча сам факт їхньої приналежності до спільного мовного поля та близьких між собою за багатьма параметрами австрійського та німецького культурних регіонів дозволяють нам припустити імовірність обізнаності Б.Шлінка з есе С.Цвейга. Проте, якщо Шлінк і працював у площині *tabula rasa*, це тільки доводить актуальність проблеми *homo legens* для культуротворчих процесів ХХ – ХХІ ст.

Принципова відмінність між цими творами полягає у, так би мовити, концептуальному наголосі, що визначає напрям інтерпретації ідеї *homo legens*. Так, у есе С.Цвейга зустріч з неписьменною людиною стає трагічним відкриттям для самого митця, тоді як для чоловіка, котрий не вміє читати – це пов’язане лише з побутовими негараздами. Натомість у романі Б.Шлінка

неписьменність його головної героїні перетворює на трагедію все її життя, визначаючи складну образну структуру цього твору.

У “Читці” автор, фактично, вдається до подвійної провокації: перша – історія наглядочки концтабору – розгортається на морально-психологічному тлі, тоді як друга – її неписьменність –, що є не менш “вибуховою”, знаходиться у естетико-культурологічній площині. Власне невміння героїні писати та читати і “вдягає” на неї врешті-решт мундир наглядочки, кардинально змінюючи всю її долю. Проте кульмінацією цієї драматичної оповіді є почуття “культурного” сорому, яке поступово трансформується у почуття страху, що постійно супроводжує героїню, впливаючи на її дії та вчинки. Його природу Б.Шлінк характеризує одним питанням, яке ставить собі герой твору: “Невже вона могла піти на злочин через страх, що викриють її неписьменність?” [103, 124].

Узагальненням розмислів, що були висловлені С.Цвейгом у есе “Книга як брама у світ”, є думка, що власне з неї письменник розпочинає свій твір: “Весь або майже весь духовний рух нашого духовного світу пов’язаний нині з книгою, і та піднесена над матеріальним світом форма проявлення життя, яку ми називаємо культурою, була б неможливою без книги” [98, 408]. Цей висновок дістає розвитку у двох наступних есе С.Цвейга “Смисл і краса рукописів” і “Вдячність книгам”, зміст яких набуває особливого значення при їх кореспондуванні з розмислами Ж.-К. Кар’єра та У.Еко, що дістали оприлюднення у їхній книзі-діалозі “Не сподівайтесь позбавитися книг”.

Відстань, що розділяє думки трьох великих європейців, більш, ніж сімдесят років, проте не часовий відрізок сам по собі виявляє довжину психологічної дистанції між ними. Вочевидь головна причина полягає в тому, що С.Цвейг існував у добу “класичної книги”, тоді як У.Еко та Ж.-К.Кар’єр – у добу Інтернету. Водночас складається враження, що їхні розмисли, є логічним продовженням одне одного. Зокрема, у 1935 р., розмірковуючи стосовно “смислу і краси рукописів”, С.Цвейг апелював до позиції Гете,

котрий визнавав їх “безсмертну цінність”: “ Споглядаючи рукописи видатних людей минулого, я ніби ... стаю їхнім сучасником. Подібні документи їхнього життя важливі для мене, якщо не як портрет, то , принаймні, як бажане доповнення чи заміна такого ” [98, 418].

Взагалі С.Цвейг володів досить великою колекцією рукописів, що давали йому можливість зануритися у найпотаємніші сторінки життя і творчості митця. Отже, осмислюючи рукопис як культурний феномен, письменник, фактично, виходить у контекст низки принципових естетико-культурологічних проблем. Так, коментуючи складність всіх етапів творчого процесу, С.Цвейг зосереджує особливу увагу на явищі натхнення. Взагалі, варто наголосити, що даний етап, а точніше передумова творчого процесу, є однією з найскладніших у плані дослідження. Саме тому, імовірно, в історії психології, естетики, етики та мистецтвознавства вона перебуває на маргінесах. По великому рахунку найвизначнішою теоретичною працею, що була присвячена вивченню цього феномена, залишається трактат “ Про натхнення” учня Арістотеля Теофраста.

Як митець, С.Цвейг дуже чітко усвідомлював важливість стадії натхнення у процесі творчості, він, так само, розумів складність аналізу цього явища: “ Навіть поет чи композитор ... не зможе згодом пояснити таїну свого натхнення. ... ніколи чи майже ніколи він не зможе пояснити, як на його піднесених почуттях народився той чи інший чарівний рядок чи з окремих звуків – мелодія, що потім звучить століття. У цьому... природа не терпить підслуховування, тут вона невмолимо припускає свою завісу. І єдине, що вона може повідати ..., що здатне хоча б трохи наблизити нас до розгадування невловимого процесу творчості – це дорогоцінні аркуші рукописів ” [98, 418]. Таким чином, С.Цвейг, фактично, визначає головне джерело, що може наблизити науковця до осягнення таємниці натхнення митця, а отже читання рукописів визнається ним найпродуктивнішим механізмом у дослідницькій

роботі щодо осмислення природи художньої творчості взагалі і явища натхнення зокрема.

Рукопис як культурний феномен привертає увагу і Ж.-К. Кар'єра та У.Еко, котрі, аналізуючи це явище, зосереджуються на тих самих похідних питаннях, які цікавили і С.Цвейга. Зокрема, йдеться про чинник, що є обов'язковим для будь-якого рукопису – почерк людини, котрий значною мірою є психологічним кодом особистості. Ця обставина, свого часу, спонукала З.Фрейда вважати почерк важливим чинником при дешифруванні позасвідомого людини і розглядати його у контексті явища психопатології буденного життя.

Саме як штрих до психологічного портрету творчої особистості, що безпосередньо визначає її темперамент, а зрештою – відбиває і світовідчуття, розглядав почерк С.Цвейг, застосовуючи задля аргументації своїх міркувань принцип порівняльного аналізу, який дозволив йому здійснити оригінальну “типологію почерків”: “ Ось крупний, розмашистий, серйозний почерк Генделя. У ньому відчувається могутня, власна людина і ніби чується потужний хор його ораторій. ... І як ... відрізняється від нього витончений, легкий, грайливий почерк Моцарта, що нагадує стиль рококо..., в якому відчувається ... радість життя і музика! Чи ось важка, лєвова хода бетховенських рядків: вдивляючись в них, ви ніби ... відчуваєте величезне нетерпіння, титанічний гнів, що охопив глухого бога. А поруч з ним – який контраст! – тонкі, жіночі, сентиментальні рядки Шопена чи сповнені розмаху і в той самий час акуратні як все німецьке – Ріхарда Вагнера ” [98, 421].

Узагальнюючи свої конкретні спостереження, С.Цвейг робить два принципові наголоси. З одного боку, – його розмисли стосовно почерку митців стають приводом до розширення кордонів та збагачення механізмів застосування біографічного методу, адже почерк людини, зрештою, є одним з найяскравіших чинників її індивідуальності: “ Духовна сутність кожного з ... художників виявляється у цих рухливих рядках більш чітко, ніж у довгих

музикознавчих дискусіях ” [98, 421]. А з другого, – у висвітленні цього питання С.Цвейг безсумнівно демонструє свою схильність до психоаналітичного підходу: “Почерк розкриває людину, хоче вона цього чи ні. Почерк неповторний, так само як і людина, і іноді може розповісти про те, що сама людина намагається приховати. ... І якщо ми навчимося так оцінювати почерк, як і читати його, то зібрання рукописів стане для нас свого роду фізіономічним світознанням, типологією творчого духу ” [98, 422].

На відміну від С.Цвейга, У.Еко та Ж.-К. Кар’єр обговорюють питання почерку вельми побіжно, зрештою для них воно виявляється тільки приводом аби порушити більш принципову для їхньої дискусії проблему – явище чернетки. Можна припустити, чому відповідний акцент не було зроблено С.Цвейгом, адже чернетка є вкрай важливим елементом при вивченні специфіки творчого процесу. Проте письменником вона імовірно сприймалася як невід’ємна частина рукопису як такого, а отже потреба у зосередженості на цьому питанні як самостійній проблемі відпадала сама собою.

Водночас воно виявляється вельми значущим для У.Еко та Ж.-К. Кар’єра, оскільки, на відміну від С.Цвейга, обидва письменника є сучасниками доби комп’ютера, що актуалізувала проблему “комп’ютерної книги” (М.Павич) і надзвичайно загострила питання чернетки та почерку. Так, Ж.-К.Кар’єр відверто зізнається: “Чого мені не вистачає, коли я використовую комп’ютер, так це чернеток. Особливо, коли йдеться про діалоги. Мені не вистачає закреслень, начерків на полях, цього первинного хаосу, стрілочок, що розходяться у всі боки, цих ознак життя, руху, ще примарного пошуку ” [108, 43]. Проте позиція У.Еко виявляється ще більш цікавою: “ Я завжди починаю писати нову книгу з рукописних нотаток. Я роблю начерки, схеми, котрі непросто зробити на комп’ютері ” [108, 43]. Отже, досягнення “комп’ютерної ери” стимулюють низку “несподіваних” питань, відповідь на які може

визначити нові напрямки у дослідженні проблеми художньої творчості в умовах ХХІ ст.

Заключна частина “трилогії” С.Цвейга має назву “Вдячність книгам”. Це найбільш коротка і найбільш абстрактна частина циклу. Проте письменнику, безсумнівно, було важливим хоча б кількома рядками ще раз засвідчити свій пієтет перед Книгою, що, на його думку, відкриває людині шлях до вічності. І як безпосереднє продовження цієї позиції С.Цвейга сприймається назва діалогу Ж.-К.Кар’єра і У. Еко “ Не сподівайтесь позбавитися книг!”

Взагалі “культурологічна есеїстика” С.Цвейга вражає широтою діапазону порушеної проблематики, у контексті якої чільне місце посідають твори, що ґрунтуються на персоналістському підході. Серед них особливу увагу привертає есе присвячене Данте Аліґ’єрі. Фактично кожна думка, висловлена С.Цвейгом, вражає своєю глибиною та потужністю і саме тому дещо дивним видається ігнорування сучасними дослідниками позиції австрійського письменника. Вже перше речення, що ним розпочинається цей твір, може вважатися своєрідним камертоном, який здатне виконати важливу стимулюючу функцію для сучасних дослідників, котрі в той чи інший спосіб прагнуть осягнути феномен великого італійця: “ Про нього не можна сказати: його час минув чи прийшов; його час був завжди, проте ніколи удари, що сповіщали про його час, не співпадали з боєм годинника людства” [98, 451]. Власне всі наступні ідеї, які висловлюватиме С.Цвейг, розгортатимуться у контексті наведеної думки. Наразі звернімося до фрагменту цього есе, в якому письменник розвиває висловлене міркування: “ Вже шість століть не менше “двадцяти поколінь людей, котрі говорять” (за енергійним висловлюванням греків) шанобливо уславлюють його ім’я і споглядають кам’яний собор його поеми, споглядають знизу догори, ніби з глибин на незбагненну, непередавану висоту” [98, 451].

По великому рахунку кожне словосполучення даної цитати варте виділення як особливо значуще, проте, зрештою, це призвело б до необхідності застосування курсиву практично до всього процитованого тексту. Адже приводом до інтерпретацій може стати акцентуація С.Цвейгом уваги і на часовому вимірі (шість століть), і – “ індивідуально-часовому” (двадцять поколінь), що визначили довголіття шедевр Данте. Проте, особливу увагу привертає яскравий образ, що виникає у контексті “часових розмислів” австрійського письменника, і завдяки якому він, власне, і характеризує цей твір: “ кам’яний собор поеми ”. Вочевидь, ця метафора є для С.Цвейга “ над-принциповою”, оскільки далі він робить наступний висновок : “ ... “Божественна комедія ” не визнає часу: вона сама – втілений час, думка середньовіччя, що викарбувана у камені. Ніби готичний собор, поема пережила свою віру, вічна форма – колись втілену в ній ідею ” [98, 452].

Великий культуротворчий потенціал цієї думки імовірно стимулював і, вочевидь, стимулюватиме міркування дослідників стосовно можливості її кореспондування з відомим афоризмом доби середньовіччя: “Собор має стати біблією для неписьменної людини”, а також з одним з лейтмотивів роману В.Гюго “Собор Паризької Богоматері”: “... це вб’є те. Книга вб’є будівлю”. Зокрема і ми у монографії “Художня творчість: проект некласичної естетики” розглядали це співвідношення у підрозділі “Милорад Павич: постмодерністський проект ”, що зрештою призвело нас до побудови своєрідного “ культуротворчого ланцюга”: “ книга кам’яна” – “ книга паперова” – “ книга комп’ютерна”.

Проте порівняння “Божественної комедії ” з вічною формою готичного собору, що до неї вдається С.Цвейг, спонукає зіставити його і з думкою Шеллі, яку наводить П.Вайль у своєму відомому творі “Геній міста”: “Шеллі стверджував, що дах міланського собору – єдине місце, де можливо читати Данте. Лише там виявляється вірним відчуття слів: “ Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу”. Ліс колон,

скульптур, шпилів. На соборі – 3400 статуй, 96 величезних химер. У сутінках – темний, на сонці – ясний ліс ” [10, 406].

Інваріанти тлумачення “ Божественної комедії” актуалізують вихід і у площину однієї з принципових проблем некласичної естетики – синестезії. Міжчуттєва асоціація, що на ній ґрунтується це поняття, стає поштовхом до збудження “естетичної пам’яті” людства, відкриваючи шлях до нового “естетичного моделювання”. Асоціації із “книгою, яка споруджена із каменю”, що виникають при осмисленні і переосмисленні твору Данте, стимулюють рух у більш широкий культуротворчий контекст як науковців, так і практиків мистецтва.

Як відомо, особливий інтерес до “Божественної комедії” було виявлено з боку представників інших видів образотворчого мистецтва – скульптури і живопису, котрі протягом XIV- XX ст. осмислювали Дантів твір. Аналіз “образотворчого проекту ” “ Божественної комедії” дістав потужної реалізації у дослідженні О.Петрової ““ Комедія” Данте Аліг’єрі. Мистецький коментар XIV – XX ст.” (К., 2009): “Простір Дантової поеми, який ще з XIV ст. надихав митців, постав іконосферою для дослідника цієї унікальної інтелектуальної “гри”. Конгломерат образотворчої Дантеани: від Джотто, мініатюристів XIV століть, Мікеланджело до Родена та аж до версій авангардистів, цей колаж із семи століть, зібраний у єдиний текст, постає своєрідним відео кліпом. Колаж з образотворчих “ цитат” ковзає на межі класичної та модерністської методології дослідження ” [68, 35].

Розмисли С.Цвейга щодо “ Божественної комедії” стимулюють його безпосереднє звернення до постаті самого автора поеми, приводом до якого, значною мірою, також стає образотворчий досвід тлумачення персоналії Данте Аліг’єрі. Наразі С.Цвейг, вочевидь, чітко дотримується принципу “зворотного боку титанізму”, відстоюючи думку про необхідність об’єктивного погляду на видатного поета: “ ... потрібно повністю відкинути той сентиментальний погляд на Данте, котрий дістав вираження, наприклад, у

розпливчастих малюнках англійських прерафаелітів: млосний юнак на березі Арно, замріяно дивиться у слід прекрасній Беатріче. *Данте фанатик провини і спокутування* (виділено мною – О.О.) – це застигла готична постать, сурова людина duecento (тринадцятого століття), сповнена мікеланджелівським “sacra ira” (священним гнівом) ” [98, 456].

Така позиція С.Цвейга одним, вочевидь, видаватиметься занадто радикальною, а можливо і взагалі неприйнятною, проте іншим – цілком обґрунтованою. Це, імовірно, стосується американського письменника М.Перла, котрий у своєму романі “ Дантів клуб” зробив сюжет “Божественної комедії” “кримінальною схемою”, що за нею рухається вбивця-божевільний.

Не можна проігнорувати ще один аспект, який постає у есе С.Цвейга, і безпосередньо стосується естетичної проблематики. Йдеться про іронічне ставлення до поеми Данте з боку Вольтера. Власне цей факт є широко відомим і обов’язково відзначається дослідниками, котрі у тому чи іншому зв’язку звертаються до “ Божественної комедії”. С.Цвейг також вдався до розгорнутого цитування позиції французького просвітника: “ Вольтер проникливим поглядом ворога помітив і чітко вказав на нещирий ентузіазм всіх брехливих прихильників Данте, із знуцанням говорячи у своєму “Словнику”: “ Італійці називають його божественним, але в такому випадку він – незнане божество. Його відомість (sa reputation) буде розповсюджуватися все більше, тому що по справжньому його ніхто не читає. Є у нього два десятки місць, які всі знають на пам’ять, і цього достатньо, аби позбавити себе необхідності читати решту ”” [98, 458].

Слід зауважити, що у своїх наступних коментуваннях С.Цвейг виявляє неупереджене ставлення до позиції Вольтера, що, у свою чергу, дозволяє йому визначити “світоглядний статус” “Божественної комедії ”. На думку австрійського письменника, такий висновок могла зробити тільки вельми раціоналізована людина, котра на інстинктивному рівні не сприймала

релігійне і містичне. Проте, певною мірою, у цьому саркастичному вольтерівському висловлюванні, вважав С.Цвейг, є і елемент істини: “ Не минуло і десятиліття від дня смерті Данте, як він перестав бути тільки читанням, а “Божественна комедія” стала предметом екзегези ” [98, 458].

Напряма інтерпретація С.Цвейгом позиції Вольтера стосовно дантової поеми, вочевидь, є цікавим сам по собі, але, водночас, він стимулює поміркувати ще з одного приводу. Зокрема, нам видається показовим, що славнозвісна вольтерівська іронія та жорстка критика була спрямована на двох найвизначніших постатей європейського культуротворення Данте Аліґ'єрі і Вільяма Шекспіра . Свою версію вольтерівського “казус Шекспір”, що ґрунтувався на низці чітких аргументів, ми запропонували у контексті аналізу проблеми геніальності нашої докторської дисертації “ Художня творчість у контексті гуманітарного знання” (К., 2002). Щодо ситуації з твором Данте – у даному випадку філософ фактично обмежився лаконічним саркастичним висловлюванням.

Ризикнемо припустити, що обрання Вольтером мішенню до нападу саме Данте і Шекспіра, значною мірою, було зумовлено обставиною “полюдськи ординарною” (Г.ґейне) – почуттям заздрості. Вольтер був видатним репрезентантом доби французького Просвітництва, яскравою особистістю, котра жила і творила у цю епоху. Натомість Данте і Шекспір – відповідно представники середньовіччя і Відродження – не залишилися тільки представниками цих історичних періодів, а увійшли в європейську культуру як передвісники нової доби – доби Нового часу.

І ще одна думка С.Цвейга, що оприлюднена у цьому есе, потребує хоча б стислого розгляду. Характеризуючи структуру “ Божественної комедії”, письменник відзначає: “ У своєму універсальному ... творінні він виводить на сцену з трьох сходинок, що призначені для містерій, всіх і вся: науку і політику, небо і землю,... давність і сучасність, Олімп і пекло, віру і марновірство, а посередині ставить самого себе, вічну людину ” [98, 453]. У

наведеному фрагменті ключовим, безсумнівно, є слово – Людина, що зумовлює важливий “концептуальний наголос” С.Цвейга.

Осмислюючи “Божественну комедію”, митець чітко проводить думку, що вона належить до категорії, так би мовити, перехідних творів, поєднуючи середньовіччя і Новий час, духовне і чуттєве, латину і італійський. Саме аналіз “мовного питання” твору Данте, яке порушує С.Цвейг, видається нам одним з найяскравіших здобутків есе австрійського письменника: “Латина завжди була по суті своєю мовою незаперечних велінь, мовою наказів і догм Нащадок латини – італійська – ще не була народжена до появи його (Данте – О.О.) поеми. ... І за цю “volgare” – мову натовпу, як зневажливо називають її вчені, – береться гаряча, сильна рука Данте ” [98, 454]. Але процитований уривок є тільки передумовою головного висновку С.Цвейга, згідно якого своєю “Божественною комедією” великий поет виконує роль деміурга, адже “Не нація створила мову для Данте, він сам, створивши мову, створив і націю ” [98, 454].

Осмислюючи потенціал цвейгівського есе, необхідно відзначити органічне співіснування у цьому творі кількох вимірів: естетичного, культурологічного, етичного та історичного, що стимулюватиме “вічне повернення” нових поколінь дослідників до шедевр Данте Аліг’єрі: “Навкруги буяє у хаотичному бурлінні живе життя, що схвильоване вітром нових ілюзій, нових слів; але він Данте, цей собор спочиває у своїй величі – думка бога, що застигла на романській землі ” [98, 460].

Твір “Данте”, який ми виокремили у контексті “культурологічної есеїстики” С.Цвейга, є показовим прикладом величезної потужності думки, що сконцентрована у вкрай стислому форматі. Саме тому розглядати даний аспект доробку австрійського письменника цікаво і складно, водночас. Переконалися у цьому ми черговий раз мали можливість, звернувшись ще до одного цвейгівського есе – “Шатобріан”.

Взагалі даний твір може видатися найбільш неординарним, а по великому рахунку – і парадоксальним, починаючи від його обсягу – наразі С.Цвейг, вочевидь, перевершив всі зразки лаконічності у репрезентації своїх думок – , завершуючи його змістом, а зрештою і заголовком. Назва есе при першому наближенні видається найбільш несподіваною “витівкою” С.Цвейга. Власне ім’я Франсуа Рене де Шатобріана, що покладене в його основу, згадується лише у контексті “загального списку” європейських романтиків, котрі “у пошуках” “більш досконалої людини”, спрямували свої шляхи до “екзотичних країн”: “Лорд Байрон ... рушив до Албанії, аби оспівувати щирість і героїзм албанців і греків, *Шатобріан* (виділено мною – О.О.) відсилає свого героя до канадських індіанців, Віктор Гюго уславлює мешканців Сходу ” [98, 462]. Водночас така “цвейгівська парадоксальність” стає зрозумілою, якщо звернутися до, так би мовити, історії питання, адже дане есе – це фактично передмова до книги “Шатобріан. Романтичні повісті”. Водночас, на нашу думку, цей текст вартий і “суверенного” есеїстичного статусу, що засвідчує значний інтерес С.Цвейга до соціального аспекту європейського романтизму.

Як відомо, у контексті аналізу європейського романтичного дискурсу цей вимір посідає особливе місце. Щодо позиції С.Цвейга – письменник чітко ототожнює його з ідеалами французької революції та ідеями Ж.-Ж.Руссо. При цьому, як завжди, митець опановую дану проблему, спираючись на принцип “за” і “проти”, роблячи, врешті-решт, наступний висновок: “При кожному перевороті, чи то війна чи революція, ентузіазм натовпу легко тягне за собою митця, але після того, як ідея, що його захопила, набуває вигляду земного ..., реальна дійсність протверезує розум, що увірував у ідею ” [98, 461]. Отже, увагу С.Цвейга привертають саме наслідки соціальних катаклізмів, які продемонстрували свій “зворотний бік”, а отже письменник розгортає свої думки у контексті гасла, що може бути визначене як “втеча від свободи”: “Вся творча молодь, а іноді навіть люди зрілі у захваті вітали

французьку революцію, ... злет Наполеона, єдність Німеччини... . Клопшток, Міллер, Байрон тріумфували: нарешті втіляться мрії Руссо про рівність всіх людей, нова всесвітня республіка виникне на уламках тиранії. ... Проте чим далі свобода, рівність і братерство заходять на шляху узаконювання ..., чим далі вони стверджуються як громадянські і державні інститути, тим с більшою байдужістю відвертаються від них піднесені мрійники: *визвольники стали тиранами, народ – черню, братерство – братовбивством* (виділено мною – О.О.) ” [98, 461]. Саме звідси – “ з першого розчарування нового століття” , на думку С.Цвейга, і бере свої витoki романтизм.

На сторінках цього короткого есе письменник надзвичайно яскраво описує різноманітні наслідки революційних ідей та їх практичної реалізації, проте головним у його позиції стає чіткий наголос, що саме розчарування, яке було породжене соціальними чинниками, визначило специфіку загальної атмосфери романтичного мистецтва та емоційно-почуттєвого начала, що притаманне його представникам : “... скрізь їх супроводжує трагічна скорбота, похмура туга янгола, котрого вигнано; свою душевну слабкість ... вони підносять у позу гонорової і зневажливої самотності. ... Вони отримують честолюбне задоволення від усіх відомих вад – кровозмішення, злочинів, які вони ніколи не скоювали; перші неврастеніки в літературі, вони водночас перші комедіанти почуттів” [98, 462]. Таким чином, у цьому причинно-наслідковому ланцюзі первинним для С.Цвейга стає соціальний чинник, який стимулює естетичний, психологічний, етичний, культурологічний та мистецтвознавчий виміри романтизму.

Осмислюючи “культурологічну есеїстику” С.Цвейга, виявляється вкрай важким надати перевагу тим чи іншим його творам . Тим не менш, зважаючи на об’єктивні і суб’єктивні чинники це, врешті-решт, необхідно зробити, а отже з усього масиву відповідної спадщини письменника ми обираємо ще одне есе, яке він присвятив А. Тосканіні.

Слід підкреслити, що у значній частині есеїстики С.Цвейга, особливу увагу сконцентровано на проблемі художньої творчості, що чітко конкретизується (“Про вірші Гете”, “Лотта в Веймарі”, “Нільс Люне” Йенса Петера Якобсена” та ін.), чи персоніфікується (“Франц Мазереель”, “Е.-Т.-А. Гофман” та ін.) письменником. Проте у переважній більшості есе йдеться про представників індивідуальної творчості, насамперед – письменників і живописців. До показових винятків відноситься, створений С.Цвейгом, портрет А.Тосканіні – видатного репрезентанта виконавської творчості.

Аналізуючи дане есе, дослідник, як це зазвичай трапляється, опиняється у “пастці” С.Цвейга, оскільки фактично кожна думка, що він її оприлюднює, а головне – формат її подання, спокушають до глибокого занурення та розгорнутого цитування. Задля подолання такої небезпеки ми зосередимося на кількох найпоказовіших, на нашу думку, аспектах, які, вочевидь, збагатять дискурс художньої творчості.

Один з головних акцентів, що робить С.Цвейг, дозволяє йому охарактеризувати А.Тосканіні як “явище морального, і насамперед всього морального, порядку” [98, 485]. Ці міркування письменника, певною мірою, можуть кореспондуватися з орієнтиром, що був визначений англійським просвітником Шефтсбері у контексті його концепції “морального віртуоза”, яка розглядалася у нашій докторській дисертації “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” (К., 2002). Проте, якщо для Шефтсбері моральність у творчості митця-віртуоза безпосередньо стосувалося етичного виміру, для С.Цвейга моральність певною мірою стає еквівалентом досконалого, а отже “ балансує” на перетині етичного і естетичного: “ У мистецтві – такою є його моральна велич – він (Тосканіні – О.О.) визнає тільки досконале і нічого, окрім досконалого” [98, 486], спрямовуючи до його досягнення свою творчість. Важливо наголосити, що логіка думки письменника дозволяє йому інтерпретувати ідею досконалого як найвищий рівень творчого прориву і пов’язати її зі специфікою саме виконавської

творчості, відзначаючи, що Тосканіні “... знає, що оркестр не може створювати вічних цінностей, що від виконання до виконання, від часу до часу досконалість треба здобувати знову і знову” [98, 492].

Взагалі ці розмисли С.Цвейга можуть стати приводом для їх екстраполяції у глибокий філософсько-естетичний контекст. Зокрема його наголос на “ пошуку абсолюту”, відкриває дослідникові вихід у площину поглядів Платона, тоді як розміркування письменника щодо “ тріумфу творчої волі” та її похідних може спонукати до зіставлення з ідеям Шопенгауера.

Увагу також привертають міркування С.Цвейга стосовно, так би мовити, творчої лабораторії Тосканіні, що дозволяє висвітлити проблему співвідношення раціонального – емоційного у творчості диригента. Проте наразі особливо важливою видається думка письменника, що для Тосканіні “репетиція ... не є процесом створення, а лише наближенням до цього внутрішнього, дивовижно чіткого задуму, і коли оркестранти тільки наближуються до творчої роботи, у Тосканіні вона вже давно завершена” [98, 487]. Зважаючи на те, що осмислюючи творчість видатного диригента, С.Цвейг часто-густо проводить паралель з іншими видами мистецтва – живописом, скульптурою і, навіть, фотографією – нам видається за можливе зіставити наведену цитату з висловом видатного французького режисера Р.Клера, котрий стверджував: “Мій фільм готовий, його залишається тільки зняти”.

Осмислюючи доробок С.Цвейга, мимоволі згадується відомий афоризм А.Камю: “ Хочете філософувати – пишіть романи ”. Імовірно австрійський письменник міг би підтримати цю думку французького екзистенціаліста, проте свою літературну творчість він навряд чи свідомо пов’язував з філософуванням як таким. Водночас і його художні твори, і “культурологічна есеїстика” не залишають сумнівів, що С.Цвейг є не тільки блискучим австрійським письменником, але і видатним мислителем, котрий, вочевидь, збагатив здобутки європейської гуманістики.

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

Завершуючи монографію, її автор, природно, постає перед необхідністю підведення певних підсумків, що зазвичай відбувається у частині *висновків*. Для нас це завжди було одним з найскладніших завдань, оскільки феномен художньої творчості, який ми розглядали і у контексті гуманітарного знання, і у площині некласичної естетики, зважаючи на невичерпані можливості його дослідження, вимагав не тільки узагальнення вже зробленого, але і накреслення перспектив на майбутнє. У цьому плані найбільш доречним нам видавався формат *післямови*, що його ми свідомо використовували у попередніх монографіях.

Наразі ж ситуація ускладнилася ще більше, оскільки прийом *післямови* є вкрай некоректним після репрезентації і осмислення теоретичних поглядів таких особистостей як О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко та С.Цвейг. Їхнім ідеям і розмислам присвячена наша монографія, що природно знімає питання будь-якої *післямови*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 518 с.
2. Аникст А. Оскар Уайльд // Оскар Уайльд. Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с англ. – М.: Гос. изд. худ. лит-ры, 1960, т. 1. – С. 5-26.
3. Апт С.К. Томас Манн. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 439 с.
4. Арнаудов М. Психология літературного творчества / Пер.с болгарск. Д.Д.Николаева. – М.: Прогресс, 1970. – 654 с.
5. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Наука, 1990. – 174 с.
6. Берк Э. Философские исследования о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство. – 1964. – Т. 2. – С. 100-104.
7. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. – М.: Академия, 2002. – 318 с.
8. Бровко М.М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри. Монографія.. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2008. – 237 с.
9. Бруссон Ж.-Ж. Анатолий Франс в туфлях и в халате . – Петроград – Ленинград – Москва, 1925.
10. Вайль П. “Гений места”. – М.: КоЛибри, 2006. – 485 с.
11. Валевский А.Л. Основания биографики. – К.: Наукова думка, 1993. – 112 с
12. Виндельбанд В. От Канта до Ницше: История новой философии в связи с общей культурой и отдельными науками / Пер.с нем. – М.: Канон-пресс, 1998. – 494 с..
13. Винчи Л. Суждения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО – Пресс, 1999. – 416 с.

14. Вольтер. Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения / Пер., сост., вступ. ст. и коммент. В.Я.Бахмудского. – М.: Искусство, 1974. – 391 с..
15. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 336 с.
16. Гальтон Ф. Наследственность таланта. – М.: Місль, 1996. – 271 с.
17. Гаузенштейн В. Искусство и общество. – М.: Новая Москва, 1923. – 336 с.
18. Гегель Г.В.Ф. Классическая форма искусства // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Пер. с нем. В.Г.Стопнера. – М.: Изд-во “Искусство”. – 1969. – Т. 2. – С. 139-227.
19. Генрих Манн – Томас Манн. Эпоха. Жизнь. Творчество / Пер. с нем. Сост., автор предисл. и коммент. Г.Н.Знаменская. – М.: Прогресс, 1988. – 496 с.
20. Гёте И.В. К учению о цвете (хроматика) / Пер. с нем. И.И.Канаева // Психология цвета: сборник / Пер. с англ. – М.: “Рефл-бук”, К.: “Ваклер”. – 1996. – С. 281- 349.
21. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
22. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. – К.: Наукова думка, 1992. – 116 с.
23. Зборовська Н. Код української літератури (проект психоісторії новітньої української літератури): монографія. – К.: “Академвидав”, 2006. – 504 с.
24. Зверев А. Неспамящая красота // Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок. – М.: Молодая гвардия; Палимпсест. – 1999. – С. 5-14.
25. Зигмунд Фрейд. Воспоминания детства. Леонардо да Винчи // Леонардо да Винчи. Суждения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО - Пресс. – 1999. – С. 273- 376.

26. Знаменская Г.Н. О противоположности и братском единстве. Предисловие // Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество. / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3-35.
27. Какабадзе Н.М. Поэтика романа Томаса Манна. – Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1983. – 75 с.
28. Какабадзе Н.М. Томас Манн: грани творчества (В прилож.: Письма Эрики Манн). – Тбилиси: Мерани, 1985. – 215 с.
29. Кант И. Первое введение в критику способности суждения. 1789-1790 // Кант.И. Соч.: В 6 т. – М.: Мысль. – 1966. – Т. 5. – С. 99-379.
30. Ковалёва И.С. Комментарии // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1958. – т. 3. – С. 761-843.
31. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. – М.: “Искусство”, 1977. – 320 с.
32. Ламборн Лайонел. Эстетизм / Пер. с англ. Е.Козлова и Е.Чура. – М.: “Искусство – XXI век”, 2007. – 240 с.
33. Ланглад Жак де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Пер. с франц. В.Н.Григорьева. – М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 1999. – С. 20-325.
34. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
35. Левчук Л.Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
36. Левчук Л.Т. Психоанализ: от бессознательного к “усталости от сознания”. – К.: Выща школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1989. – 183 с.
37. Лейбин В. Чудо исцеления // Цвейг С. Врачевание и психики. Месмер. Беккер Эдди. Фрейд / Пер. с нем. – М.: Политиздат. – 1992. – С. 3-16.
38. Личковах В.А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть. – К.: НАКККіМ, 2011. – 224 с.
39. Ломброзо Ч. Женщина преступница или проститутка // Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Женщина преступница или прости-

- тутка. Любов умопомешанных: сборник / Пер. с итал. – Мн.: ООО “Попшури”. – 1998. – С. 303-534.
40. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
41. Мазепа В.І. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К.: Вид-во ПАРАПАН, 2004. – 232 с.
42. Малахов В. Етика / Курс лекцій: навч. посібн. – К.: Либідь, 1996. – 304 с.
43. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні: монографія. – К.: НаУКМА; Аграр. Медіа Груп., 2010. – 455 с.
44. Манн К. На повороте (жизнеописание) / Пер. с нем. – М.: Радуга, 1991. – С. 29-560.
45. Манн Т. Будденброки / Пер. с нем. Н.Ман // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит-ры. – 1959. – Т. 1. – С. 65-806.
46. Манн Т. Волшебная гора / Пер. с нем. В.Станевич // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1959, т. 3. – 500 с.
47. Манн Т. Волшебная гора / Пер. с нем. В.Станевич // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1959, т. 4. – 543 с.
48. Манн Т. Германия и немцы / Пер. с нем. Е.Эткинда // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 303-326.
49. Манн Т. Герхард Гауптман / Пер. с нем. К.Богатырёва // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 488-499.
50. Манн Т. Достоевский – но в меру / Пер. с нем. Е.Эткинда // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 327-345.
51. Манн Т. Культура и политика / Пер. с нем. Е.Эткинда // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 288-296.
52. Манн Т. О себе и собственном творчестве / Пер. с нем. // // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1960. – т. 9. – С. 7-375.
53. Манн Т. Памятное слово о Максе Рейнгардте / Пер. В.Вишняков // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 297-302..

54. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта / Пер. П. Глазовой // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 346-391.
55. Манн Т. Фрейд и будущее / Пер. с нем. // Фрейд З. Бесстрашные истины / Пер. с нем. / Сост. С. Капелуш, А. Литвинов. – М.: Вагриус. – 2006. – С. 419-438.
56. Манн Т. Художник и общество / Пер. с нем. Г. Бергельсона // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гос. изд. худ. лит. - 1961. – т. 10. – С. 473-487.
57. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: Сборник / Пер. с фран. и прим. С. С. Аверинцева и Р. А. Гальцевой. – М.: Изд-во полит. лит-ры. – 1991. – С. 171-207.
58. Мерль Р. Предисловие / Пер. с фр. // Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок. – М.: Молодая гвардия; Палимпсест. – 1999. – С. 15- 19.
59. Мукаржевский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
60. Мунтье Э. Манифест персонализма. – М.: Республика, 1999. – 560 с.
61. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Пер. с нем. Н. Полилова // Ницше Ф. Соч.: в 2 т./ Сост., ред. и примеч. К. А. Свасьян. – М.: Мысль. – 1990. – С. 238-406.
62. Нордау М. Вырождене / Пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского / Послесл. В. М. Толмачёва. – М.: Республика. – 1995. – С. 5-328.
63. Оскар Уайльд. Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с англ. – М.: Гос. изд. худ. лит-ры, 1960, т. 1. – С. 29-309, т. 2. - 295 с.
64. Оскар Уайльд. Лекции и газетные заметки: Ренессанс английского искусства. Лекция, 1882, январь / Пер. с англ. К. Чуковский и др. // Оскар Уайльд. Полн. собр. соч. – СПб.: Изд-во А. Ф. Маркс. 1912. – Т. IV. – Кн. 8. – С. 126-170.

65. Орлова Т.І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми. – К.: Абрис, 2002. – 160 с.
66. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
67. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі (2-е вид. Переробл. і доповн.). – К.: Либідь, 1999. – 417 с.
68. Петрова О. ““Комедія” Данте Аліг’єрі: Мистецький коментар XIV-XX ст.”. – К.: “Факт”, 2009. – 424 с. з іл.. – (Укр.. та англ.. мовами).
69. Поддубный О., Колесников В. Оскар Уайльд // Уайльд О. Избранное . – М.: Просвещение. – 1990. – С. 360-383.
70. Поліщук Олена. Концепти “героїчного ентузіаста”, “естетика” та “справжнього митця”: естетичний аналіз // Культурологічна думка : щорічник наукових праць Ін-ту культурології АМУ. – К.: ПП “Фірма “Гранмна”. – 2009. – С. 92-96.
71. Попович Мирослав. Аналітична філософія культури // Культурологічна думка : щорічник наук. праць Ін-ту культурології АМУ. – К.: ПП “Фірма “Гранмна”. – 2009. – С. 9-18.
72. Роменець В.А. Психологія творчості: Навч. посібник. 2-е вид.; доп. – К.: Либідь, 2001. -288 с.
73. Руссо. Еміль, или О воспитании / Пер. с фр. М.А.Энгельгардта. – СПб.: Изд. газеты “Школа и жизнь”, 1913. – 489 с.
74. Скальська Д.М. Естетичні виміри філософсько-антропологічних вчень ХХ століття. – Івано-Франківськ, НТУНГ, “ФАКЕЛ”. – 231 с.
75. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Пер. с фр. В.А.Мильчиной. – М.: Искусство, 1989. – С. 195-249.
76. Стефан Цвейг. Зигмунд Фрейд (вместо предисловия) / Пер. В.Зоргенфрея // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Пер. с нем /

- Сост., послесл. И коммент. А.А.Гугнина. – М.: Прогресс. – 1992. – С. 3-90.
77. Сучков Б. Томас Манн: Вступительная статья // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Изд-во худ. лит-ры. – 1959. – Т. 1. – С. 5-62.
78. Тэн И.-А. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост. И общ. ред. Г.К.Косикова. – М.: Изд-во Москов. ун-та. – 1987. – С. 72-95.
79. Томас Манн. Письма / Пер. с нем. – М.: Наука, 1975. – 463 с.
80. Філософський енциклопедичний словник / Під ред. В.І.Шинкарука. – К.: Абрис. – 2002. – С. 107-108.
81. Франко І. Гергард Гауптман, його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи “Парижа” Е.Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 135-155.
82. Франко І. Детлеф фон Лілієнкрон і його писання // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 183-187.
83. Франко І. Дещо про себе самого // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 28-32.
84. Франко І. Еміль Золя. Життєпис // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1980. – Т. 26. – С. 109-114.
85. Франко І. Еміль Золя і його твори // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1980. – Т. 26. – С. 96-101.
86. Франко І. Еміль Золя, його життя і писання // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 275-307.
87. Франко І. Життя і твори Альфонса Доде, його остання повість. 70-ті роковини вродження Генріха Ібсена // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 173-182.

88. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
89. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 33-44.
90. Франко І. [Роман Е. Золя “L’assommoir”] // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 26. – С. 48-49.
91. Франко І. Юрій Брандес // Франко І. Збір. творів у 50 т. – К.: Вид. “Наукова думка”, 1981. – Т. 31. – С. 378-384.
92. Франс А. Литературно-критические статьи. Публицистика. Речи. Письма / Пер. с фр. // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Госиздат. худ. лит-ры, 1960, т. 8. – 887 с.
93. Франс А. Сад Эпикура / Пер. с фр. Д.А. Горбова // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Госиздат. худ. лит-ры. – 1958. – Т. 3. – С. 251-351.
94. Фрейд З. Бред и сны в “Градиве” В. Иенсена / Пер. с нем. // Фрейд З. Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995. – С. 138-175.
95. Фрейд З. “Моисей” Микеланджело / Пер. с нем. М. Попова // Фрейд З. Бесстрашные истины.. – М.: Вигриус. – 2006. – С. 292-315.
96. Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного: Сборн. произвед.. / Сост., научн. ред., вступ. ст. М.Г. Ярошевский. – М.: Просвещение. – 1989. – С. 425-439.
97. Цвейг С. Врачевание и психика. Месмер. Беккер Эдди. Фрейд / Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1992. – С. 17-334.
98. Цвейг С. Встречи с людьми. Городами. Книгами // Цвейг С. Собр. соч.: в 4 т. / Пер. с нем. – М.: Худ. лит-ра. – 1982. – Т. 2. – С. 385-517.
99. Цвейг Стефан. Вчерашний мир (Воспоминания европейца) / Пер. Г. Каган. – М.: ВАГРИУС, 2004. – 349 с.
100. Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
101. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Пер. с нем.

- Э.Радлова // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Гос. изд. худ. лит-ры. – 1957. – Т. 6. – С. 251-358.
- 102.Шимунок Е. Эстетика и всеобщая теория искусства. – М.: Прогресс, 1980. – 248 с.
- 103.Шлинк Б. Чтец: Роман / Пер. с нем. Б.Хлебникова. – СПб.: Издательск.. группа “Азбука-классика”, 2005. – 224 с.
- 104.Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: Доп. к 1 кн., гл. 3 / Пер. с нем. М.И.Левинной. – М.: Наука. – 1993. – Т. 2. – С. 129-134.
- 105.Шульга Р.П. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк. – К.: Ин-т социологии НАНУ, Ин-т философии НАНУ, 2008. – 240 с.
- 106.Ялом И. Когда Ницше плакал / Пер. с англ. М.Будыниной. – М: - Эксмо 2007. – 496 с.
- 107.Ялом И. Шопенгауэр как лекарство: Роман / Пер. с англ. Л.Махалиной. – М.: Эксмо 2009. – 544 с.

Интернет- ресурс

108. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг!. – <http://lib.rus.ec/b/252536/read>

