

**Олена Оніщенко**

**КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕПІСТОЛЯРІЮ:  
ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ –  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Монографія*

**Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-  
Карого**

**Київ – 2017**

Рекомендовано до друку вченою радою Національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І.К.Карпенко-Карого

*(протокол №6 від 27.06.2017)*

*РЕЦЕНЗЕНТИ:*

М.В.Попович – Академік НАН України, доктор філософських наук, професор.

В.І.Панченко – доктор філософських наук, професор.

Р.П.Шульга – доктор філософських наук, старший  
науковий співробітник.

Оніщенко О.І.

Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої  
половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія / О.І.Оніщенко.

У монографії досліджується епістолярна спадщина видатних персоналій  
європейського культуротворення другої половини ХІХ – першої половини ХХ  
ст.: В.Ван Гога, Е.Золя, бр. Гонкур, Гі де Мопассана, Ф.Ніцше, З.Фрейда,  
М.Равеля, П.Елюара, бр.Манн, Ф.Кафки, яка, розкриваючи суто особистісні  
виміри їхньої творчої індивідуальності, актуалізувала розвідки щодо  
розширення концептуального спектру сучасної гуманістики

Для фахівців у галузі естетики, культурології, літературознавства,  
мистецтвознавства, викладачів та студентів гуманітарних спеціальностей..

## ЗМІСТ

**ВІД АВТОРА** .....3

### **Розділ 1. ЕПІСТОЛЯРІЙ ЯК ОБ’ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ:**

#### **ДОСВІД КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ПРОБЛЕМИ**

- 1.1. Міждисциплінарний підхід як підґрунтя аналізу епістолярію.....
- 1.2. Епістолярій: специфіка сутнісних ознак.....
- 1.3. Епістолярій у просторі видової специфіки мистецтва.....

### **Розділ 2. “НАТУРАЛІСТИЧНИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ” ЯК ВІДЗЕРКАЛЕННЯ**

#### **КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ**

- 2.2. Епістолярій Е.Золя у контексті натуралізму.....
- 2.3. “Щоденник ” Ж. та Е.Гонкур як паритет епістолярію та мемуаристики...
- 2.3. Епістолярій Г. Де Мопассана: листи “немилого друга”.....

### **Розділ 3. ЕПІСТОЛЯРІЙ Ф.НІЦШЕ: ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ВИМІРИ**

#### **ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ**

- 3.1. Епістолярій Ф.Ніцше: інтерпретація інтерпретацій.....
- 3.2. Епістолярій Ф.Ніцше як “Весела наука ”.....
- 3.3. Епістолярій Ф.Ніцше: “Жіноче, занадто жіноче” .....

### **Розділ 4. ЕПІСТОЛЯРІЙ З.ФРЕЙДА У КОНТЕКСТІ ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ**

#### **ТЕОРІЇ**

- 4.1. “Жіночий аспект” у епістолярії З.Фрейда: майбутнє одного листування....
- 4.2. З.Фрейд – К.Г.Юнг: потенціал епістолярного діалогу.....
- 4.3. Епістолярій З.Фрейда: по той бік традиційного підходу.....

***Розділ 5. ЕПІСТОЛЯРІЙ: “ПРАКТИКА СІМЕЙНИХ ХРОНІК”***

5.1. П.Елюар: листування з Градівою.....

5.2. Епістолярій Т.Манн – Г.Манн: у пошуках вищого сенсу

5.3. Листування як сповідь: моральнісні шукання Ф.Кафки

## ***ВІД АВТОРА***

Як відомо, структура монографії передбачає наявність коментуючої частини, що у лаконічному форматі презентує її мету та дозволяє акцентувати найбільш принципові положення, що, власне, і спонукали до здійснення відповідної розвідки. Наразі виокремимо два моменти, які вважаємо засадними у концептуальній спрямованості даного дослідження.

*По-перше*, це власне феномен епістолярію, що, на нашу думку, так само, як і потенціал художньої та наукової творчості, є потужним чинником культуро творчих процесів, адже саме епістолярна спадщина виявляє психологічні та морально-етичні «зрізи» творчої особистості, що, зрештою, і визначають її подальший рух на мистецьких та теоретичних теренах.

Звідси – *другий* момент, який потребує особливої артикуляції, оскільки, по великому рахунку, саме він і зумовив мету нашої монографії. Епістолярна спадщина видатних персоналій європейського культуротворення, що до неї ми апелювали у своєму дослідженні, є широко оприлюдненою завдяки потужній і високопрофесійній роботі різних поколінь науковців, котрі, опановуючи, перекладаючи та адаптуючи гігантські архівні матеріали, вводили їх у широкий гуманітарний обіг. Відтак, визначальним для нас був не чинник «архівної новизни» епістолярію учених та митців, що спричинив написання цієї монографії, а можливість його активного впровадження у широкий простір сучасної гуманістики. Це, на нашу думку, сприятиме і її концептуальному збагаченню, і розширенню можливостей міждисциплінарного підходу, який активізує теоретичні пошуки у царині естетики, культурології, психології, етики, мистецтвознавства.

Водночас, формат «*від автора*» дозволяє прокоментувати і інші «особливості» монографії, зокрема, - відсутність у ній такої важливої складової академічного дослідження як «післямова». У цьому зв'язку зауважимо, що і у своїх попередніх працях «Художня творчість у контексті гуманітарного

знання» (К., 2001) та «Художня творчість: проект некласичної естетики» (К., 2008) цей «структурний підрозділ» був для нас найскладнішим і в концептуальному, а головне – суто етичному плані. Саме тому в останній монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» (К., 2011) ми використали формулювання «*замість післямови*». Наразі ця проблема досягла своєї кульмінації. І хоча «Зміст» нашої розвідки доволі розгорнуто презентує її основних «фігурантів», все ж таки дозволимо собі ще раз реконструювати їхні імена у послідовності, визначеній структурою монографії: **В.Ван Гог, М.Равель, І.Тен, Е.Золя, брати Гонкур, Г. де Мопассан, Ф.Ніцше, З.Фрейд, П.Елюар, брати Манн, Ф.Кафка**, що, ясна річ, за ними і тільки за ними залишається право на післямову.....

## **РОЗДІЛ І. ЕПІСТОЛЯРІЙ ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ:**

### **ДОСВІД КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ПРОБЛЕМИ**

#### **1.1. МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ЯК ПІДГРУНТТЯ АНАЛІЗУ ЕПІСТОЛЯРІЮ**

Сучасна українська гуманістика, розвиваючись в умовах незалежної держави, за чверть століття пройшла доволі складний, а подекуди і суперечливий шлях. При цьому, її незаперечна самостійність, самобутність і самоцінність актуалізувала цілий комплекс проблем, що на межі ХХ – ХХІ ст. сформували дослідницький простір гуманітарних наук. Відтак, вітчизняна гуманістика досить чітко виявила і специфічні об'єкти теоретичного аналізу, і теоретико-методологічні засади дослідження певних проблем, і здатність відновити продуктивний діалог з концептуальними орієнтирами минулого.

Серед принципово важливих спрямувань “гуманітарного сьогодення” слід виокремити проблему епістолярію, що, з одного боку, може виступати чинником, завдяки якому більш ґрунтовно і всебічно осягається специфіка творчого процесу в логіці його становлення й розвитку. З другого ж боку – дослідження епістолярію не тільки дозволяє залучити існуючий теоретико-методологічний досвід, а й активізувати низку підходів, які власне і визначають специфіку культурологічного аналізу. До них, вочевидь, слід віднести міждисциплінарний підхід, певні аспекти біографічного методу та принцип персоналізації.

Означені чинники можуть використовуватися різними гуманітарними науками, проте для окремих з них, передусім – естетики та культурології, міждисциплінарність, біографізм та персоналізація виконують функцію теоретико-методологічного підґрунтя. Адже специфіка цих галузей гуманістики безпосередньо пов'язана із процесом культуротворення: естетики – з сферою людської чуттєвості, культурології – з сферою накопичення, збереження та передачі систематизованого культурного досвіду. Отже, варто особливо

підкреслити, що і для естетики, і для культурології міждисциплінарність, біографізм та персоналізація є змістовною, а не формальною, ознакою як естетичного, так і культурологічного знання.

На нашу думку, безперечні досягнення української гуманістики останніх десятиліть, значною мірою, зумовлені активним використанням потенціалу міждисциплінарного підходу, що передбачає дослідження тієї чи іншої проблеми на перетині кількох гуманітарних наук. Зазначимо, що на межі XX – XXI ст. міждисциплінарність була визнана одним із засадних методологічних принципів, який виявився вельми продуктивним у процесі аналізу самоцінних, у теоретичному плані, проблем: мистецтво у логіці становлення неklasичної естетики, морально-естетичні виміри життєвого світу людини, художня творчість у контексті гуманітарного знання, специфіка художнього мислення, елітарність як компонент культуротворення, морально-психологічний параметр художньої творчості, естетико-мистецтвознавча сутність візуальних мистецтв та ін.

Міждисциплінарний підхід продемонстрував свій потужний потенціал і в процесі тих наукових розвідок, які були спрямовані на переосмислення змісту окремих традиційних понять і категорій, що функціонують у сучасних “теоретичних реаліях”. Це, передусім, поняття “естетизм”, “синтез”, “синестезія”, “гедонізм”, “мімезис”, “катарсис”, “емпатія”, “синкретизм”, “ностальгія”, “тілесність”, “досвід”, “традиція”, “цінність” та ін., охоплення цілісного змісту яких – в умовах руху від класичного до неklasичного та постмодерністського етапів гуманітарного знання, – спиралося саме на міждисциплінарність.

Оцінюючи теоретико-методологічні можливості міждисциплінарного підходу, слід зазначити, що виявлення його потенціалу та обґрунтування напрямів досліджень, продовжує виступати предметом теоретичних розвідок. Відтак, феномен “міждисциплінарності”, з одного боку, активно “працює” в українській гуманістиці, а з другого, – постійно досліджується і корегується щодо його сутності та специфіки у процесі взаємодії різних гуманітарних



наук. Таке – подвійне – ставлення до міждисциплінарного підходу показовим чином відбили позиції українських науковців, оприлюднені у форматі круглого столу “Естетика в Україні”, основні положення яких вийшли друком у часописі “Філософська думка” (23 вересня 2009 року) // “Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє” (16).

Необхідно зауважити, що в гуманітарному середовищі найбільш активну участь в обговоренні “за” і “проти” міждисциплінарного підходу беруть представники естетики та культурології. Цей факт набуває особливого значення у контексті дослідження проблеми епістолярію, оскільки осмислення його місця і ролі в структурі сучасної гуманістики можливе, по-перше, завдяки урахуванню – серед інших – саме культурологічного та естетичного аспектів аналізу, а по-друге, – завдяки виокремленню проблеми художньої творчості як такої, де епістолярна спадщина митців здатна доповнити наші уявлення щодо специфіки творчого процесу, взагалі, і її персоналізованої форми, зокрема.

Слід зазначити, що загалом позитивно оцінюючи міждисциплінарний підхід, науковці акцентують на необхідності – на сучасному етапі розвитку гуманітарних наук – остаточно уніфікувати термінологію, адже в дослідницькому просторі присутні, принаймні, три терміни – *міждисциплінарність, міжнауковість та міжпредметність*, – що вживаються як тотожні і використовуються задля характеристики процесу взаємодії гуманітарних наук при дослідженні тієї чи іншої проблеми. Означену ситуацію показовим чином відбивають позиції провідних українських культурологів та естетиків І.Бондаревської, В.Герасимчук, Л.Левчук, О.Павлової, В.Панченко, Р.Шульги та ін., певні положення яких ми коротко прокоментуємо.

Так, Л.Левчук, послідовно відстоюючи термін “міжнауковість”, зазначає: “...естетика не може існувати ізольовано. Виокремлення міжнаукового підходу як напрямку розвитку естетики фактично виявляє те, що вже існувало як данність” [16, 28]. При цьому вона вважає, що використання терміну “міждисциплінарність” “звужує” не лише естетику, а й будь-яку іншу

гуманітарну науку, до формату навчального курсу, не фіксуючи її самоцінності, цілісності та повноти як специфічної сфери гуманітарного знання. Показово, що саме з позиції міжнаукового підходу Л. Левчук пропонує розглядати відому монографію Ж.Дельоза "Кіно", "де...блискуче поданий міжнауковий підхід (кінематограф розглянуто на перетині філософії, естетики, мистецтвознавства та психології)" [31, 9].

Не визнає термін "міждисциплінарність" і В.Панченко, натомість наголошуючи на "міжпредметних" зв'язках естетичної науки з іншими сферами гуманітарного знання. Вона, зокрема, відстоює ідею "чистої" естетики, виокремлюючи доволі короткий період – 60 – 70 років – між О.Г.Баумгартемом та Ф.В.Шелінгом, коли власне вперше було визначено предмет естетичної науки. Вже потім, на думку В.Панченко, "естетика повинна осмислити і включити в свій предмет нові здобутки гуманітарного знання". До того ж вона наголошує, що у процесі розвитку естетичної теорії досить продуктивною виявилася взаємодія "фольклористики, міфології та так званої нової літературної критики, які насправді переросли межі літературознавства і стали суттєвим внеском в естетичну теорію". Відтак, процес взаємозв'язку різних сфер гуманітарного знання на рівні їх предмету сприяв, як вважає В.Панченко, формуванню "плідних напрямів художньо-культурологічного аналізу мистецтва" [16, 27-28].

Наголос на взаємодії гуманітарних наук саме на міжпредметному рівні робить і О.Павлова, стверджуючи, що на сучасному етапі мова може йти про корекцію предмету тієї чи іншої гуманітарної науки і, зокрема, відзначає: "... відбувається інтеграція предметного поля самої естетики: немає філософії прекрасного і метафізики мистецтва. Вона (естетика – О.О.) постає як теорія чуттєвого самоствердження людини" [16, 29].

Слід зазначити, що позиція В.Панченко та О.Павлової розвиває тенденцію, основи якої закладалися в середині ХХ ст. На цю обставину звертає увагу Л.Левчук, підкреслюючи, що і "міжнауковість", і "міждисциплінарність" варто співставляти з поняттям "міжпредметність", яке

має певну історію теоретичного відпрацювання: “...наголос слід робити на понятті “міжпредметність”, оскільки в 50-60-і рр. ХХ ст., по-перше, йшли гострі дискусії щодо предмету таких наук, як естетика та етика, по-друге, з’ясовувалося співвідношення естетичного й художнього, морального й етичного, а по-третє, ще не відбулося виокремлення теорії та історії культури – з їх подальшою трансформацією в культурологію як самостійну сферу гуманітарного знання” [31, 6]. Окрім того, дослідниця відзначає, що у той час йшов пошук взаємодії предметів гуманітарних наук, а “міжпредметність” мала “настільки ж теоретичний, наскільки й методичний характер, замикаючись, передусім, на питаннях викладання гуманітарних наук” [31, 6].

Отже, наслідуючи цю традицію, частина українських естетиків визнає теоретичну перспективність взаємодії саме предметів гуманітарних наук, і у такому контексті поняття “міжпредметність” є вельми слушним. Об’єктивність такої позиції підтверджує, наприклад, поняття “людина”, яке формує своєрідну “зону перетину” предметів традиційних “людинознавчих” та “людинотворчих” наук, а саме: естетики (людина чуттєва), етики (людина моральна) та мистецтвознавства (людина творча). Поняття “людина” – у даному випадку – фіксує такі складні зрізи як “чуттєвість”, “моральнісність”, “здатність до творення”, що у тому чи іншому аспекті представлені у гуманітарному знанні.

Наразі увагу привертає і позиція В.Герасимчук, котра, не стільки опікується питаннями уніфікації термінології в умовах сучасного етапу розвитку гуманітарного знання, скільки артикулює проблему взаємодії класичних та прикладних наук. У даному зв’язку показовою є нова галузь дослідження – “культурологічна естетика”, що вводить естетичну науку в широкий культурний контекст [16, 30]. Це, по суті, “розмиває” і міжпредметність, і міжнауковість, і міждисциплінарність, висуваючи на перші ролі принцип підпорядкованості. Декларуючи такий підхід, під культурологію можна буде “підвести” і інші гуманітарні науки, що призведе до появи “культурологічної етики”, “культурологічного мистецтвознавства” чи

“культурологічної психології”. Оскільки такий шлях є вкрай небезпечним, слід шукати адекватне термінологічне визначення задля характеристики взаємодії гуманітарних наук, чітко розмежовуючи “взаємозв’язок” та “підпорядкованість”, оскільки саме завдяки взаємодії, а не підпорядкованості, відбувається “підняття” гуманітарного знання на новий теоретичний щабель.

Водночас, деякі українські науковці відстоюють і іншу позицію, яка змінює вектор аналізу ідеї взаємодії гуманітарних наук у бік розгляду зв’язків естетики з буденним життям і, виводячи таким чином, естетичне знання за межі наукового простору. Такий підхід вважає вельми перспективним Р.Шульга, зокрема, зауважуючи: “Відбувається тотальна естетизація повсякденності, мистецтво стає часткою останньої. Це спонукає шукати нові засади для розширення розуміння сутності естетичного (можливо, тут знадобиться критерій буттєвості)...” [16, 35-36].

Таким чином, відштовхуючись від ідеї необхідності удосконалення термінологічних нюансів сучасної гуманістики, Р.Шульга “переводить” означену проблему у площину виявлення залежності чи “зони перетину” естетичної науки з повсякденністю та буденністю. Також, у цьому зв’язку зазначимо, що поняття «буттєвість» достатньо об’ємне і його структурними складовими можуть виступити і повсякденність, і буденність. Проте сьогодні важко уявити як ця складна формально-логічна структура буде “вписана” у міждисциплінарний контекст сучасної гуманістики. Водночас, наявність будь-якої творчо-пошукової ідеї, безперечно, динамізує розвиток як естетики, так і дотичних до неї гуманітарних наук.

У логіці означених розміркувань досить ґрунтовно представлений і термін “міждисциплінарність”, який, за висловом І.Бондаревської, є “сталим науковим терміном” [16, 29]. Наразі науковець посилається на теоретичний досвід відомих європейських естетиків, культурологів та мистецтвознавців, котрі артикулюють ідею міждисциплінарності, зокрема – на позицію відомого французького теоретика Ж.Рансьєра. Наслідуючи концептуальні орієнтири М.Дюфренна, він співвідносить естетичне та політичне знання і

вважає специфічною площиною взаємодії цих гуманітарних сфер – чуттєвість, що є своєрідною “відповіддю” на естетичний чи політичний “подразник” .

Неабиякий інтерес європейських науковців до проблеми міждисциплінарності відзначає і Л.Левчук, хоча особисто, як вже відзначалося, надає перевагу терміну міжнауковість. Зокрема, українська дослідниця фіксує увагу на монографії відомого німецького теоретика В.Вельша «Естетика поза естетикою», на сторінках якої активно використовується поняття “трансдисциплінарність» [31,7]. Важливо підкреслити, що ця ідея В.Вельша багато у чому є спорідненою “міждисциплінарності”, проте, водночас, збагачує і розширює тезаурус сучасної гуманістики.

Вочевидь, головне навантаження у понятті “трансдисциплінарність” покладається на префікс “транс”( від лат. trans – крізь, за), що є першою частиною складних прикметників, які “передають або рух крізь який-небудь простір чи подолання його, або слідування за чимось, що знаходиться по інший бік”[21]. Якщо поняття «трансдисциплінарність» використовувати у просторі гуманітарних наук у процесі дослідження складних, багатоаспектних проблем, то завдяки йому можна відтворити “зв’язок”, так би мовити, базової науки чи проблеми з допоміжною наукою чи проблемою. Саме в такий спосіб спробувала обґрунтувати культурологічний аспект співвідношення “мистецтва” і “політики” Л.Мізіна (38), де “ мистецтво” виступає базовою проблемою, а “трансдисциплінарність” допомагає “рухатися” крізь політичний простір, “долаючи його” та виявляючи те, що може бути використане і естетикою, і мистецтвознавством, і культурологією.

На нашу думку, введення у широкий теоретичний ужиток поняття “трансдисциплінарність”, по-перше, не заперечує вже існуюче формально-логічне забезпечення продуктивного процесу взаємодії гуманітарного знання, а по-друге, надає потужний імпульс щодо виявлення нових зрізів у можливому діалозі гуманітарних наук.

Наведені приклади показують, що, з одного боку, процес взаємодії – як новаторська тенденція в сучасній гуманістиці – потребує чітких

термінологічних визначень, а з другого, – зважаючи на численні терміни, що іноді можуть видатися спорідненими, потребує підвищеної уваги і в жодному разі не передбачає механічне заміщення одного поняття іншим. Адже кожне з них “схоплює” специфічний зріз у процесі створення “зон перетину” гуманітарного знання, що зумовлює взаємодію наук – взаємодію предметів цих наук – взаємодію їх проблематики – взаємодію понятійно-категоріального апарату”.

Загалом позитивно оцінюючи дискусію, яку стимулював часопис “Філософська думка”, зазначимо, що нам, водночас, видається доволі складним говорити про “чисту” естетику як таку, тим більше – в умовах міждисциплінарного діалогу. Від доби античності до сьогодення низка понять, якими оперує ця наука, вочевидь, є граничними щодо етики, психології та мистецтвознавства. Граничними є і низка проблем, дослідницький простір яких, фактично, є міждисциплінарним: проблема естетичного почуття, де – окрім психології – важливу роль відіграє етика, адже “внутрішні чуття”, які є структурним елементом естетичного почуття, морально-етичні за своєю суттю. Міждисциплінарними є і проблеми створення та сприймання художнього твору; професійної етики митця та ін.

Усе означене екстраполюється і на проблему епістолярію, яка, традиційно перебуваючи у площині літературознавства, на межі ХХ – ХХІ століття починає виходити за його межі і виявляється об’єктом міждисциплінарного аналізу, оскільки тексти, представлені у листах, зазвичай, пов’язані з вельми широким колом гуманітарних питань.

Як відомо, епістолярій – (від грецьк. *epistale* – письмо) – зібрання листів, а також літературний жанр, що до нього належить твір, який “побудований” за принципом листування. В історії культури поняття “епістолярій” традиційно поглиналося більш широким поняттям – “епістолярна література”, зміст якого зумовлювали дві складові: листи приватного характеру, що вийшли друком та твори, що використовують форму листів, які звернені до іншої особи (23).

Варто зазначити, що наявність другої складової у понятті “епістолярна література” дещо деформувала функцію “епістолярію”, оскільки “листи приватного характеру” можуть належати не тільки літераторам, а й політикам, науковцям, взагалі пересічним громадянам конкретного історичного періоду. Відтак, феномен “епістолярію” не обов’язково “співпрацює” чи “перетинається” з епістолярною літературою. Підкреслимо, що в контексті нашої монографії нас цікавить саме епістолярій видатних філософів, психологів, письменників, митців другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття, їх сучасників, рідних і колег, який розглядатиметься безвідносно до вимог епістолярної літератури.

Оскільки в історії як європейської, так і вітчизняної гуманістики епістолярій зазвичай розглядався у контексті епістолярної літератури, основною сферою його аналізу виявилось літературознавство – наука, що вивчає, передусім, художню літературу, її сутність, специфіку, функції та закономірності історико-літературного процесу.

Літературознавство, як відомо, включає в себе три розділи, а саме: теорія літератури, її історія та літературна критика. Зазначимо, що епістолярій, органічно “вписуючись” у кожну з цих трьох частин, мав, тим не менш, і певні обмеження. Вони, значною мірою, визначалися специфікою літературознавства, що, насамперед, педалювало значення епістолярної спадщини письменників, поетів, драматургів та літературних критиків. Водночас, простежується певна упередженість і щодо оприлюднення їхнього приватного листування. Це зумовлено багатьма чинниками – ідеологічними, моральними, правовими, – посилюючись на які, епістолярна спадщина видатних літераторів свідомо піддавалася цензурі.

Наразі показовим є ґрунтовне дослідження Д.Рейфілда – відомого англійського літературознавця, професора Лондонського університету – “Життя Антона Чехова” (47), де вперше оприлюднено низку його приватних листів, що раніше були відомі тільки архівістам. Що ж стосується представників інших сфер гуманітарної діяльності, то звернення до їхнього

листування відбувалося вкрай строкато, без належного осмислення чи послідовного використання в реконструкції логіки історичних процесів.

Усвідомлення того, що епістолярій як транскультурний феномен має вийти за межі літературознавства, в процесі розвитку гуманістики нашаровувалося поступово. Підтвердженням цього є виокремлення епістолографії – (від грецьк. *epistole* – письмо та ...графія) – допоміжної історичної дисципліни, що вивчає типи і види приватних листів стародавнього світу та доби середньовіччя.

Реальним розширенням меж використання епістолярію стало включення епістолярної спадщини в контекст розвитку історичної науки, де листування приватних осіб трансформувалося у формат історичного документу, і в такому статусі було присутнє в теоретичному вимірі. Використання епістолярію у галузі літературознавства та історії, по-перше, засвідчувало його міждисциплінарну сутність, а по-друге, цілком логічно “вводило” епістолярій у певний культурний контекст.

В умовах другої половини ХХ – початку ХХІ століття, коли широке коло проблем культурології стає об’єктом теоретичного дослідження, в епістолярії все чіткіше виокремлюється його власне культурологічний аспект. Відтак, культурологія, долучившись до літературознавства та історії, актуалізувала застосування міждисциплінарного підходу як найбільш продуктивного щодо аналізу феномену епістолярію.

По великому рахунку, “міждисциплінарна природа” культурології вже є своєрідною аксіомою, проте деякі українські науковці виходять у більш широкий контекст і, відзначаючи її специфіку в структурі гуманітарного знання, звертають увагу на, так би мовити, нетрадиційний шлях культурології порівняно з іншими гуманітарними науками. Так, на думку М.Бровка, “протягом довготривалої людської історії знання про культуру добувались засобами різних гуманітарних, а іноді і природничих наук” [5, 96]. Оскільки культура виникла значно раніше науки про культуру, то сам “предмет культурології як науки... не був відокремлений в особливий об’єкт



дослідження, і, передовсім, тому, що цей предмет знаходився в стані формування, становлення, розвитку, конституювання” [5, 96] .

Слід зазначити, що М.Бровко, реконструюючи місце культурології в системі гуманітарного знання, представляє цю “систему” в її найширшому обсязі, що дозволяє розглядати культурологію у взаємодії з філософією, теологією, археологією, етнологією, історією, соціологією, психологією та ін. [5, 96-101]. Водночас, на його думку, слід враховувати, що “предметом гуманітарних наук можуть бути різні сфери людської життєдіяльності – наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка тощо. Історично сформовані гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства” [5, 99]. Відтак, саме взаємодія культурології з різними гуманітарними науками надає їй цілісності і теоретичної завершеності.

Наука про культуру – культурологія, – остаточно сформувавшись у другій половині ХХ століття, використала той соціально-історичний досвід, що накопичувався протягом століть у процесі розвитку різних гуманітарних наук, які акумулюють в собі не лише культуротворчий, а й культурозберігаючий потенціал. Внаслідок цього, епістолярій, що формується різними персоналіями, відбиваючи історичні, національні, релігійні, професійні, цивілізаційні зриси, поступово накопичує зміст, який стосується найрізноманітніших проблем, і вимагає саме культурологічного аналізу.

На нашу думку, правомочність “використання” досвіду культурології у процесі дослідження епістолярію – значною мірою – спирається на визнання ролі особистості у становленні та розвитку культури, у творенні нового культурного простору. Як відомо, ідея діалогічності культури, що була оприлюднена М. Бахтіним (1895 – 1975) і підтримана багатьма науковцями, дістає чергового підтвердження у феномені епістолярію – яскравій формі діалогу, що його розгортають видатні особистості у межах конкретного історичного періоду.

## 1,2, ЕПІСТОЛЯРІЙ: СПЕЦИФІКА СУТНІСНИХ ОЗНАК

Осмилюючи роль культурології у “міждисциплінарності” епістолярію, на нашу думку, слід звернути увагу на окремі сутнісні ознаки європейської культурної традиції, в контексті якої зародився і ствердився епістолярний стиль спілкування. Аналізуючи специфіку становлення європейської цивілізації, український культуролог В.Даренський підкреслює її “зовнішню відкритість і діалогічність”, що “...є однією з передумов ... внутрішнього діалогічного різноманіття” [13, 201]. Саме “діалогізм”, на його думку, виступає виміром «європейськості», адже здатність європейського цивілізаційного типу до поєднання “різноманітних і різноякісних складових ... означає принципову заданість її внутрішнього діалогізму” [13, 204], який може набувати різних форм. Саме ці дві ознаки європейського цивілізаційного типу – діалогізм і заданість, – підкреслені В.Даренським, відтворилися у сутності епістолярію.

В означеному аспекті, рух культурної і епістолярної традиції, безперечно, співпадають. Відтак, які моделі листування не були б представлені у нашій монографії ( Гі де Мопассан – Г.Флобер, А.Доде, Е.Естоньє; Ф.Ніцше – Г.Брандес, А.Стрінберг, Л.Саломе; З.Фрейд – М.Бернейс, Т.Манн, Е.Флус; П.Елюар – Гала; Т.Манн – Г.Манн), це завжди діалог, принаймні, двох особистостей на задану тему.

Водночас, “діалогізм” і “заданість” не вичерпують ті ознаки культурологічного аспекту епістолярію, котрі необхідно виділити і підкреслити. На нашу думку, потужне місце в процесі виявлення специфіки епістолярію посідає досвід, який є чуттєво-емпіричним пізнанням дійсності, що демонструє єдність вмінь, знань та навичок. Наразі, беззаперечним є той факт, що листування здатне не лише фіксувати індивідуальний досвід двох особистостей – автора листа і його адресата, а й представити такий “інформаційний зміст”, який індивідуальний досвід трансформує у певне

колективне надбання, у нове знання, у нові почуття й переживання, розширюючи уявлення сучасників та нащадків щодо логіки європейських культуротворчих процесів.

Відтак, потенціал епістолярної спадщини дозволяє відтворити безпосередній, зафіксований у конкретному просторі і часі, процес спілкування: “автор листа – адресат”. Вони – свідомо чи інтуїтивно, – обмінюючись, по-перше, інформацією, по-друге, повідомляючи про поточні події чи зустрічі, фіксуючи увагу на побутовому чи соціальному зрізах власного існування – врешті-решт – роблять учасниками “епістолярного діалогу” велику кількість людей, котрі виступають читачами цих листів.

Слід наголосити, що в означеному аспекті, міждисциплінарний характер епістолярію розширюють ще дві гуманітарні науки – етика і психологія, формуючи його морально-психологічний вимір. Таким чином, засадні теоретико-методологічні принципи міждисциплінарного підходу передбачають залучення досвіду літературознавства, історії, культурології, етики і психології, який у процесі дослідження епістолярію дозволить систематизувати та узагальнити відповідний понятійно-категоріальний апарат і послідовно, так би мовити, персоналізувати матеріал, оскільки мова йде про реальних людей, подекуди, про суперечливі події їхнього приватного життя, про “секрети” творчого процесу.

Наголошуючи на необхідності враховувати морально-психологічний аспект епістолярію, доцільно підкреслити, що поняття “досвід”, яке залучене нами задля найповнішого розкриття сутності епістолярної спадщини, може бути – у своєму загальнотеоретичному “прочитанні” – визначене як філософсько-культурологічне. При цьому, ми, аж ніяк, не відкидаємо можливість його трансформації, наприклад, у сферу естетики (“естетичний досвід”) чи мистецтвознавства (“художній досвід”), проте такі модифікації здійснюються, передусім, на підґрунті філософського тлумачення означеного поняття. У контексті аналізу міждисциплінарності епістолярію питання “естетичного” та “художнього” досвіду залишаються на узбіччі більш

широкого представлення “досвіду” як філософсько-культурологічного феномену.

Визнаючи етику і психологію структурними елементами життєвого й культурного міждисциплінарного підходу, що допомагають з’ясувати сутність, природу і функціональні завдання епістолярію, слід зосередити увагу на понятті “спілкування”, яке, по-перше, належить до понятійно-категоріального апарату етики, а по-друге – є однією із спонукальних причин листування.

Як відомо, проблема спілкування доволі широко опрацьована у сучасній українській гуманістиці, існуюючи і як цілком самостійний предмет теоретичного аналізу в етиці та культурології, і як складова комунікативної філософії. Означені аспекти ґрунтовно представлені у працях Т.Аболіної, Є.Андроса, А.Єрмоленка, В.Малахова, Г.Миролюбенко, О.Пішак, С.Романенко, Л.Ситниченко, А.Супрун та ін. Всебічний розгляд проблеми спілкування дозволяє виявити кілька важливих моментів, серед яких особливо виокремимо наступні: 1. Спілкування як шлях до становлення діалогу та взаєморозуміння. 2. Спілкування як перехід від “я” до “ми”. 3. Спілкування як “співприсутність” в житті іншого. 4. Спілкування як морально-психологічна цінність.

На нашу думку, і у процесі аналізу листування, і при виявленні мотивів та стимулів, якими керується автор листа, означені моменти простежуються найвиразніше. У тих випадках, коли в листуванні, наприклад, Е.Золя та Б.Байля чи Ф.Ніцше та Г.Брандеса виявляється єдиний погляд на питання, що обговорюються, формується певна спільність, так би мовити, феномен “ми”, значення якого – на теоретичному рівні – підкреслюють практично усі науковці.

Морально-психологічне забарвлення того життєвого чи культурного простору, що виникає внаслідок спілкування “автор листа – адресат”, руйнує монологічне світоставлення, стверджує, хоча б в межах вузького кола односторонніх, людську та професійну спільність, яка у певних сферах людської діяльності вкрай необхідні. Саме це, вочевидь, має на увазі О.Пішак – дослідник становлення і розвитку проблеми спілкування в історії етико-

філософської думки, коли відзначає: “Сам акт спілкування є цінним тоді, коли індивід, що вступає в контакт з іншим індивідом, бачить в ньому собі подібного і рівного, здатного до взаєморозуміння, і тому розраховує на активний зв'язок і обмін інформацією, думками, почуттями” [43, 199] .

Водночас, епістолярна спадщина далеко не завжди демонструє, так би мовити, згармонізовану позицію “автор листа – адресат”. Історія культури залишила чимало зразків полемічних листів або таких, які демонструють відверту непримиренність позицій. Так, наприклад, у листуванні З.Фрейда і М.Бернейс чи братів Манн оголюються глибинні сімейні протиріччя, родинні розбіжності такого емоційного ґатунку, які не мають навіть натяку на гармонію. У такому випадку, епістолярій містить потужний потенціал, що стає стимулом для неупередженої оцінки того чи іншого видатного представника історичного поступу людства.

Можливо, і для самих учасників “не-гармонійного” листування такий досвід спілкування дозволяв краще побачити ту чи іншу ситуацію і зробити більш чіткі наголоси. Наразі слушною видається теза українського культуролога Г.Миролубенко, котрий розглядає спілкування як “універсальну основу буття людини, де в діалозі відбувається розв’язання життєвих колізій індивідів. Не зважаючи на цілу низку концепцій, які обґрунтовували цінність міжособистісного спілкування, їх об’єднує спільна мета комунікації – зустріч індивідів у взаємній творчості” [37, 106] .

Намагаючись визначити основоположні чинники, які б дозволяли розглянути епістолярій як цілісний феномен, морально-психологічний аспект має бути узгодженим із правовим, адже листування, як правило, носить приватний характер і оприлюднення листів повинно бути санкціоновано їх автором чи адресатом. Відтак, враховуючи, що листи найчастіше виходять друком після смерті учасників листування, постає проблема моральності тих, хто “санкціонує” це оприлюднення, а отже – їхньої правової відповідальності. Проблема зникає тільки у тих випадках, коли автор чи адресат залишають дозвіл на оприлюднення приватного листування. Морально-психологічної

оцінки вимагає і ситуація знищення епістолярію та архівів, яке здійснювали видатні представники європейської культури. В означеному контексті позиція великого Гете, котрий ліквідував частину приватної епістолярної спадщини, оцінюється науковцями як показово демонстративна.

Неоднозначним, вочевидь, є і факт упорядкування видатною особистістю свого листування чи архіву: формально вона має на це право, але при цьому – з культурного контексту свідомо вилучаються цілі його шари. Коли після смерті автора листів чи їх адресата проходить більш, ніж сто років, їхнє життя вже стає “фактом історії”, певні аспекти якої часто-густо у несподіваному ракурсі висвітлює саме епістолярій. Розуміючи суперечливість ситуації щодо архівної та епістолярної спадщини великих людей, тим не менш вважаємо, що слід загалом позитивно оцінити оприлюднення раніше забороненого для публікації листування А.Чехова, здійснене Д.Рейфілдом, хоча зміст листів письменника може відверто шокувати частину його шанувальників.

Важливе місце у контексті міждисциплінарного підходу при “розкодуванні” епістолярію посідає естетика. Відштовхуючись від визначення її сутності як “науки про становлення і розвиток чуттєвої культури людини” [15, 6], можна стверджувати, що певні листи, наприклад, братів Гонкур, братів Манн чи П. Елюара містять матеріал, який є значним “чуттєвим подразником”. Наразі, це “чуттєвість” і адресата, і стороннього читача, яка не відчужується і не стає естетичним сприйманням, а презентує своєрідну замкнену схему “суб’єкт – суб’єкт”. Відтак, наразі, говорити про власне естетичний сегмент у міждисциплінарності, на який спирався б епістолярій, видається доволі проблематичним.

Взагалі, на нашу думку, естетика в означених процесах “присутня” дещо опосередковано і “представлена”, насамперед, на рівні проблематики, яка, так чи інакше, стає предметом обговорення у процесі листування. Взагалі, варто зазначити, що питання, які порушували у своїх листах, наприклад, Ф.Ніцше чи З.Фрейд, зазвичай, висвітлюють естетичний вимір на тлі широкого

гуманітарного контексту, що – врешті-решт – і створює уявлення про епістолярій як принципово важливий чинник європейського культуротворення.

Наголошуючи на специфічному характері “присутності” естетичної науки у контексті міждисциплінарного підходу при дослідженні епістолярію, водночас підкреслимо, що листування, до якого ми звернемося у нашій монографії, часто-густо розкриває специфіку розуміння тією чи іншою особистістю понятійно-категоріального апарату естетики, видової структури мистецтва, природи творчого процесу, бажання відкрити “секрети” власної творчої лабораторії, обговорення новітніх тенденцій у художньо-мистецькій практиці конкретного періоду та ін. Усе це дає підстави говорити не стільки про естетику в контексті міждисциплінарності епістолярію, скільки про власне естетичну позицію і авторів листів, і їхніх адресатів.

Слід зазначити, що міждисциплінарний підхід, на якому базується теоретичний аналіз епістолярію, своєрідним чином концептуалізує і проблему біографізму, адже у моделі “автор листа – адресат” присутні конкретні імена, людські долі, громадське і приватне життя особистостей, творчість котрих динамізувала процес європейського культуротворення. У свою чергу, біографізм – невід’ємна складова феномена творчості, поза межами якої він набуває ознак спрощеності й ілюстративності. На нашу думку, у структурі ланцюга “творчість – біографізм – епістолярій” внутрішній зміст останнього, може бути розкритий найбільш аргументовано і послідовно. При цьому, концептуалізація біографізму вимагає чіткого розуміння його місця і значення у процесі формування особистості, котра творчо реалізує себе у різних сферах людської життєдіяльності.

У розмаїтті проблематики, яка на теренах української гуманістики досліджується найбільш послідовно, слід виокремити загалом проблему творчості і, зокрема, такий її важливий різновид як художня творчість. Так само, як проблема епістолярію, проблема творчості виявилася тим специфічним об’єктом аналізу, де – тією чи іншою мірою – перехрещуються

теоретичні інтереси багатьох гуманітарних наук – психології, естетики, етики, мистецтвознавства, культурології.

На нашу думку, творчість – у загальнотеоретичному плані – це сукупність низки ознак, серед яких виокремимо наступні: 1. Наявність суб'єкта творчої діяльності; 2. Цілеспрямована діяльність означеного суб'єкта ; 3. Створення принципово нового, що вирізняється оригінальністю та неповторністю; 4. Суспільно-історична унікальність створеного. Відтак, загальнотеоретична інтерпретація художньої творчості актуалізує не лише фактор біографізму, а й проблему персоналізації.

Вочевидь, що епістолярна спадщина, з одного боку, є відверто персоналізованою формою того, що умовно можна назвати “самотворчістю” , адже у кожному листі його автор сам обирає адресата, сам окреслює тему “епістолярного діалогу”, сам визначає міру відвертості, сам виявляє те “принципово нове”, “оригінальне та неповторне”, що може сформуватися у процесі листування з різними адресатами.

З другого ж боку, – така персоналізована “самотворчість” дозволяє “зануритися” в біографію “суб'єкта творчої діяльності”, а згодом, коли “епістолярна спадщина” стає предметом наукового аналізу, – багато у чому завдяки саме їй – відкрити невідомі виміри створеного митцем, що, безпосередньо, екстраполюється у площину дослідження проблеми художньої творчості.

Протягом двох останніх десятиліть у теоретичних напрацюваннях І.Живоглядової, О.Колотової, Н.Левченко, Л.Левчук, Н.Легкої, Т.Матюх, О.Петрової, О.Поліщук, О.Сарнавської, Р.Ткаченко та ін. окреслено коло питань, відповідь на які – безпосередньо чи опосередковано – впливає на відтворення тих суб'єктно-об'єктних зв'язків, осмислення яких допомагає збагнути природу творчості, специфіку задуму твору, роль особистісних якостей митця чи умов його існування, що визначають логіку творчого процесу. Усе означене – так чи інакше – сфокусовано навколо феномену “автор” – людини, яка створює художній твір. Коли ж розглядається явище



епістолярію, питання “авторства” набуває подвійного значення, адже це і автор художніх, філософських чи психологічних творів – саме про них йдеться у нашій монографії, але водночас – це і автор листів. При цьому, позиція “автора твору” і “автору листа” може мати і певні розбіжності, оскільки доволі часто “автор листа” обговорює з адресатом ще не написаний твір, або ідею, яка знаходиться у стані розробки та початкового – теоретичного чи художнього – оформлення.

Проблема “автора”, як відомо, теоретично загострилася, набула особливого резонансу, виявившись об’єктом досить гострих дискусій, наприкінці 60-х років ХХ століття, внаслідок оприлюднення у 1968 році - сьогодні вже хрестоматійної статті - “Смерть автора” відомого французького філософа та літературознавця Ролана Барта (1915-1980).

Спираючись на новелу Оноре де Бальзака “Сарразин”, дещо модифікуючи при цьому принцип ідентифікації, науковець виокремив певні зрізи постаті Бальзака у контексті написаної ним новели. Внаслідок проведеної “операції”, Барт дійшов наступних висновків: 1. Бальзак примушує свого героя висловлювати, по суті, його власні думки; 2. На сторінках новели Бальзак постає як індивід, котрий “розмірковує про жінку на підґрунті власного особистісного досвіду”; 3. Бальзак є письменником, що сповідує “літературні” уявлення про жіночу натуру; 4. Бальзак представляє у новелі зріз “загальнолюдської мудрості” або “романтичної психології” [3, 384].

На думку Барта, дізнатися, хто ж є автором новели “Сарразин” і який – із заявлених “зрізів” – веде нас сторінками твору, ніколи не вдасться: запис подій новели – це “чорно-білий лабіринт”, де розчиняються “сліди нашої суб’єктивності”, де “зникає будь-яка самототожність і в першу чергу тілесна тотожність того, хто пише” [3, 384].

Зазначимо, що у цих, досить дискусійних положеннях, найбільш несподіваним видається останнє твердження щодо зникнення у процесі творчості “тілесної тотожності”. Адже жодний митець – окрім тих, хто зафіксував себе у форматі автопортрету чи знявся в епізоді фільму – не може

бути “тілесно” присутній у мистецтві. Щодо власне “тілесної” присутності, вона – серед класичних видів мистецтва – притаманна лише театру, де, так би мовити, сукупна “тілесність” створює художній образ, який повністю “відходить” від “фізичної тілесності” виконавців.

Оскільки у контексті проблематики нашої монографії загальнотеоретичний зміст “смерті автора” є, сказати б, узбічним питанням, ми порушуємо його лише тому, аби підкреслити ще одну показову ознаку листування: у просторі епістолярію автор “не вмирає”, так само як “не вмирає” і його адресат. Епістолярна спадщина фіксує і їхню суб’єктивність, і їхню самототожність, і їхню тілесність. Остання ж ознака – є своєрідним привілеєм епістолярію у порівнянні з більшістю видів мистецтва. Підкреслимо також, що саме в епістолярії чітко зафіксовано “хто є хто” і кожний приклад діалогу “автор листа – адресат” є беззаперечним фактом біографії тієї чи іншої особистості.

Матеріал статті Р.Барта дає підстави наголосити на принциповій різниці між “читачем” літературного твору, котрий, на думку теоретика, ототожнюється лише з “простором”, не маючи “приватної адреси”, і адресатом листа. Зазначимо, що у, так би мовити, “епістолярного адресата”, до якого звертається “автор листа”, зовсім інша роль й інше призначення: він визначений і у просторі, – листування завжди фіксує конкретного адресата, і у часі – практично на кожному листі присутня дата його написання. Усіх цих об’єктивних ознак позбавлений, так би мовити, звичайний читач, оцінюючи якого Р.Барт відзначає: “... це людина без історії, без біографії, без психології, він всього лише хтось, хто зводить сукупно усі ті штрихи, що їх утворює письмовий текст” [3, 390].

Зазначимо, що ми жодним чином не намагаємося сформулювати контраргументи бартівській ідеї “смерті автора”, а лише прагнемо акцентувати на складності такого феномену як “епістолярна спадщина”. Адже загальнотеоретичні чи “загальнолітературознавчі” конструкції, що є цілком доречними у контексті сучасної гуманістики, потребують урахування певних

нюансів, коли в логіці її формування виокремлюється така специфічна сфера як епістолярій.

На нашу думку, в аналіз теоретичного ланцюга функції автору “модель Барта – епістолярій” цілком логічно “вписується” посилення українського філософа В.Менжуліна на дослідження американського культуролога Е.Кауфман, котра, долучившись до дискусії французьких постмодерністів, – в тому числі і з приводу ідеї “смерті автора,” – кваліфікувала їхню полеміку як вияв “інтелектуальної гостинності” – фундаментальної настанови, завдяки якій створюється “спільнота думки, яка не знає меж...” [36, 275]. Сміслові конструкції Е.Кауфман можуть бути повністю перенесені у площину епістолярію, який, з одного боку, існує в атмосфері “інтелектуальної гостинності”, а з другого, – здатний демонструвати “спільноту думки, яка не знає меж”.

Саме цей комплекс проблем, на наше глибоке переконання, робить логічним, по-перше, включення епістолярію і біографізму у площину проблеми творчості, а по-друге, дозволяє виокремити й закріпити на рівні об’єкту теоретичного аналізу “біографічний контекст” епістолярію.

Слід зазначити, що у процесі осмислення природи біографізму склалася ситуація подібна проблемі міждисциплінарного підходу, адже протягом приблизно двох останніх десятиліть в українській гуманістиці розгорнулися дискусії щодо термінології, яка має найбільш чітко відбити теоретичну сутність цього феномену. Науковці, котрі працюють у цьому напрямі, – О.Валевський, Н.Жукова, Т.Ємельянова, В.Менжулін, О.Попович, О.Свінціцька, К.Семенюк, С.Холодинська – оперують поняттями “біографічний метод”, “біографізм”, “біографіка”, “біографістика” , подекуди вживаючи їх як тотожні. Окрім цього, у відповідному дослідницькому просторі зустрічаються поняття “біографічна пам’ять” та “біографічний підхід”.

Водночас, у фундаментальному дослідженні В.Менжуліна “Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні” присутні підрозділи присвячені проблемам “антибіографізму”, “псевдобіографізму” та “біографічному

повороту”, що стали предметом дослідження в аналітичній філософії [36]. Більш того, В.Менжулін виокремлює як самостійний об’єкт аналізу “біографію філософа”, обминаючи увагою інші типи біографій – письменника, живописця, актора, політика чи науковця.

Зважаючи на спрямованість нашої монографії та вимоги хронологічного підходу, відтворення “експериментів” з термінологією слід починати з “біографічного методу” – поняття, що сформувалося на теренах літературознавства середини ХІХ століття, і висунуло на перші позиції біографію письменника. Саме “біографічним методом”, як відомо, назвав своє новаторське відкриття французький літературознавець і критик Шарль Огюстен Сент-Бьов (1804 – 1869).

Обґрунтовуючи основоположні засади “біографічного методу”, Ш.Сент-Бьов, фактично, спирався на жанр “літературно-критичних портретів”, що були опрацьовані ним у однойменному п’ятитомному виданні, робота над яким продовжувалася протягом 1836 – 1839 років. Окрім цього, у спадщині французького літературознавця є п’ятнадцятитомне зібрання “Бесіди по понеділках” та тринадц’ятитомник “Нові понеділки”, в яких Ш.Сент-Бьов, певною мірою, також використовував цю жанрову структуру. Оскільки ми вже зверталися до принципів “біографічного методу” у нашій монографії “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг)” (К.,2011), наразі, наголосимо лише на основних його структурних елементах.

“Біографічний метод”, на думку Сент-Бьова, вимагає ґрунтовного “відпрацювання” усіх складових, під впливом яких формується особистість. При цьому бажано, щоб спостереження цього процесу охоплювало різні етапи життя митця: від народження до вияву творчої індивідуальності. Значну увагу французький науковець приділяє аналізу культурного простору, що формує митця, питанням релігії, мови та ін. Однак, оскільки за своєю, так би мовити, фаховою спрямованістю Ш.Сент-Бьов є літературознавцем, його,

передусім, цікавить процес становлення саме письменника і його літературне оточення.

На сторінках монографії “Обрунтування біографіки” український філософ О.Валевський, розкриваючи складові “біографічного методу” Сент-Бьова, відзначає особливий акцент ученого на необхідності “вивчення ворогів і недоброзичливців таланта” [6, 77]. Це засвідчує, що Ш.Сент-Бьов, так би мовити, урівноважував сили впливу: якщо родина – в найширшому сенсі цього поняття – виступає, переважно, носієм позитивного начала, то “вороги” та “недоброзичливці”, зазвичай, належать до “літературного оточення” і розглядаються у негативному контексті. Відтак, у процесі дослідження на перші позиції виходять два джерела інформації, а саме: листування та мемуаристика. Зазначимо, що до них, як до носіїв найбільш достовірного знання щодо внутрішнього світу письменника, Ш.Сент-Бьов ставився особливо уважно.

Як відомо, модель “біографічного методу”, обґрунтована французьким науковцем, була неоднозначно сприйнята як його сучасниками, так і наступними поколіннями дослідників і стала поштовхом для подальших розмислів чи корегування окремих її ідей та положень. Проте сьогодні “біографічний метод” – у різних його термінологічних і концептуальних модифікаціях – є потужною складовою у створенні персоналізованої історії культури. Саме “біографічний метод”, значною мірою, активізував науковий інтерес до феномену епістолярію, що здатний виконати функцію “дешифрування” як “творчої”, так і “буттєвої” біографії митця.

Саме такий розподіл було запропоновано українським естетиком К.Семенюк, котра, спираючись на спадщину класика української літератури Ольги Кобилянської (1863 – 1942), відзначає, що її творчість “дозволяє відтворити єдність “традиції біографічного письма” із синтезом художньо-виражальних засобів літературних творів” [51, 4] .

Хоча в нашій монографії аналіз епістолярію здійснюється на прикладі західноєвропейської культуротворчої традиції, ми наразі свідомо

“переносимось” в український контекст, аби підкреслити транскультурну сутність епістолярію, його продуктивність у процесі дослідження і незалежності від національного чинника, мови, часу, регіону чи традицій виховання конкретного письменника.

Як зазначає К.Семенюк, більшість образів, створених О.Кобилянською, були “проекцією її авторського “Я”, що проходили попереднє “апробування” в її досить розгорнутому листуванні. Якщо врахувати, що “адресатами” письменниці були І.Франко, Л.Українка, О.Маковей, Х.Алчевська, О. Луцький, стає зрозумілим значення її епістолярної спадщини для всієї української гуманістики.

Загальновідомо, що у кожному художньому творі може безпосередньо відбиватися “Я” митця, проте у випадку з О.Кобилянською це набувало характеру свідомого відтворення “себе у створеному образі”, що засвідчують “як щоденникові записи, так і епістолярій і біографій”. Деталізуючи специфіку творчого процесу письменниці, К.Семенюк підкреслює: “Епістолярна спадщина має велике значення ще в одному аспекті: О.Кобилянська не написала жодного твору з теорії мистецтва, тому її погляди щодо призначення, впливу, характеру мистецтва відбиті переважно в її листах” [51, 9].

Зазначимо, що більшість як письменників, так і митців взагалі, не залишили теоретичних робіт і не цікавилися теоретичним “забезпеченням” власної творчості. Однак, листування – принаймні до другої половини ХХ ст. – було обов’язковою приналежністю їх “буттєвої” біографії, що, безперечно, допомагало глибше збагнути “секрети” їхньої біографії “творчої”. На нашу думку, саме епістолярій є тим засобом спілкування, на підґрунті якого науковцям відкривається можливість показати досить специфічний процес взаємодії, переходу чи співіснування в свідомості письменника “буттєвих” і “творчих” моментів, відтворити ситуацію, коли зникає межа між буттєвим та естетико-художнім баченням світу.

Відтак, аналіз “біографічного контексту” епістолярію, переконливо засвідчує не лише факт взаємодії “буттєвої” та “творчої” біографії, а й їх

своєрідне взаємодоповнення, “перетікання” однієї в іншу. Яскравим підтвердженням цього є листи видатного французького письменника Гюстава Флобера (1821 – 1880), що були написані протягом 1837 – 1850 років. Хоча вони і звернені до різних адресатів – Еміль Золя, Луїза Коле, бр. Гонкури, Іван Тургенєв, Ернест Шевальє, Максим дю Кан, Луї Буйле, – їх спільні ознаки очевидні: письменник обов'язково фіксує місто, де було написано лист – Париж, Каїр, Руан, Круассе, Трувіль та ін., – дату його відправлення, а в окремих випадках ще й вказує час. Так, наприклад, тексту листа до Е.Шевальє передують наступні: “Руан, неділя зранку, 24 лютого 1839”. Що ж стосується листа до Л.Коле, то позначка місця відсутня, натомість детально означені день, час, місяць і рік написання листа (“П'ятниця, 10 годин вечора, 18 вересня 1846”) [56, 555, 559].

Ці аспекти листування, безперечно, є прикладами “буттєвої” біографії, які – водночас – не вичерпують об'єм “буттєвості”, що у даному випадку пов'язані, наприклад, з описом письменником перших весняних днів: “...погода сіра, Сена жовта, трава зелена, дерева майже без листя, вони тільки розпускаються...”; з повідомленням про драматичні сімейні події: “...я передбачаю більш або менш близьку смерть матері, проте не будь я таким егоїстом, мені слідувало б жаліти її” ; досить детальним відтворенням вражень від побутових і культурних традицій єгиптян, зокрема, майстерністю їх музикантів та танцюристів: “...музика зберігає один і той самий темп, не вщухаючи, години дві....танцюристи проходять, повертаються, вони ступають короткими, конвульсивними рухами...” [56, 557, 562].

Можна і далі продовжувати наводити приклади “буттєвої” біографії Г.Флобера, що містить чимало зрізів. Проте, наразі, важливішим є інше: у більшості листів, крізь буденні теми, постійно “проривається” те, що належить “творчій” біографії. Так, у листі до Е.Шевальє від 24 лютого 1839 року Флобер зізнається: “Два місяці тому я почав писати містерію, але все, що зроблене мною, безглуздо, позбавлено бодай якоїсь думки. Можливо, що я покину працювати над нею” [56, 557]. Відтак, лише завдяки листуванню, ми через сто

тридцять сім років після смерті письменника, дізнаємося про його реалізовані чи нереалізовані наміри, тобто символічно опиняємося у творчій лабораторії класика французької літератури.

Надзвичайно змістовним є розгорнутий лист Г.Флобера до Л.Коле від 18 вересня 1846 року, на сторінках якого письменник розкриває своє ставлення до проблеми співвідношення змісту і форми в художньому творі: “Немає прекрасних думок без прекрасної форми і навпаки. У світі Мистецтва Краса (правопис письменника – О.О.) проступає із форми, як у нашому світі форма народжує спокусу, любов” [56, 560]. Зазначимо, що подібні естетико-мистецтвознавчі зауваження “розкидані” по багатьох листах письменника.

Якщо підсумувати ці стислі теоретичні начерки, створюється досить виразний портрет “Флобера – теоретика” і “Флобера – літературного критика”. Як теоретика, його, вочевидь, цікавлять проблеми реалістичного методу та подальші перспективи цієї “художньої моделі створення романів” у французькій літературі. Досить детально в окремих листах письменник обговорює морально-психологічний потенціал художнього твору, зокрема – проблему переживання. Тоді як літературний критик, так само у форматі листування, Г.Флобер дає надзвичайно високу оцінку роману Е.Золя “Нана”.

Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує лист, написаний Флобером, до Л.Буйлє, своєрідним епіграфом до якого є наступні рядки: “13 березня 1850, на борту нашої канжі, у 12 милях вище Ассуана”. Цей – великий за обсягом – текст, містить абзац, в якому, так би мовити, впритул представлені “буттєві” й “творчі” розмисли великого письменника. Процитуюмо означений фрагмент листа у повному обсязі: “Мама писала, що вона не часто тебе бачить. Чому? Якщо тобі нудно, все ж хоча б зрідка відвідуй її заради мене і спробуй повідомити ... про все, що відбувається у мене вдома, якби там не було. Чи їздив ти до Парижу? Чи не побував знову у Готьє? Бачив Прадье? Як справи з твоєю подорожжю до Англії заради китайської казки? Я частенько бурчу на твої віршики. Вважаю за необхідне запропонувати тобі саме зараз блискуче виправлення – слово – “волоцюга” стосовно до Нілу:



И пусть бродяга Нил прибором бьёт о берег (наведений рядок вірша ми свідомо залишаємо без перекладу українською – О.О.)” [56, 565].

Отже, зазначимо, що лише епістолярна спадщина може дозволити досліднику, так би мовити, безпосередньо спостерігати складність процесу художнього мислення письменника, коли в стислому “часо-просторі” співіснують його “творча” та “буденна” біографія. У процесі і культурологічного, і естетико-психологічного, і мистецтвознавчого аналізу художньої творчості взагалі та творчого процесу, зокрема, саме епістолярій дозволяє побачити моменти злиття “буденної” та “творчої” біографії, що простежуються у багатьох письменників та представників інших видів мистецтва. Саме це є важливим аргументом щодо утвердження епістолярію серед тих обов’язкових чинників, з якими пов’язують вивчення художньої творчості на теренах різних гуманітарних наук.

Систематизуючи проблеми, що були порушені у цьому розділі монографії, на нашу думку, слід артикулювати ще один показовий момент: теоретична структура “творчість – біографізм – епістолярій”, на яку ми спираємося у процесі реконструкції логіки становлення та розвитку проблеми епістолярної спадщини в контексті міждисциплінарного підходу, повинна включати в себе і таку складову як персоналізація.

Як відомо, поняття “персоналізація” ( від. лат. *persona* – особа, маска, особистість) починає активно входити у теоретичний ужиток приблизно в 70-ті роки ХХ століття. І хоча означене поняття, насамперед, пов’язували з психологією особистості, пізніше була виявлена його дотичність і до морально-етичних зрізів, і до соціальної орієнтації індивідуума. Визначаючи персоналізацію як “процес набуття суб’єктом загальнолюдських, суспільно-значимих, індивідуально-неповторних властивостей та якостей”, прихильники концепції “персоналізації” підкреслюють, що саме вона дозволяє оригінально виконувати певну соціальну роль, творчо “будувати” спілкування з іншими людьми, активно впливати на їхнє сприйняття й оцінку як власної особистості, так і сутності своєї діяльності (22).

Взагалі, доволі широка гуманітарна площина, яку психологи відвели персоналізації, сприяла тому, що її супутні “означення” – загальнолюдське, діяльність, індивідуальна неповторність, сприйняття, “цінність – оцінка” – ставали приводом для розмислів представників інших сфер гуманітарного знання. Внаслідок цього, на межі ХХ – ХХІ ст. персоналізація активно використовується, по-перше, в процесі осмислення усіх тих проблем, де є необхідність підкреслити “самостійне вираження власного “Я””; по-друге – в усіх аспектах дослідження феномену “діяльність”, адже саме в діяльності людина “транлює” іншим власну індивідуальність; по-третє – у визначенні поняття “суб’єкт”, оскільки його персоналізація відбувається за умови значущості для інших і, нарешті, – набуття суб’єктом загальнолюдських властивостей та якостей.

На нашу думку, до окресленої площини, в просторі якої відбувається осмислення персоналізації, дотичні і творчість, і біографізм, і епістолярій, що спираючись і наснажуючись власним “Я”, здійснюють творчо-пошукову діяльність, створюють загальнолюдські цінності, “транлюють” іншим власну індивідуальність. Усе це дає нам право стверджувати, що проблема епістолярію, з одного боку, є самодостатньою і самоцінною, а з другого, – важливою структурною складовою у русі “творчість – біографізм – персоналізація – епістолярій”.

### 1.3. ЕПІСТОЛЯРІЙ У ПРОСТОРИ ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА

У попередніх підрозділах, відпрацьовуючи теоретичні засади дослідження епістолярію, ми прагнули показати, що цей феномен є однією із специфічних сутнісних ознак європейського культуротворення. Водночас, наголошуючи на епістолярії як на самостійній проблемі, яка є важливою складовою у русі “творчість – біографізм – персоналізація – епістолярій”, у наступних розділах монографії увагу – переважно – буде зосереджено на епістолярній спадщині представників наукової (Ф.Ніцше, З.Фрейд) та

літературної творчості (Е.Золя, брати Гонкури, Г.де Мопассан, брати Манн, П.Елюар, Ф.Кафка).

Наголос на потенціалі епістолярію у відтворенні процесу написання роману, драматургічного чи поетичного твору, безперечно, збагачує як наші знання про природу й сутність літератури – специфічного виду мистецтва, – так і про особливості творчості в цілому. Це, у свою чергу, актуалізує новий виток в естетико-мистецтвознавчому опануванні проблеми видової специфіки мистецтва, яка присутня в європейській гуманістиці від часів Платона.

Слід зазначити, що – за своєю сутністю – вона, по-перше, є міждисциплінарною, а по-друге – багатоаспектною і створює певні теоретичні труднощі у процесі систематизації та узагальнення матеріалу, який стає предметом дослідження. Через це, означену проблему і в естетиці, і в мистецтвознавстві традиційно вважають не лише складною, але й багато у чому суперечливою. Власне і станом на сьогодні, окремі її аспекти не мають однозначної оцінки, залишаючись предметом гострих дискусій.

Якщо і на межі XX – XXI ст. науковці фіксують наявність “білих плям” у дослідницькому просторі проблеми видової специфіки мистецтва, у другій половині XIX – першій половині XX ст., – а саме у контексті цього періоду ми і розглядаємо феномен епістолярної спадщини – теоретична ситуація виглядала ще складнішою. По великому рахунку історія відпрацювання цієї проблеми доволі строката, оскільки і в розвідках великих практиків мистецтва, і в теоретичних працях видатних учених вона, зазвичай, посідала другорядне місце.

У той же час, 30-ті рр. XIX ст. стали для мистецького середовища своєрідними провісниками складних і неоднозначних процесів щодо можливих змін саме на теренах видової структури мистецтва, які, значною мірою, активізувала поява у Франції у 1839 р. фотографії, а у 1895 р. – кінематографа. Саме тому, видається глибоко симптоматичним, що демонстрації легендарного фільму “Вихід робітників з заводу у Ліон-

Монплезір” передувала лекція Л.Люм'єра, присвячена “фотографічному виробництву”.

Відтак, починаючи з 1895 р. система класичних видів мистецтва, яка проіснувала протягом значного історичного періоду, мала принципово модернізуватися як на практичному, так і на теоретичному рівнях. Наразі варто наголосити, що вкрай необхідне осмислення змін, які відбулися у видовій структурі мистецтва і природно вплинули на специфіку європейських культуротворчих процесів між 1839 ( поява фотографії) і 1895 рр. ( вихід першого фільму), розтягнулося на століття і станом на сьогодні також не може вважатися завершеним.

Слід зазначити, що і серед сучасних фахівців ведеться полеміка щодо права вважати фотографію самостійним видом мистецтва. Так, наприклад, Ю. Борев від середини 70-х років ХХ ст. цілеспрямовано включав фотографію у перелік самостійних видів мистецтва, апелюючи при цьому до позиції поета, критика і політичного діяча Альфонса де Ламартіна (1790 – 1869), котрий, оцінюючи перші світлини, заявляв: “Це – мистецтво, покликане співпрацювати із сонцем!” . Наразі, варто зазначити, що деякі митці йшли ще далі у своїх спостереженнях щодо майбутнього фотографії. Так, наприклад, відомий представник французької школи історичного живопису Поль Деларош (1797–1856), взагалі вважав фотографію основною причиною смерті живопису.

Відтак, надаючи фотографії статусу самостійного виду мистецтва, Ю.Борев мав можливість “підкріпити” свою позицію, апелюючи до серйозних авторитетів, котрі були сучасниками і прибічниками цього винаходу. Однак, відповідні розмисли науковця не дістали широкої підтримки в естетичному середовищі ХХ століття, так само, як не було її і у середині століття ХІХ, коли переважна більшість французьких митців і теоретиків сприйняли фотографію як суто технічний винахід, а не художній прорив .

У цьому зв'язку більш, ніж показовою виявилася позиція В. Ван Гога. Перебуваючи у 1885 р. в Антверпені, митець звернув увагу, що у місті багато фотографів, “але фотографія, наголосив він, – це завжди незмінно умовні очі,

носи, писки, воскові, гладкі, холодні. В них завжди є щось мертвенне. А от живописні портрети живуть власним життям, виходячи безпосередньо з душі художника, чого не може дати ніяка машина. Чим більше бачиш фотографій, тим ясніше це стає” [7, 267].

Варто зазначити, що на межі ХХ – ХХІ ст. проблема співвідношення “живопис – фотографія”, фактично, не стає предметом теоретичного аналізу, оскільки в неї відверто “втрутилося” мистецтво кіно, у контексті якого сьогодні, зазвичай, і йдеться про природу і специфіку фотографічного зображення. Щодо спроби обґрунтувати самостійний статус фотографії у структурі видів мистецтва вона, вочевидь, залишилася у межах “боревської моделі”, яка набула відверто маргінального характеру .

Взагалі, питання адаптування митців до нових художніх чи науково-технічних зрушень, якими позначене ХІХ ст., може бути предметом самостійного аналізу, оскільки виявляє чимало не лише професійних, але й морально-психологічних аспектів. Що ж стосується митців, життя і творчість яких були переважно пов’язані з другою половиною ХІХ ст. вони, взагалі, опинилися у доволі екстремальній ситуації. Адже їм – у досить стислий час – необхідно було адаптуватися до нових естетико-художніх можливостей, які від середини ХІХ ст., починає пропонувати фотографія, а на межі ХІХ – ХХ ст. – кінематограф. Цей процес адаптації виявився відверто складним, що, значною мірою, позначилося на теоретичному осмисленні та оцінці процесу розширення видової специфіки мистецтва.

Водночас, як відомо, відкриття нового – прихованого – потенціалу навіть у межах класичних видів часто-густо сприймалося сучасниками цих художніх пошуків вельми упереджено, а подекуди – навіть вороже. Достатньо згадати перші експерименти щодо підсилення естетико-художньої виразності живопису, запропоновані на початку 70-х років ХІХ ст. імпресіоністами, які викликали відверто негативну реакцію значної частини їхніх співвітчизників.

Коли ж йдеться про фотографію та кінематограф – принципово нові види мистецтва, що розвивалися паралельно із класичними – процес адаптації

і митців, і більш широкої художньо-зорієнтованої аудиторії, виявився доволі складним. І якщо практично всі персоналії, епістолярну спадщину яких ми аналізуємо на сторінках нашої монографії, відносно легко прийняли фотографію, а іноді – взагалі із задоволенням користувалися її послугами, ставлення до кінематографа виявилось значно упередженішим. Скажімо, деякі з них, хоча і подолали межу 1895 року, усвідомити сутність кінематографу, як принципово нового – синтетичного виду мистецтва, так і не встигли. Водночас, інші – навіть і не намагалися це зробити. Так, З.Фрейд - видатний теоретик кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. – категорично не прийняв кінематограф, не побачивши в ньому нічого, що давало б йому право вважатися мистецтвом.

У контексті означеного, на нашу думку, варто, по-перше, активніше вводити у гуманітарний простір епістолярну спадщину представників різних видів мистецтва, зокрема, живописців та музикантів, котрі – як і літератори – представляють класичні різновиди; по-друге – задля розширення й поглиблення наших уявлень щодо проблеми видової специфіки мистецтва як такої – залучати в її теоретичний контекст ті частини епістолярної спадщини представників живопису та музики, в яких – так чи інакше – обговорюється специфіка саме їхніх видів мистецтва; а по-третє, використовуючи потенціал епістолярію, виявити ступінь обізнаності творчих особистостей з тими мистецькими новаціями, які вже “стояли на порозі”, але ще не були активно “залучені у світовідношення”, наприклад, Е. Гонкура, Е. Золя, Ф. Ніцше та ін.

Водночас, ще раз наголосимо, що, наразі, ми тільки порушуємо проблему видового мистецького контексту епістолярію на рівні вступного розділу нашої монографії, вважаючи, що, загалом, вона може мати неабиякі теоретичні перспективи і залучити у свою площину зразки листування представників всіх видів мистецтва. Задля аргументації нашої позиції, як приклад, зупинимося на певних фрагментах епістолярної спадщини В. Ван Гога (1853 – 1890) та М.Равеля (1875 – 1937), що, у свою чергу, потребує акцентуації на принциповому моменті.

Епістолярій письменників, літературних критиків чи – навіть – філософів, певною мірою, може вважатися “частиною” їхньої творчої діяльності і, виступаючи її своєрідним структурним елементом, від початку передбачає можливу історичну значущість. Листи, як правило, відбивають мовні чи стильові ознаки, які властиві теоретичним і художнім творам, наприклад, Ф.Ніцше, Г. де Мопассана, Е. Золя та ін. Коли ж у полі дослідників опиняється, наприклад, епістолярій В.Ван Гога, котрий активно листувався з братом та колегами, необхідно враховувати, що, так би мовити, “писання” не було його професією і не відбивало сутнісності творчості у цьому плані. Водночас, епістолярій митця відображає опосередковані моменти, які пояснюють його морально-психологічний стан, стосунки з родичами, смаки та уподобання, людські симпатії та антипатії, але жодним чином не виступають структурним елементом творчої діяльності видатного голандського живописця.

Однак, на загальному рівні, епістолярна спадщина, що сформована листуванням представників образотворчого та музичного мистецтва, формально, виконує ті самі функції, які ми визначали стосовно сутності епістолярію як такого, а саме: діалогізм, заданість, спілкування, що допомагають здійснити перехід від “я” до “ми”, “згармонізованість” або її відсутність у діях тандему “автор листа – адресат”.

Водночас, оскільки листи представників образотворчого мистецтва і музики, як ми вже підкреслювали, безпосередньо, не пов’язані з процесом їхньої творчості, вони більш особистісні, більш індивідуалізовані, а іноді – і, так би мовити, більш приземлені. Однак, значення такого листування важко переоцінити, передусім, на психологічному рівні, адже воно, показовим чином, відбиває і стан самого митця, і специфіку середовища, в якому він знаходиться. Це, зокрема, засвідчують листи В.Ван Гога, що відкривають можливість простежити як динаміку руху професійних інтересів майбутнього митця, так і процес становлення його самобутньої творчої індивідуальності.

Епістолярна спадщина В. Ван Гога величезна, проте основною її частиною, відзначає мистецтвознавець Ю.Кузнецов, є листування митця з

молодшим братом Тео Ван Гогом (1857 – 1891), яке “підтримувалося майже щоденно протягом 1872 – 1890 рр.”, й нараховує більш, ніж 650 листів. Визначну роль Тео в житті його старшого брата, що виявилася на всіх рівнях – і творчо-організаційному, і побутово-матеріальному – вочевидь, не можна переоцінити. Саме він, запросивши Вінсента у 1886 році до Парижу, познайомив його з Гогеном, Сезанном, Тулуз-Лотреком, Піссаро, Сьора та Руссо. Самогубство В. Ван Гога 27 липня 1890 р. спричинило важкий психічний зрив його молодшого брата, котрий пережив видатного живописця лише на півроку.

Як відомо, Ван Гог почав малювати в одинадцять років, проте ані в юнацькі роки, ані пізніше не розглядав живопис як сферу професійної діяльності. Імовірно, саме тому, Ю.Кузнецов вважав листи В. Ван Гога блискучою можливістю дослідити “прихований” період становлення “Вінсента-живописця”. При цьому науковець підкреслював: “Живописна і графічна спадщина Ван Гога розповідає нам...., коли він, остаточно усвідомив себе живописцем” і “рішуче” взявся за пензлик та олівець. Це відбулося “у Борінажі у серпні 1880 р. ”. Проте, найголовнішим для Ю.Кузнецова була не констатація цього факту самим митцем, а питання: “Чи дійсно саме у той момент народився художник?” [28, 9]. Відповідь на нього дослідник пропонує шукати в епістолярії живописця.

Як виявляється, протягом восьми років – 1872-1880 – В.Ван Гог написав братові чимало листів, зміст яких відтворює поступовий процес усвідомлення ним себе як живописця. Працюючи вихователем, продаючи картини, готуючись стати релігійним проповідником, Ван Гог, водночас, продовжував постійно малювати, досить чітко пояснюючи свою потребу це робити: “Я часто сиджу до пізньої ночі і малюю, щоб утримати спогади і підкріпити думки, які мимоволі виникають у мене при погляді на речі” [28, 9].

У більшості листів, написаних в означений період, присутні як розмисли майбутнього художника з приводу мистецтва взагалі, так і з приводу живопису, зокрема, що, безпосередньо, стосується його відвідування картинних галерей



та художніх виставок. Оскільки у середині 70-х років XIX ст. Ван Гог живе між Лондоном і Парижем, він наснажується і англійським, і французьким живописом, детально відтворюючи свої враження у листах до брата.

Показовим наразі є лист, написаний у січні 1874 р., в якому, всіляко підтримуючи інтерес Тео до мистецтва, В.Ван Гог відзначав: “Я дуже радий, що ти любиш Мілле, Жака, Шрейера, Ламбіне, Франса Хальса та ін.; недарма Мауве говорить: “Це – справжнє!” [7, 24]. І далі, у тому самому листі, митець перераховує 57 прізвищ живописців, котрих, за його словами, він “особливо цінує”. У наступному абзаці, Ван Гог визнає, що міг би продовжити цей перелік, а відтак – слід особливо акцентувати, що йдеться про лист, написаний на початку 1874 р., коли до прийняття рішення щодо майбутньої професії залишається ще 6 років. Кожний з листів, написаних у цьому інтервалі, наближує нас до відтворення тих сходинок, якими “рухався” двадцятидворічний Ван Гог, перш, ніж буде прийняте його доленосне рішення.

Слід визнати, що листи означеного періоду досить важко віднести до діалогічного типу. З одного боку – це своєрідна настанова молодшому брату, а з другого, – пошук самого себе у складному світі мистецтва, адже на той час у Ван Гога ще не сформувалися чіткі уявлення ані щодо феномену мистецтва, взагалі, ані щодо живопису, зокрема. Саме у цей період відбувається і становлення, так би мовити, художніх уподобань В. Ван-Гога, оскільки, виходячи із змісту його листів, все чіткіше виявляється те, що пізніше виступить однією з візиток його живопису – відверте захоплення природою. Так, корегуючи стиль життя молодшого брата, він висловлює йому наступну пораду: “Як і раніше, намагайся більше гуляти і люби природу – це справжній спосіб навчитися глибше розуміти мистецтво. Художники розуміють природу, люблять її і вчать нас бачити” [7, 25].

З травня 1875 до березня 1876 р. Ван Гог живе і працює у Парижі. Усі його листи цього періоду наповнені враженнями від картин французьких живописців, від паризьких музеїв, відвідування яких не лише розширює

уявлення щодо живопису, а й формує естетичний смак майбутнього митця. Зокрема, в епіцентрі його уваги опиняються картини Коро, що їх він оцінює як “блискучі”. Відверте захоплення Ван Гога викликають і роботи “Рейсдалів, особливо “Кущ”, “Гребля” та “Промінь сонця”. Він також висловлює сподівання, що коли-небудь його брат зможе побачити “маленьких Рембрандтів – “Апостолів у Еммаусі” та двох парних “Філософів”.

Завдяки паризьким листам В. Ван Гога достатньо легко окреслюється не лише коло його інтересів у площині образотворчого мистецтва – окрім власне живопису він цікавиться гравюрами на міді, – а й ставлення майбутнього живописця до інших видів творчості. Так, у листі від 13 грудня 1875 р. він пише братові: “Ти, так само як і я, вже відкрив Гейне та Уланда: але будь обережним, мій хлопчик, вірші – це доволі небезпечна штука: ілюзія не триває довго, так не віддавайся ж їй...” [7, 29].

Наразі підкреслимо, що, на думку Ван Гога, поезія – це єдиний різновид літературної творчості, який є небезпечним своєю ілюзорністю і пов’язаний з почуттєвістю людини. Більш того, він переконує брата, що при повторному прочитанні Гейне та Уланда виникне “інше почуття” і брат читатиме вірші вже “із спокійною душею”. Взагалі, листування В.Ван Гога цього періоду свідчить, що він досить багато читає і, подекуди коментучи прочитане, спрямовує Тео на ті літературні – переважно прозові – твори та публікації, які здатні, на його думку, збагатити брата духовно.

Слід зазначити, що у листах з Англії та Франції, що були написані Ван Гогом протягом 1872 – 1875 рр., чітко простежуються кілька творчо-пошукових напрямків, якими він постійно опікується: 1. Загальні розмисли щодо сутності мистецтва; 2. Природа і мистецтво; 3. Персоналізація живопису, шляхом акцентуації на певних творах, які представлені у провідних музеях Лондону та Парижу; 4. Специфіка почуттєвої реакції на художні подразники; 5. Творчий потенціал прози і поезії.

У листах, написаних після 1875 р., означені теми зберігаються, проте їх спектр розширюється, збагачуючись новими знаннями і новим досвідом митця.

Показовим наразі є червневий лист 1879 р., на сторінках якого В.Ван Гог – чи не вперше у своєму листуванні – спробував визначити феномен мистецтва: “Я не знаю кращого визначення для слова мистецтво, ніж “ L’ art c’est l’homme ajoute a la nature” (“Мистецтво – це людина плюс природа” – О.О.) [7, 52] . У даному зв’язку наголосимо, що у попередніх листах В.Ван Гог “співставляв” мистецтво лише з природою. Приблизно від кінця 70-х років ХІХ ст. у всіх його розмислах щодо сутності мистецтва починає превалювати людина, котра поступово “звужується” до її соціально-професійних ознак і в листах живописця все частіше зустрічаються поняття “трударі”, “шахтарі”, “селяни”.

Зрештою, до, виокремлених нами в епістолярії В.Ван Гога п’яти творчо-пошукових напрямків, будуть додаватися і принципово нові. Так, з квітня 1876 р. упродовж дев’яти місяців, він працює викладачем та вихователем у приватній школі містера Стокса в англійському містечку Рамсгейт. У численних листах, написаних братові протягом означеного часу, на перший план виходить релігійна тема і розміркування щодо специфіки релігійного почуття. Відтак, стає зрозумілим, що у цей період Ван Гог ще остаточно не відмовився від своєї юнацької мрії – стати проповідником і, навіть, провів проповідь “у домі бож’єму”: “Коли я стояв за кафедрою, у мене було таке саме відчуття як у людини, котра з темного підземного склепу знову вийшла на привітний денний світ. Я осліплений думкою, що віднині, куди б я не потрапив, я всюди буду проповідувати Євангеліє; щоб робити це добре, треба носити Євангеліє в серці...”, – читаємо в одному з листів художника [7, 37].

Водночас, у його листуванні 1877 р., поряд з релігійним піднесенням, з’являються і нові мотиви, а саме: детальний опис, зробленого ним малюнку та нарису: “Ілля в пустелі під грозовим небом; на передньому плані кілька тернових кущів; словом, нічого особливого, проте іноді все це так живо постає переді мною, і я вірю, що в такі хвилини міг би говорити про це з істинним натхненням. Дай боже, щоб я коли-небудь отримав таку можливість!” [7, 41].

Означені теми і мотиви в епістолярії В.Ван Гога органічно співіснують з його морально-етичними роздумами. Так, митець висловлює братові свої спостереження щодо любові – в її вселенському значенні – і відверто ділиться думками щодо комплексу страждання. З листів також стають зрозумілими і певні, так би мовити, побутові складності, передусім, матеріального характеру, які підкреслюють фінансову залежність Ван-Гога від брата.

Саме у цей період, чи не вперше – від початку листування з Тео – митець висловлює своє розуміння жіночої краси, яке закріпиться у нього, й наскрізно пройде через усі десять років його творчої діяльності. У листі від 9 січня 1878 р., аналізуючи власне ставлення “до красивої жінки або дівчини”, він зізнається, що “азнав би більше почуття і ... краще мав би справу з жінкою потворною, старою або злиденною, словом, нещасливою у будь-якому плані, але такою, що знайшла душу та розум у життєвих випробуваннях та прикростях” [7, 43]. Можливо саме це зізнання живописця варто активніше залучати в естетичний контекст аналізу витоків експресіоністичного напрямку, одним з головних передвісників якого, як відомо, офіційно вважається В.Ван-Гог.

Цей “мікс” світоглядних, творчих, побутових та особистісних проблем виявляє вкрай строкатий та уразливий у психологічному плані стан самого живописця, що його обов’язково – у тому чи іншому ракурсі – коментує кожний дослідник. Зокрема, у цьому зв’язку, Ю. Кузнецов особливо виокремлює липень 1879 р., коли починається надзвичайно складний, а зрештою – і драматичний період в житті митця, який залишається “без роботи, без грошей, без друзів і без даху над головою. Він свариться з родиною, що звинувачує його, вважаючи утриманцем, і з братом, котрий намагається усіх їх примирити” [28, 49].

Від жовтня 1879 р. В.Ван Гог перериває листування навіть з Тео, переживаючи протягом кількох місяців складну душевну кризу. Тільки у липні 1880 р. листування між ними відновлюється, що, імовірно, зумовлено важливим поворотом у житті Ван Гога, який зізнається про остаточне усвідомлення

свого призначення бути живописцем. Наразі слід підкреслити, що у його листах, написаних на початку 80-х р., бажання опанувати професію живописця стає своєрідним лейтмотивом.

Окрім сімейних та матеріальних проблем, які невідступно присутні в житті В.Ван Гога, образотворче мистецтво – у найширшому сенсі – хвилює його найбільше. Він постійно повідомляє братові теми своїх малюнків, ділиться професійно-ремісничими відкриттями щодо технічних “секретів” живопису й можливостей передачі пластики людського тіла. Так, у вересневому листі 1881 р. він зазначав: “...у моєму малюнку – як у техніці, так і у результатах – відбулися зміни; окрім того, під впливом розмови з Мауве я знову почав працювати з живою моделлю” [7, 65]. В іншому абзаці того ж листа митець досить скрупульозно перераховує ті “живі моделі”, котрі надихали його на творчість, а саме: він п’ять разів малював “un bescheur” – землекопа у різних положеннях, два рази – сіяча і два рази – дівчину з мітлюю” [7, 65].

Вочевидь, відсутність професійної художньої освіти гальмує творчі пориви молодого митця, що він дуже добре усвідомлює. Саме тому, за його словами, він обирає “більш радикальний шлях” і звертається за допомогою до відомого пейзажиста Мауве – чоловіка своєї кузіни. Антон Мауве (1838 – 1888) посідав досить помітне місце в історії голландського образотворчого мистецтва другої половини ХІХ століття, а його романтизовані сільські пейзажі експонуються у багатьох європейських музеях та привертають увагу колекціонерів.

А.Мауве доволі серйозно поставився до захоплення Ван Гога і у 1881 р. протягом трьох тижнів розкривав йому “секрети” акварелі, якою сам займався професійно. Спроби А.Мауве “закохати” Ван Гога у техніку акварелі не мали жодних наслідків: окрім тих малюнків, які були зроблені у майстерні вчителя. Водночас, Мауве примусив Ван Гога опанувати жанр натюрморту, про що – з певною іронією – він повідомляє братові у листі від 3 грудня 1881 р.: “Мауве ...засадив мене за натюрморт – пара старих дерев’яних черевиків і ще кілька

предметів, і ось так я приступив до роботи. Вечорами я ходжу до нього малювати” [7, 69].

Слід зазначити, що в означений період, у епістолярії В.Ван Гога прізвище А.Мауве згадується доволі часто, що, безперечно, свідчить, з одного боку, про його певний вплив на майбутнього генія, а з другого, – про факт “живого” спілкування та професійного діалогу з визнаним майстром. Більш того, А.Мауве познайомив молодого митця з корифеєм голландського живопису Іоханесом Хендріком Вейсенбрухом (1824 – 1903), котрий вельми позитивно поставився до перших робіт Ван Гога і підтримав його морально .

Згідно тексту листів, які написані В.Ван Гогом між 14 – 18 березнем 1882 р., його творче життя було надзвичайно насиченим, що вимагало від нього значних фізичних та духовних зусиль. У цьому він досить відверто зізнається молодшому братові: “Якби ти став художником, то багато чому здивувався б і, передусім, тому, що живопис і все, пов’язане з ним, – насправді важка робота з точки зору фізичної: окрім розумового напруження і душевних переживань, вона потребує ще більшої затрати сил, і так день за днем...Вона вимагає від людини так багато, що займатися нею сьогодні – все рівно, що взяти участь у поході, битві, війні” [7, 87].

Слід визнати, що В.Ван Гог не перебільшував труднощі, з якими зіткнувся упродовж 1882 – 1885 рр., а саме: постійна робота над розширенням і удосконаленням професійно-ремісничих знань щодо специфіки живопису, дещо лихоманкове опанування поліжанровості образотворчого мистецтва (окрім жанру натюрморту, у листах періодично зустрічаються зауваження стосовно техніки гравірування та емоційного потенціалу пейзажу), відверті розповіді про буденні труднощі життя і, нарешті, людська і творча драма – розрив стосунків з А.Мауве.

Водночас, саме в означений період Ван Гог починає демонструвати реальні здобутки власної – яскраво індивідуалізованої – манери живопису, створюючи картини, які згодом увійдуть до переліку кращих робіт геніального

майстра: “Ткач” (1884), “Стара башта. Ньюенен” (1884), “Їдоки картоплі” (1885), “Селянка” (1885).

Безсумнівно, епістолярна спадщина Ван Гога є яскравим прикладом органічного поєднання його “творчої” та “буттєвої” біографії, що особливо показово засвідчує період між груднем 1883 та листопадам 1885 рр., на який припадає хвороба матері митця і смерть його батька. Важко переживаючи ці події, він, тим не менш, продовжує активно працювати, а отже – його “перебування у Ньюенене, не дивлячись на усі життєві негаразди й труднощі, було досить плідним. За два роки, проведені тут, було створено біля 185 картин, тобто четверта частина усієї художньої продукції Ван Гога” [28, 201] .

Цей – творчо насичений період – свідчить про очевидну зміну у змісті листів митця, які стають більш визначеними щодо професійних оцінок живописних творів. Зокрема, він неодноразово звертається до картин видатного голландського портретиста Франса Хальса (1582 – 1666) і, нарахувавши 27 відтінків чорного кольору на полотнах живописця, не приховує свого відвертого захоплення від його “кольорових пошуків”. Цей акцент в епістолярії митця, на нашу думку, може бути кооптований у контекст естетичних розвідок щодо значення “кольорової символіки” у творчості видатних європейських живописців: від Л. да Вінчі до В.Кандинського та П.Пікассо.

У листах, написаних в середині 80-х рр.. В.Ван Гог порівнює цінність “тоністів” та “колористів”, постає проти академічної чіткості фігур, відстоюючи власну позицію щодо відтворення анатомії людського тіла та багато іншого. Отже, “специфіка” його листування цього періоду, на нашу думку, дає підстави щодо застосування поняття “досвід”, який – що ми вже відзначали – виступає важливим чинником у процесі аналізу епістолярної спадщини взагалі. Наразі листи В.Ван-Гога констатують, зберігають і передають наступним поколінням його особистісний “досвід”, розуміння мистецтва, професії живописця та достатньо відверту оцінку того, що зроблено попередниками.

Зазначимо, що феномен “досвіду”, який фіксує вміння, знання та навички митця, набуває особливого значення у листуванні В.Ван Гога з видатним французьким живописцем П.Гогеном (1848 – 1903) і припадає на останні роки життя голандського художника.

Листи, написані між жовтнем 1888 та червнем 1890 рр. відтворюють картину активного “включення” Ван Гога у творче життя європейських живописців. Зокрема, він, повною мірою, поділяє гогенівську концепцію імпресіонізму, обмінюється з ним досвідом створення автопортретів, обговорює можливість своєї участі у літографуванні разом з Гогеном, Бернаром та Лавалем.

Сукупно, листи Ван Гога відтворюють надзвичайно цікавий процес формування індивідуального досвіду геніального живописця, який – наприкінці життя – засвідчить його непересічну особистість. Опосередковано – завдяки питанням, що обговорюються в листах – “вибудовуються” і моделі “індивідуальних досвідів” його колег, зокрема, П.Гогена. Зрештою, виникає ситуація своєрідного діалогу “індивідуальних досвідів” видатних митців, яку можна усвідомити лише завдяки епістолярній спадщині.

Аналіз листування В.Ван-Гога створює унікальну можливість простежити як у молодій людини, поступово, але неухильно, формувалася ідея переходу від простору “не – мистецтва” у простір мистецтва. Відтак, окрім листів, жодне інше дослідницьке джерело не дає змоги “долучитися”, а отже – і усвідомити - як динаміку руху творчих бажань людини, так і шляхи їх втілення та практичної реалізації.

Таким чином, систематизація та узагальнення певних фрагментів з епістолярної спадщини В. Ван Гога, дозволяє простежити процес творчого становлення митця, що, зокрема, демонструє свободу вибору тематики його творів. Оскільки проблема тематичної спрямованості у сучасній естетико-мистецтвознавчій теорії належить до вкрай складних та дискусійних, причини та мотиви вибору теми твору, що відтворені у листах великого живописця, мають неабияке загальнотеоретичне значення.



У цьому зв'язку, слід також підкреслити, що В.Ван Гог “демонстрував” свободу і у виборі жанру, що є тим більш показовим, адже, так звана, жанрова обмеженість у творчості конкретних представників живописного мистецтва, зумовлена або рівнем їх професіоналізму, або специфікою естетико-художнього смаку, тобто, так би мовити, індивідуальними особливостями.

Розглядаючи проблему епістолярію у просторі видової специфіки мистецтва, зокрема, зіставляючи листування представника образотворчого мистецтва з листуванням письменника чи філософа, можна зробити висновок, що саме епістолярна спадщина живописця дозволяє читачеві глибше “зануритися” у “своєрідний” культурний контекст конкретного історичного періоду чи конкретної країни. Якщо творчість письменника чи філософа має більш “кабінетний” характер і його вихід, так би мовити, назовні зумовлений його особистісними потребами і уподобаннями, живописець, сказати б, приречений, з одного боку – “наснажуватися” задля наслідування чи, навпаки, заперечення культурних надбань своїх попередників шляхом відвідування музеїв, художніх виставок, вернисажів та ін., а з другого – має безпосередню “залежність” від роботи з природою і натурниками.

Цю специфіку творчості живописця показовим чином “загострюють” певні фрагменти з епістолярію В.Ван Гога, що засвідчують його особливу увагу до практики створення автопортретів. Розглядаючи себе безпосередньо як “натуру”, живописець не лише експериментує з кольором, композицією чи розміром холста, а розкриває свій внутрішній стан, здійснюючи своєрідний самоаналіз. Якщо “рухатися” за його автопортретами у хронологічній послідовності їх створення, не можна не побачити глибину відвертості та сповідальності, що присутні в них. Можна стверджувати, що щирість епістолярної спадщини Ван Гога у поєднанні з не меншою щирістю його автопортретів, власне, і створюють цілісний образ живописця.

Взагалі його епістолярна спадщина дає досить виразне уявлення про значення для нього, так би мовити, ремісничого аспекту творчості: чим

більше митець опановує професійні “секрети” живопису, тим частіше у своїх листах осмислює специфіку кольорів, аналізує тон і колорит конкретних картин, їх композиційне рішення та ін. Важливо наголосити, що саме професійно-реміснича досконалість живописного полотна примушує Ван Гога, зрештою, прийняти творчість того чи іншого митця. Показово, що подібні питання – практично – не піднімаються у листах, наприклад, письменників, котрі – в кращому разі – обговорюють із своїм адресатом тематичну спрямованість майбутнього твору.

Деякі узагальнення, що зроблені нами з приводу листування В. Ван Гога, з одного боку – видаються доречними і при розгляді епістолярної спадщини видатного французького композитора Моріса Равеля. Проте з другого, – дозволяють визначити ті позиції, які мають принципово інший характер у музичній творчості, черговий раз доводячи неабиякі потенційні можливості, що відкриваються у процесі дослідження проблеми епістолярію у просторі видів мистецтва.

Аналізуючи творчість М.Равеля, дослідники відзначають, що композитор “належав до тих митців, котрі вкрай неохоче оприлюднювали своє ідейно-художнє *credo*. Равель не любив дискусій, вважав творчі суперечки пустим витрачанням часу, уникав публічних виступів з приводу власної чи чужої музики” [54,5]. Водночас, епістолярна спадщина композитора містить достатньо матеріалу аби наблизитися до “таємниць” його творчої лабораторії.

Наразі, для нас найголовнішим є дещо інше. Якщо листування В. Ван Гога будувалося на вузькому, суто “родинному” підґрунті, то М.Равель активно листується з колегами та особами, які були дотичними до музичного мистецтва. Відтак, “адресати” композитора розуміють його, так би мовити, з півслова. Не можна оминати увагою і той факт, що М. Равель почав займатися музикою ще у дитинстві, зазначивши у своїй “Короткій автобіографії”, наступне: “Ще маленькою дитиною я був схильний до сприйняття музики – до будь-якої музики. Мій батько, краще обізнаний у

цьому мистецтві, ніж більшість любителів, почав від ранніх років розвивати у мене ці нахили й заохочувати мою старанність. У віці шести років... я почав навчатися грі на роялі” [46, 226].

Порівнюючи листи Ван Гога і листи Равеля, можна доволі чітко побачити показову різницю між ними: французькому композитору свідомо створювали умови задля розвитку його вроджених здібностей; голандський живописець – самостійно, з важкими перешкодами, а, подекуди, і навмання “рухався” до оволодіння омріяною професією.

Принципово різним було і середовище, в якому формувалися ці особистості: М.Равель виріс у родині цивільного інженера, жив у Парижі, ріс серед представників технічної та художньої інтелігенції, а у чотирнадцять років поступив у підготовчий клас Паризької консерваторії. Що ж до Ван Гога, – не маючи жодного натяку на підтримку, він, постійно і наполегливо, долав перешкоди на своєму шляху до живопису. Відтак, можна стверджувати, що Ван Гог став видатним живописцем “ не завдяки, а всупереч”, і саме епістолярна спадщина виявляє подібні нюанси становлення і цього митця, і інших творчих особистостей найбільш відверто та показово.

Прагнучи аргументувати дослідницький потенціал епістолярію в процесі поглиблення естетико-мистецтвознавчих напрацювань у вивченні видової специфіки мистецтва, зіставимо певні фрагменти з епістолярної спадщини В. Ван Гога і М.Равеля.

Варто зазначити, що у листуванні М.Равеля достатньо широко й всебічно обговорюються стимули, що спонукають його до творчості. Як це не дивно, ці стимули у Ван Гога і Равеля багато в чому збігаються. По-перше, вони носять, так би мовити, зовнішній характер, а по-друге, безпосередньо не пов’язані а ні з кольором, а ні зі звуком – найпотужнішими чинниками форми в живописі та музиці.

У листах В. Ван Гога, ми знаходимо численні зауваження, а подекуди і своєрідні замальовки, щодо праці шахтарів та селян. При цьому йдеться не про їхні обличчя, статуру чи, скажімо, одяг – це, якщо і присутнє, знаходиться

десь на маргінесах. Натомість головною темою є страшна праця, не - людські умови їхнього існування, які стимулюють творчі пошуки Ван Гога, його щире бажання у своїх творах закарбувати, а як довів час – увічнити цих – нікому невідомих – людей.

Зовнішнім стимулом творчості М.Равеля виступає його неприховане захоплення зразками науково-технічного прогресу, які він спостерігає протягом численних подорожей, передусім, Німеччиною. Значна частина епістолярію – тією чи іншою мірою – відбиває саме цей аспект вражень композитора і у листі до Моріса Деляжа від 5 липня 1905 року він намагається передати ті емоції, що охопили його під час подорожі Рейном, на підході до Дюссельдорфу: “Як передати Вам враження від цього царства металу, цих соборів, що пашать вогнем, від тієї чудової симфонії свистків, галасу приводних ременів, гуркоту молотів, які обвалюються на вас! Над ними – червоне, темне і палаюче небо. До того ж почалася гроза” [45, 43] . Проте найбільш показовим є завершальні рядки цього листа: “...я ...готовий був плакати, – зізнавався Равель, – але від захоплення. Як усе це музикально!...Обов’язково використаю” [45, 43].

Слід зазначити, що не лише у листах, написаних композитором під час його подорожей під впливом, так би мовити, миттєвих вражень, спостерігається підвищена емоційність від усвідомлення величі техніки, “чарівних замків”, якими виявляються “монументальні заводи”. Творчість композитора, що визнає він сам, стимулює науково-технічний прогрес межі XIX – XX ст. як такий, визначаючи спрямованість його конкретних творів, зокрема – славнозвісного “Болеро”. З цього приводу, французький музикознавець Р.Шалю, підкреслював: “Завод, який він уявляв у “Болеро”, перенесений до Андалусії, насправді знаходився на дорозі до Везене, одразу ж після мосту в Рюей. Він (Равель – О.О.) любив там гуляти і говорив, вказуючи на нього пальцем: “Завод з “Болеро” [64, 203].

Наразі зазначимо, що у 60-70-ті роки XX ст., коли проблема тематичної спрямованості мистецтва стала об’єктом естетико-мистецтвознавчого аналізу, такі аспекти функціонування суспільства, як умови існування шахтарів і

селян та сутність науково-технічного прогресу, що виявилися стимулами творчості В.Ван Гога та М.Равеля, у межах марксистської методології кваліфікувалися як “тема праці”. Епістолярій означених митців надзвичайно переконливо доводить, що на рівні стимулів їхньої творчості – експресіоніст Ван Гог та імпресіоніст Равель не тільки наснажувалися із спільного “джерела”, але й розуміли, а головне – інтерпретували його як екзистенціальну проблему.

Аналіз листів М. Равеля також показує, що видатний композитор – так само як це робив і В.Ван Гог – постійно “опікується” професійно-ремісничою сутністю власної творчості, виступаючи досить вибагливим і щодо самого себе, і щодо виконавців його творів. Під час концертного турне містами Сполучених Штатів Америки та Канади ( 1928 р.), де його виступи мали великий успіх, Равель – дещо іронічно, – а подекуди – цілком серйозно, підкреслює свою “американську віртуозність”. Так, у листі до брата він детально описує власний успіх і у Чикаго, і у Клівленді, чітко відзначаючи як кількість слухачів – 3500 чоловік , котрі аплодували йому стоячи, а також той факт, що у Чикаго він виходив “на поклон” двічі, а мідні духові зіграли йому туш (45, 194).

У листі до співачки М. Жерар від 29 жовтня 1928 року М. Равель надзвичайно чітко та детально “відпрацьовує” всі нюанси інтерпретації складної арії, визначаючи “межі допустимого” щодо її манери виконання: “Згідний на “Ах! Ах! Ах!” в арії вогню. У цьому ви не перша. Але ні в якому разі не додавайте (говіркою) слова: “і ви чудово мене розумієте” у кодї окремої арії...Ні, трель треба робити не на сі. Такий запис означає нижню трель. Ви цього не знали?” [45, 202] .

Надзвичайну серйозність та вибагливість Равеля щодо професійно-ремісничого аспекту підтверджує і процес його роботи над твором, підґрунтям якого мав стати фольклор провінції Валуа. У листі до Ж. Марно від 27 липня 1916 року, Равель зазначав: “Хочу дати Вам одне доручення, звісно, якщо у Вас є час. Воно може виявитися дуже морочливим. Мова йде про те,

щоб знайти для мене можливо більше даних про народні пісні провінції Валуа” [45, 123]. При цьому, композитор підкреслює, що він вже познайомився з “невеличкою роботою Жерара де Нерваля”. Відтак, одного джерела Равелю виявляється замало і він досить чітко формулює свої побажання: “Тексти, музика, легенди – все знадобиться. Якщо Ви знаєте фахівця такого роду досліджень, з’єднайте тільки мене з ним. Це спростить справу” [45, 123].

Завважимо, що означені фрагменти з епістолярію М. Равеля охоплюють період між 1899 та 1934 рр. У цих листах, написаних з різного приводу і надісланих різним адресатам, періодично постають питання, що пов’язані з широким колом проблем психології музичної творчості, а саме: становлення задуму твору, пошуки естетико-художніх засобів його втілення, виокремлення деталей та несподіваних емоційних вражень, які впливали на те чи інше художнє рішення.

Подекуди ці “творчі стимули” були досить несподіваними. Так, музикознавець Р.Шалю, до спогадів якого ми вже зверталися, відмічає і неабияку “сердечність”, що її композитор сповідував у ставленні до людей, натомість категорично заперечуючи у мистецтві; і любов до гри, щось дитяче, за висловом Шалю, і “дендізм” композитора; і його надзвичайну любов до тварин – особливо кішок та птахів, – “голосові образи” яких він неодноразово відтворював у своїй музиці. Р.Шалю переконаний, що Равель “ловив музику усіх звуків звідки б вони не виходили” і “...вони сприяли музичному втіленню нявкання у партитурі “Дитя і чарування”, яке викликало на прем’єрі протести скандалізованої публіки. Зрештою, у всій музиці Равеля є щось котяче, - наприклад, в Іспанській рапсодії – у її гнучких відтяжках і несподіваних стрімких прискореннях” [64, 220] .

На думку Шалю, усі ці сміливі експерименти композитор зробив на честь своєї улюбленої кішечки Муні. Як засвідчують певні листи композитора, далеко не всі прихильники М. Равеля підтримували подібну свободу щодо мотивів чи стимулів тих новацій у музичній формі, які він собі дозволяв. Однак, незалежно від того, хто або що – кішка чи завод – наснажували творчість

Равеля, результат завжди був блискучий, що і довело правомочність використання імпресіоністичних естетико-художніх виражальних засобів не лише у живописі, а й і у музиці.

У наступних розділах монографії ми зосередимося на епістолярії представників, так званого, індивідуального типу творчості, специфікою якого є авторська – чітко індивідуалізована – реалізація усіх етапів творчого процесу. Але у дослідницькій перспективі, на нашу думку, об'єктом теоретичного аналізу має стати і колективний тип творчості, який найвиразніше представлений в театрі та кінематографії.

Хоча історія гуманістики володіє певним епістолярним матеріалом, що відображає процес творчості, скажімо, режисера чи актора, проте не існує прикладів листування більшості членів творчого колективу, який спільно працював над виставою чи кінострічкою. Певна спроба систематизації такої епістолярної спадщини була зроблена літературознавцем В.Агеєвою та кінознавцем С.Тримбачем задля відтворення специфічних творчо-пошукових ситуацій у процесі створення низки фільмів класика світового кінематографу Олександром Довженко (1894 – 1956).

У ґрунтовному дослідженні “Довженко без гриму” (14) завдання аналізу епістолярної спадщини кінорежисера, як таке, не ставилося. Проте, “епістолярний контекст”, вочевидь, присутній у багатьох розділах цієї монографії і у тих випадках, коли адресатами О.Довженка виступають оператори, актори чи режисери-асистенти, котрі працювали разом з ним, уявлення про професіоналізм кіномитця, його творчу особистість, про “гармонізацію” творчих пошуків представників різних кінематографічних професій в процесі роботи над фільмом, починають виступати не лише об'ємно та виразно, але й позбавляються лакування чи апологетики. Отже, аналіз епістолярної спадщини як компонента колективної творчості, на нашу думку, має визначити важливий дослідницький вимір у подальшому русі української гуманістики.

Відтак, спроба аналізувати епістолярну спадщину творчих особистостей, враховуючи специфіку виду мистецтва, в якому вони працюють, відкриває значні теоретичні перспективи і в аспекті, власне, проблеми видової структури мистецтва, і в аспекті повноцінного теоретичного опрацювання психології творчості конкретних митців, зокрема тих, що з їхніми іменами ототожнюють здобутки визначного естетико-художнього напрямку – натуралізму.



## РОЗДІЛ 2. “НАТУРАЛІСТИЧНИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ” ЯК ВІДЗЕРКАЛЕННЯ

### КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

#### 2.1. ЕПІСТОЛЯРІЙ Е. ЗОЛЯ У КОНТЕКСТІ НАТУРАЛІСТИЧНОГО НАПРЯМКУ

Теоретичні здобутки другої половини ХІХ ст. безпосередньо пов'язані з іменем видатного французького філософа Огюста Конта (1798-1857), концептуальні орієнтири якого спричинили потужний прорив на теренах європейської гуманістики. Залучення у її поле досвіду природничих наук, що, як відомо, стало головним методологічним надбанням позитивізму, фактично, зумовило початок парадигмальних зрушень, що стимулювали некласичний етап у розвитку гуманітарного знання, загалом і естетичної думки, зокрема.

Практично всі дослідники, інтереси котрих спрямовані у площину некласичної естетики, не оминають увагою рефлексії філософії позитивізму, особливості яких, імовірно, потребують проведення відповідної періодизації. Однак, станом на сьогодні такої спроби, фактично, здійснено не було, що спричинило певну неоднозначність у тлумаченні специфіки розвитку естетичної моделі позитивізму.

Варто підкреслити, що сучасні науковці, зазвичай, оперують визначенням “позитивістська естетика”, а відтак – І.Тен, А.Річардс, Ч.Огден, М.Дессуар, Т.Монро, Дж.Дьюї та ін. - вважаються провідними репрезентантами цього напрямку загалом. Щоправда, задля підкреслення динаміки його руху, застосовується своєрідне уточнення, на кшталт: “новий етап естетики позитивізму”, що видається чистою абстракцією і не містить навіть ознак теоретичного підходу. Оскільки предметом нашого дослідження не є фундаментальне осмислення позитивістської естетики як такої, ми дозволимо собі лише певні припущення щодо варіанту її періодизації, яка, імовірно, дозволить акцентувати деякі моменти. З одного боку – це

стимулюватиме до комплексного аналізу даного явища, а з другого – спонукатиме до більш чіткого виокремлення конкретних періодів його розвитку, які, при спільній методологічній спрямованості, мали очевидні особливості, що, врешті-решт, і визначило їх специфіку.

Як відомо, у філософії позитивізму, було виділено три основні етапи: “класичний ( *Конт*, Літтре, Тен, Ренан, *Дж. Мілль*, Спенсер та ін.), емпіріокритицистський ( *Мах*, *Авенаріус*, Пірсон, Дюем та ін.) та неопозитивістський ( Шлік, *Карнап*, Рейхенбах та ін.) ” [55, 492]. Імовірно, можна скористатися цим досвідом і, уникаючи механічного запозичення на рівні назв, трансформувати принцип періодизації позитивістського напрямку у площину естетичної моделі, виокремивши три основні етапи: *натуралістичний*, *позитивістський* та *неопозитивістський*.

Перший – *натуралістичний* – пов’язаний із постаттю видатного французького мистецтвознавця, естетика і літературознавця Іпполіта Тена (1828-1893), котрий, спираючись на теоретико-методологічний потенціал позитивного знання, трансформував його у естетичну царину. Це, як відомо, зумовило дві основоположні ідеї І.Тена – “естетичного факту” та “головного характеру”, під впливом яких опинилася значна частина провідних представників європейської культури другої половини ХІХ ст., що стимулювало показову ситуацію теоретико-практичного паритету.

Другий – *позитивістський* – етап представлений розвідками англійських дослідників Ч.Огдена ( 1889-1957) та А.Річардса ( 1893-1979), доробок яких значно розширив понятійний апарат естетичної думки в цілому і збагатив, таким чином, її концептуальне поле. Відтак, у теоретичний обіг входять терміни евокативність, імпульс, синестезія, контамінація, актуалізується новий погляд на проблеми естетичної цінності та естетичного досвіду. Варто зазначити, що “часова приналежність” ідей А.Річардса та Ч.Огдена до 20-30-х рр. ХХ ст. давала науковцям підстави вважати їх естетичною рефлексією неопозитивізму, що набуває розвитку саме у цей період. Однак, на нашу думку, таке “автоматичне співвідношення” не дозволяє

повною мірою усвідомити динаміку естетики позитивізму, оскільки “мистецький присмак” натуралізму, при всій самобутності і культуротворчій потужності, не мав такої “теоретичної довершеності” як етап, що був пов’язаний з концептуальними напрацюваннями А.Річардса та Ч.Огдена. Отже, саме від них, імовірно, бере початок власне *позитивістська* естетика, що акумулювала і досвід натуралістичного періоду, і їхні власні теоретичні розвідки.

Третій – *неопозитивістський* – етап, на нашу думку, варто ототожнювати із напрацюваннями, М. Дессуара ( 1867-1947 ), Дж.Дьюї (1859-1952), Т.Манро ( 1897-1974), які аналізували “персоналістські концепції” натуралістичної і позитивістської естетики, осмислювали співвідношення естетичного та художнього, розглядали естетичне переживання, визначали нові підходи щодо тлумачення естетичного досвіду, а також досить активно полемізували із своїми теоретичними попередниками, виправдовуючи в такий спосіб префікс “нео”.

Слід підкреслити, що інтерес сучасних науковців, переважно, спрямований на дослідження здобутків позитивістської та неопозитивістської естетики, що станом на сьогодні сформувало досить потужне концептуальне поле. Що ж стосується натуралістичної естетики – її вивчення, по великому рахунку, не має системного характеру, а відтак – залишає досить багато “білих плям”, які потребують свого заповнення.

Поза сумнівів, цей процес слід розпочинати із спадщини І.Тена, яка, на нашу думку, недостатньо осмислена естетичною теорією. Вочевидь, доробку французького дослідника варто було б присвятити, принаймні, окремий розділ, однак, наразі, він не передбачений концептуальною логікою нашого дослідження. Саме тому, ми лише у конспективному форматі пригадаємо засадні положення ідей ученого, що, фактично, канонізували його ім’я у французькій культурі, а також здобули загальноєвропейський резонанс і серед теоретиків, і серед практиків мистецтва.

Вже згадувані вище, дві наріжні концепції – естетичного факту і головного характеру – були розроблені І.Теном безпосередньо під впливом “біологічного підмурівку” ідей О.Конта та Ч.Дарвіна. Перша – відкривала можливість всебічного тлумачення конкретного витвору мистецтва – власне естетичного факту – шляхом його детермінації. Це, у свою чергу, актуалізувало другу концепцію вченого – головний характер, що в ній “природничий підтекст” міг бути реалізований у повному обсязі завдяки відпрацюванню трьох структурних елементів: раси, середовища та моменту.

Расовий чинник І.Тен розумів досить своєрідно і, фактично, тлумачив як еквівалент національного. Проте у цьому контексті дослідник виокремлював один важливий аспект – спадковий момент, що був вкрай принциповим і для його теоретичних орієнтирів, і віддзеркалював загальний інтерес науковців того періоду до теорії спадковості. Ця, формально, природнича проблема привертала все більшу увагу представників гуманітарного знання, відкриваючи, зокрема, можливість кооптувати її у площину естетики. Наразі показовою є праця відомого англійського психолога та антрополога Ф.Гальтона “Спадковість таланту”, яка, вочевидь, не залишила байдужим ані І.Тена, ані інших репрезентантів європейської культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст., про що йтиметься у наступних розділах нашого дослідження.

Спираючись на теорію спадковості, Ф.Гальтон здійснив складну класифікацію, яка дозволила йому відтворити генеалогію видатних особистостей відповідно їхній “професійній спрямованості”: державних особистостей, полководців, письменників, учених, поетів, музикантів, живописців та ін. Отже, враховуючи існуючий досвід і декларуючи власні ідеї, І.Тен трансформував теорію спадковості у естетико-мистецтвознавчу площину.

Другий структурний елемент головного характеру – середовище – тлумачився І.Теном у трьох вимірах: географічному, соціальному і політичному, що, безсумнівно, вимагає ретельного аналізу та чіткої конкретизації, тобто – безпосереднього апелювання до позиції самого

дослідника. У даному зв'язку ми обмежимося зверненням лише до “ одного фрагменту” його теоретичної спадщини – праці “Читання про мистецтво, п'ять курсів лекцій”.

У першій лекції – “Філософія мистецтва” І.Тен, порушуючи питання виникнення художніх творів, декларував: “Художній твір визначається сукупністю двох елементів – загальним станом умів і норівів оточуючого середовища”[53, 35]. Наразі, очевидною є артикуляція дослідником загальної ролі середовища, яке, в силу своєї специфіки, породжує відповідний загальний морально-психологічний стан. Проте, розвиваючи свою думку, І.Тен чітко рухається у напрямку, визначених ним трьох чинників, що, власне, “утворюють” це середовище: географічного, соціального і політичного. Співвідносячи “фізичну температуру” з “температурою моральною”, дослідник, зокрема, підкреслював: “... *генії і таланти даються так само, як і зернята* ( виділено мною – О.О.) , тобто в одній і тій самій країні, в різні епохи, вірогідно, буває однакове число обдарованих людей та посередніх ” [53, 38].

Подальша “концептуальна логіка” дозволяє І.Тену стверджувати, що “... з горстки зернят... далеко не всі приймаються. Необхідна певна моральна температура, аби деякі таланти досягли свого розвитку; якщо вона відсутня вони гинуть. Отже, із зміною температури, змінюється і природа талантів. ... у наслідок подібного роду механізму, ви можете побачити, що у відомі епохи і у відомих країнах, у різних школах мистецтва, досягає домінуючого розвитку – чи прагнення до ідеалів, чи більш реальний напрямок” [53, 39] .

Цей уривок досить виразно засвідчує “ позитивістський” підхід І.Тена до тлумачення ролі середовища , проте акцентуація ученого чи на певних періодах, чи на певних школах мистецтва, фактично, виводить його до третьої складової головного характеру – моменту, який пов'язаний із конкретною історичною епохою. Його значення І.Тен аргументує у контексті лекцій, присвячених мистецтву Італії, Нідерландів і Греції, проте ми не будемо занурюватися у відповідні розміркування дослідника, натомість ще раз

згадаємо його думку, що конкретний історичний момент актуалізує появу певного художнього напрямку. Ідеї І.Тена, які трансформували концепти О.Конта у естетико-мистецтвознавчу царину, набувши резонансу та розвитку у певний історичний період, “актуалізували” саме той момент, що стимулював появу натуралістичного напрямку.

Однак, “офіційно” явище натуралізму, як відомо, ототожнюється з іменем видатного французького письменника Еміля Золя (1840-1902), котрий оприлюднив його основоположні принципи у низці програмних статей: “Натуралізм”, “Експериментальний роман”, “Натуралізм у театрі” та ін<sup>1</sup>. Ми здійснювали їх аналіз у розділі “Натуралістичний напрям як рефлексія теоретико-мистецького діалогу” монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” (К., 2001), а також у низці статей, оскільки, так чи інакше, феномен натуралізму завжди був у полі наших наукових інтересів. Водночас, не менш важливими для розуміння позиції Е.Золя щодо натуралістичного напрямку і його місця у європейській культурі, є листи письменника, залучення яких у контекст сучасної гуманістики, безсумнівно, сприятиме розширенню кордонів дослідження цього визначного естетико-художнього феномена.

Фрагменти з епістолярію Е.Золя, що увійшли до двадцять шостого – останнього – тому зібрання його творів, охоплюють значний період: з 1858 по 1902 рр., демонструючи широту діапазону і естетико-культуротворчих, і морально-психологічних проблем, які привертали увагу митця, черговий раз доводячи масштаб цієї видатної особистості.

Розмисли Е.Золя, що стосуватимуться феномену натуралізму як такого та його похідних – специфіки втілення у різних видах мистецтва, аналізу власної творчої лабораторії та ін., розгортатимуться у його більш пізньому листуванні. Натомість фрагменти ранніх листів письменника виявляють вельми важливі факти, що відкривають читачеві несподівані філософсько-

---

<sup>1</sup> Хоча Е.Золя, формально, відмежовувався від своєї “історичної ролі” у створенні натуралістичного методу взагалі і заснуванні відповідного художнього напрямку зокрема, його реляції варто сприймати як своєрідне загравання метра, котрий офіційно визнається фундатором натуралізму.

естетичні та мистецькі уподобання молодого Е.Золя, які показовим чином “віддзеркалюватимуться” у його подальшому творчому житті. Серед них – досить неочікувані міркування письменника, що їх він висловив своєму другові Б.Байлю, з котрим упродовж десятиліть вів активне і відверте листування. Так, у липні 1861 р. Е.Золя порушив питання доцільності взаємозв’язку природничого знання і мистецтва, що на ньому, згодом, як відомо, базуватиметься теорія натуралізму.

Наразі увагу привертає вкрай важливе спостереження – відверто несподіване для майбутнього фундатора натуралістичного напрямку: “... мене запевняють, що науки, особливо науки природничі дадуть мені більш глибоке знання людини і природи ( виділено мною – О.О.)... . Я не заперечую цього впливу, однак він надто мало розкриває мені загадку, яка називається людиною, воно запліднює мої думки побічним чином, що я, імовірно, і переживаю його, але тільки сам цього не помічаю” [3, 445].

У даному зв’язку, варто звернути увагу, що досить упереджене ставлення Е.Золя до природничого знання відбувається у той саме період, коли відповідні ідеї О.Конта здобули широкого резонансу у європейській гуманістиці. Адже, на той час, вже побачив світ його шеститомник “ Курсу позитивної філософії” (1830-1842), “ Катехізіс позитивізму” (1852) та ін., а І.Тен вже кооптував засади позитивізму в естетичну і літературознавчу площину, оприлюднивши концепцію “головного характеру”. Тим не менш, у своєму епістолярії першої половини 60-х рр., Е.Золя, поки що, обходить імена майбутніх “теоретичних натхненників” натуралізму, а безпосереднє використання ним методології І.Тена, фактично, розпочинається з середини 60-х рр., що, зокрема, підтверджує лист письменника 1866 р. до поета і критика А.Валабрега: “... вчора відніс на пошту біля тридцяти сторінок під назвою “Що таке роман”. Я задоволений ... цим маленьким твором, в якому я широко застосував метод Тена ” [19, 470]. Якими ж були “теоретичні симпатії” Е.Золя у його “ до-натуралістичний період” і яким чином вони “вписалися” у динаміку європейських культуротворчих процесів? Імовірно

варіанти відповідей на це питання знаходимо у вже згадуваному листі письменника до Б.Байля.

Висловлюючи застереження щодо використання досвіду природничого знання у літературній творчості, Е.Золя виходить у більш широкий гуманітарний контекст і відверто зізнається своєму другові в упередженому ставленні до цивілізаційного поступу взагалі та його впливі на художній процес зокрема. “... я не дуже розраховую на те, що соціальний прогрес, цивілізація зможуть призвести до будь якого прогресу в поезії”, – і, розвиваючи свою думку, наголошує: “ Ніхто не помічає, наскільки мало смислу мають у поезії ці слова: наука, цивілізація” [19, 444].

У позиції письменника, безсумнівно, спостерігається відлуння “анти-цивілізаційних” поглядів Ж.-Ж. Руссо, до яких він безпосередньо апелював у своїх програмних натуралістичних розвідках. Однак, у даному листі відсутнє жодне згадування про “природні ідеї” французького просвітника, що дає підстави зробити припущення про бажання Е.Золя дистанціюватися від “канонічного руссоїзму” і продемонструвати свій авторський підхід до цієї проблеми. Зокрема, він ділиться з Б.Байлем планами майбутньої розвідки, назва якої говорить сама за себе: “ Про науку і цивілізацію та про їх ставлення до поезії”.

Формат листа дозволяє Е.Золя викласти свою позицію більш, ніж конспективно, проте загальний орієнтир його думки є цілком зрозумілим: “Я... не розраховую на те, що науковий і соціальний прогрес будуть сприяти прогресу у поезії, ... поезія може бути великою і потужною незалежно від розвитку науки і цивілізації ” [19, 446]. Логіка Е.Золя є майже подібною “природним орієнтирам” Ж.-Ж. Руссо, однак подальші розмисли французького письменника, вочевидь, не такі радикальні як у французького філософа і мають ознаки безсумнівного авторства: “ ... поет тим не менш може використовувати обидва ... явища ( науку і цивілізацію – О.О.) і вибрати з них піднесені ідеї” [19, 446] . Отже, з одного боку – позиція Е.Золя, певною мірою, “вписується” у контекст “анти-цивілізаційної” моделі Ж.-Ж.Руссо



але, з другого, виявляючи “незалежну” концептуальну спрямованість, випереджає розвідки, що розгорнулися у подальшому.

Це, зокрема, спонукає до виокремлення ще однієї оригінальної праці – “Незадоволеності культурою” (1929) З.Фрейда, яка, багато у чому, була спорідненою теоретичним орієнтирам Ж.-Ж.Руссо і “епістолярним розмислам” Е.Золя. Відмінність полягала лише у, так би мовити, фінальному результаті: Ж.-Ж.Руссо трансформував свої “анти-цивілізаційні погляди” у площину *етичного*: зло може знищити тільки відмова від цивілізаційного розвитку; Е.Золя – у царину *естетичного*: “... що Музі до того, більшою чи меншою мірою цивілізована людина, якщо вона хоче бути тільки зображенням її душі?”; З.Фрейд – у сферу *психологічного*, проголосивши культуру “провинницею всіх наших нещасть”, що, насамперед, стосувалися психічного стану людини.

Таким чином, склався своєрідний концептуальний ланцюг, в основу якого було покладено “цивілізаційний парадокс”, який спричинили ідеї великого європейського тріумвірату: Ж.-Ж. Руссо – Е.Золя – З.Фрейд. Наразі слід відзначити, що французький просвітник і австрійський психоаналітик, жодним чином, не вважали свої концепти парадоксальними, тоді як позиція французького письменника, що вже відзначалося нами вище, виявилася у цьому ланцюзі найбільш слабкою ланкою. Як зізнавався сам Е.Золя у листі до Б.Байля, “не хочу сипати тут парадоксами, я був би засмучений, якби ти зробив висновок з моїх слів, що я вирішив нападати на науку і цивілізацію. Я хочу бути ... більш терпимим по відношенню до них і зізнаюся, що поезія у межах можливого здатна увібрати у себе і те і інше. Я визнаю, що наука і цивілізація відкривають нові обрії для поета, що вони можуть бути джерелом натхнення. Словом, поезія може чудово обійтися без них, проте вона може використовувати їх, як і будь які інші елементи” [19, 445].

Таке розгорнуте цитування наразі знадобилося нам задля того, аби, з одного боку, акцентувати очевидні протиріччя у позиції Е.Золя, що їх, і на цьому наголосимо ще раз, визнавав він сам, а з другого – аби, хоча б коротко,

відтворити складний і суперечливий шлях письменника до визначення тих орієнтирів і теоретичних основ, які, зрештою, стануть фундаментом натуралістичного напрямку. У цьому зв'язку інтерес викликає ще один лист до Б.Байля, в якому Е.Золя знову ділиться своїми творчими планами – цього разу щодо поеми “Ланцюг буття”<sup>2</sup>.

Композиційно вона мала складатися з трьох частин: “Минуле – Теперішнє – Майбутнє”, кожна з яких у конспективній формі була прокоментована письменником. Проте ми не зупинятимемося на їх змісті, хоча задум Е.Золя є відверто вражаючим, що відзначав сам письменник, критично зізнаючись, про складність його втілення: “ ... я з моїми жалюгідними римами поки що не беруся за вірші на таку грандіозну тему” [19, 389]. Насамперед, інтерес викликає своєрідна “фахова ідентифікація”, до якої Е.Золя вдається у кожній частині своєї поеми: “Отже, у першій ... я – учений, у другій – філософ, у третій – ліричний співець, і в усіх трьох – поет ” [19, 388]. Визначивши таку модель, митець, у загальних рисах, здійснив її обґрунтування.

Відтак, представник науки, за його логікою, мав репрезентувати досвід геології, біології та фізіології; філософ – проблеми морального характеру, а ліричний співець – виступити своєрідним футурологом, оскільки людина “ще не останнє слово творця і ... після зникнення людського роду наш світ будуть населяти нові, все більш досконалі істоти” [ 19, 388]. Їхнє життя, яке є наслідком складного еволюційного поступу, та нориви у поемі “Ланцюг буття” повинен був узагальнити поет, котрий відкрив би людству “широкі” та “променеві” обрії. Прийом “фахової ідентифікації”, що письменник прагнув

---

<sup>2</sup> Цей твір письменника, як відомо, не побачив світ, проте його згадування Е.Золя у своєму листуванні, так само як і листування інших творчих особистостей, актуалізує цікаву та майже не розроблену проблему, що потребуватиме застосування міждисциплінарного підходу і умовно може бути визначена як “нереалізовані задуми митця”. Вочевидь, при її відпрацюванні потенціал епістолярію та інших варіантів “особистісної літератури”: мемуарів, автобіографій, щоденників та ін., навряд чи можна переоцінити.

втілити у своєму майбутньому творі, стимулює нас до здійснення своєї рідної персоналізації.

Найпростіше це зробити з постаттю поета, котрий мав виконати у поемі “Ланцюг буття” функцію медіатора, адже він, вочевидь, був alter ego автора цього задуму – майбутнього класика французької літератури Е.Золя. Щодо ученого-природознавця – “персональний чинник”, як такий, швидше за все, не хвилював письменника, оскільки в епістолярії митця практично відсутні будь-які конкретні імена його “наукових авторитетів” у цій галузі. Тим не менш, показово видається власне акцентуація Е.Золя на феномені природничого знання, яка черговий раз засвідчує суперечливість позиції письменника щодо використання його потенціалу у царині літературної творчості. Але найцікавішою у “фаховому переліку” Е.Золя є постать філософа, котрий потрібний митцеві задля виокремлення у поемі морального виміру. Навіть, якщо проігнорувати факт відсутності у ранньому листуванні письменника імені О.Конта – майбутнього “філософського натхненника” натуралістичного напрямку – спрямованість його вчення навряд чи надихнула б Е.Золя до задуму “Ланцюгу буття”. Отже, знову постає питання: чи були його роздуми суто абстрактними, якщо ж ні – ідеї яких філософів, у той час, могли привертати увагу письменника?

Наразі зосередимося на одному з його листів 1860 р. до Б.Байля: “... багато нудьгую, трохи працюю, а інколи читаю Монтеня, що його м’яка і терпима філософія дуже мені до душі” [19, 361]. Цьому зауваженню, зважаючи на його тональність, імовірно, можна було б не приділяти особливої уваги, проте, протягом року письменник, принаймні, тричі у листуванні з другом, апелює до постаті видатного французького філософа.

Е.Золя відверто зізнавався у своєму захопленні його ідеями: “Раджу тобі читати і вивчати Монтеня. ... Зверни особливу увагу на розділ: “Про виховання дітей”. Який це ляпас нашій класичній освіті!” [19, 371]. Безсумнівно, письменника привертає і особистість мислителя як така, і концептуальний простір його ідей: “... читаю і перечитую Монтеня. Це

людина великого розуму ... Його філософія – це певною мірою суть всіх інших філософій. Я з задоволенням читаю його. Він вчить мене багатьом речам, ... допомагає з посмішкою переносити горе і зустрічати радості, що випадають мені, без надмірного тріумфу. ... розум сміливий, іноді насмішкуватий, завжди піднесений. І навіть його стиль, цей прекрасний старовинний французький стиль, привертає мене до нього. Мені подобається, що його так легко читати... Словом, я його учень, його полум'яний шанувальник” [19, 436].

Виходячи з тексту цих листів, можна зробити певні висновки: по-перше – про однозначне прийняття Е.Золя есеїстичного формату думок М.Монтеня, а по-друге – очевидний інтерес письменника до власне концептуальних орієнтирів його співвітчизника. І хоча Е.Золя, поки що чітко не конкретизує свої уподобання у цьому плані<sup>3</sup>, загальна спрямованість ідей французького мислителя, імовірно, була суголосною його “культурфілософським” (Т.Манн) інтересам, що дає підстави висловити і певні припущення, і зробити певні уточнення

Як відомо, одним із засадних положень вчення М.Монтеня, була акцентуація на психологічній мінливості, яка притаманна людській натурі, що, вочевидь, привертало увагу Е. Золя. Адже, фактично, через шість років побачить світ перший натуралістичний експеримент письменника, який, значною мірою, стимулювався його інтересом до психологічної/психічної нестабільності людини – роман “Тереза Ракен”. Відтак, “Досвіди” М.Монтеня, напевно, належали до тих перших “культуротворчих каталізаторів”, які впливали на “досвіди” Е.Золя щодо майбутньої інтерпретації проблеми “дурної спадковості”.

Велика повага до ідей М.Монтеня, яку письменник не приховує жодним чином, дає підстави, принаймні, поміркувати стосовно “розширення” теоретичного підґрунтя натуралістичного напрямку, а можливо – навіть здійснити умовну періодизацію “філософських уподобань” Е.Золя. Імовірно

---

<sup>3</sup> Пізніше, у своїй статті “Натуралізм” Е.Золя визнаватиме М.Монтеня одним із його “натхненників”, відзначаючи, що саме у нього він, чи не вперше, зустрів цей термін, зміст якого повністю відбивав суть майбутнього естетико-художнього руху.

його інтерес до монтенівських розмислів стимулював власне зародження натуралізму, що і призвело до створення “Терези Ракен”, тоді як легалізація та розвиток цього напрямку він вже ототожнював із засадами позитивізму О.Конта та естетичними концептами І.Тена, які надихали письменника до створення наступних натуралістичних творів. Отже, “грандіозна” нереалізована поема “Ланцюг буття” буде блискуче компенсована у грандіозно реалізованому літературному проекті – циклі романів “Ругон-Маккари”, що, повною мірою, дозволить Е.Золя виступити, водночас, у всіх трьох іпостасях – ученого, філософа, але, найголовніше – великого письменника.

Секрети творчої лабораторії Е.Золя, які розкриває його ранній епістолярій, спонукають до аналізу ще одного аспекту натуралізму, що безпосередньо та опосередковано був пов'язаний із проблемою видової специфіки мистецтва. Безсумнівно, література була головним пріоритетом у втіленні основоположних засад цього напрямку, що, навіть, відбито на рівні назви вкрай важливого для Е.Золя збірника – “Експериментальний роман”. Водночас, письменник намагався максимально розширити кордони видової моделі натуралізму, залучивши, до неї і представників живопису. Зробити це було вкрай складно, зважаючи на їхні визначні художні здобутки, які залишали за ними безсумнівне право остаточного вибору. Адже період становлення і розквіту натуралізму безпосередньо співпав із розвитком та утвердженням імпресіонізму і постімпресіонізму, що, хоча і не одразу, але все впевненіше заявляли про себе як про принципово новий етап у розвитку європейського живопису<sup>4</sup>.

Як відомо, Е.Золя не тільки визнавав, але й відверто підтримував пошуки представників цих напрямків, що відбувалося і на, сказати б, офіційному рівні – відвідування виставок, критичні статті, публічні виступи та

---

<sup>4</sup> Показовою наразі є розвідка Е.Золя, що в ній письменник, відзначаючи художні здобутки імпресіоністів і постімпресіоністів, виявляє очевидні перетини між їхніми художніми орієнтирами та засадами натуралізму, однак, чітко усвідомлюючи самоцінність живописних експериментів французьких митців, називає свою статтю вельми символічно “Наш живопис”.

ін. – і у площині власної художньої практики письменника, що, зокрема, призвело до написання роману “Творчість” – одного з найяскравіших творів циклу “Ругон-Маккари”. Однак, значний інтерес Е.Золя до імпресіонізму та постімпресіонізму, на нашу думку, зумовлювався не тільки об’єктивними обставинами. Наразі, не можна не враховувати такий показовий “особистісний фактор” як тривалу дружбу Е.Золя з П.Сезаном, певні риси якого простежуються в образі Клода Лантьє – героя вище згаданого роману.

Водночас, суб’єктивний чинник у “стосунках” письменника з представниками цих живописних напрямків, на нашу думку, спрямовувався і у досить прагматичне річище, адже, ще раз наголосимо, Е.Золя дуже добре розумів визначний естетико-художній прорив, що здійснили імпресіоністи і постімпресіоністи. Відтак, він намагався, якщо не залучити, то, принаймні, долучити їх до натуралізму, і, хоча б в такий – опосередкований спосіб, розширити кордони його видової мистецької моделі. Про це, зокрема, свідчить обставина, що про неї ми дізнаємося з листа Е.Золя видавцеві “Казок Нінон” Лакруа.<sup>5</sup>

Письменник обґрунтовує свій задум “супроводжувати” “Казки Нінон ” малюнками Е.Мане: “ *Йдеться про незвичайний твір. Для мене і для художника...мова йде про твір мистецтва. Мій ілюстратор, пан Мане, молодий художник величезного таланту... . . . завтра, – я в цьому глибоко переконаний, – Едуард Мане буде проголошений великим майстром. ... Я гадаю, що два офорти, які я додаю, допоможуть Вам зрозуміти потужний і самобутній талант цього митця. Офорт, що зображує іспанську танцівницю, на мою думку є шедевром, він має легкість і рідкісну силу. Можна подумати, що це офорт Гойї*” [19, 477- 478].

---

<sup>5</sup> Вихід цієї збірки відбувається у той саме період, коли письменник вже однозначно прийняв “естетичний метод” І.Тена, і, безпосередньо, співпадає із процесом написання першого офіційного натуралістичного твору Е.Золя – “Терези Ракен”.

Проте далі, Е.Золя не оминає і, власне, прагматичний вимір такої співтворчості: “Якщо Ви визнаєте, що у мене є певний досвід щодо реклами, то покладіться на мої доводи; моє ім’я і ім’я Мане на одній обкладинці мають привернути погляди перехожих і примусити їх зупинитися” [19, 478].

Аналізуючи питання реалізації засад натуралізму у різних видах мистецтва, не можна обійти увагою досвід його кіноінтерпретації, що, на нашу думку, недостатньо осмислений і в естетичній науці, і кінознавстві. Зазвичай, він порушувався у контексті проблеми екранізації творів Е.Золя і тих письменників, художні орієнтири яких були суголосними натуралізму, передусім, – Г. де Мопассана і А.Доде.

Але, у даному випадку, нас цікавить питання ставлення Е.Золя до кінематографа як такого, оскільки не можна не враховувати, що, принаймні, сім років він мав можливість безпосередньо спостерігати процес становлення і розвитку нового виду мистецтва, яке народилося у його країні і з кожним роком набувало нових обертів у своєму розвої. Однак, епістолярій Е.Золя, так само, як його статті і доповіді, не містить жодної інформації з цього приводу. Натомість, один з його листів до А.Валабрега дає підстави поміркувати щодо певних футурологічних прогнозів Е.Золя, оскільки період його написання, фактично, на тридцять років випередив офіційну дату народження кінематографа – 28 грудня 1895 р.

Отже, письменник поділився із своїм адресатом планами про майбутнє дослідження, висловивши при цьому наступне застереження: “Оцінюйте зміст, а не форму, я викладаю свої думки як прийдеться, похапцем” [3, 455] і, одразу ж, – презентував його провокаційно-лаконічну назву: “Екран”, що сьогодні – в умовах другого десятиліття ХХІ століття, мимоволі, відсилає нас до феномену екранних мистецтв і, передусім – кінематографа. Однак, час написання цього листа – осінь 1864 р., ясна річ, не передбачав використання кінематографічної термінології. З одного боку – Е.Золя міг оперувати визначенням екран на суто побутовому рівні – рама, що затягнута тканиною і використовується як заслін від жару каміну; але з другого, – зважаючи на

філософсько-естетичний предмет свого дослідження, – вочевидь, передбачав суб'єктно-об'єктне співвідношення при осмисленні та відтворенні дійсності.

Як і будь-який проект, розвідка Е.Золя досить суперечлива, проте її концептуальна спрямованість, без перебільшення, є вельми оригінальною. Навіть її конспективний формат дозволяє уявити величезний діапазон проблем, які письменник прагнув порушити. Зокрема, увагу привертають його загальні розмисли стосовно природи екрану, узагальнені під назвою “Екран і дійсність”, що актуалізують наступне питання – “Вивчення екрана. – Його Сутність”.

Така логіка, у свою чергу, спонукає митця до виокремлення двох показових теоретичних тенденцій: “матеріальної”, яка, насамперед, пов'язана з концепцією “головного характеру” І.Тена, і “не-матеріальної”, спричиненої поглядами “спіритуалістів: Жоффруа, Мен де Бірана, Кузена та ін.” [19, 457]. Письменник підкреслює, що не ставить собі за мету вивчати “природу Екрану”, фактично, визнаючи складність такого дослідження, оскільки при його осмисленні має враховуватися паритет “матеріального” і “не-матеріального”.

У самостійну рубрику “Екрани – генії” Е.Золя виділив проблему специфіки відтворення дійсності (екран) у творчості геніального митця і, фактично включившись у дискурс геніальності, у своєрідний спосіб акцентував основоположний критерій цього феномена – чинник новизни, що стає стимулом для наслідування творів генія іншими творчими особистостями: “Правила мають смисл лише для генія, за творами якого виявилось можливим їх формулювати; тільки у цього генія вони не були правилами, а його власною манерою бачити, природною дією екрану” [19, 458].

Відштовхуючись від феномена геніальності, Е.Золя, фактично одним реченням, закладає підвалини, принаймні, двох принципових естетичних проблем: художнього методу і естетичного смаку: “Звичайно дозволено надавати перевагу одному Екрану порівняно з іншим, але це питання особистого смаку і темпераменту. Я хочу сказати, що взагалі в мистецтві немає



підстав надавати перевагу Екрану класичному порівняно з Екранами романтичним чи реалістичним” [19, 459], що логічно трансформується письменником у самостійний розділ: “Класичний Екран. Романтичний Екран. Реалістичний Екран”.

Не зважаючи на лаконічну форму викладу своєї думки, письменник, тим не менш, визначає їх специфіку, артикулює відмінності і, врешті-решт, висловлює свої пріоритети у цьому плані. Для Е.Золя вони, однозначно, пов’язані з останнім типом відтворення дійсності: “... зізнаюсь, що всі мої симпатії на боці Екрану реалістичного; він задовольняє мій розум, і в ньому я відчуваю безмежну красу, міцну і правдиву” [19, 462]. На нашу думку, теоретичні перспективи, що відкриває цей естетико-мистецтвознавчий проект Е.Золя має стати предметом окремого міждисциплінарного дослідження, а, відтак, і ми залишаємо за собою право у подальшому повернутися до нього. Наразі ж коротко прокоментуємо лише два його, як нам видається, найпоказовіші моменти.

По-перше – варто відзначити своєрідне над-завдання розвідки “Екран”, яке, вочевидь, було зумовлене прагненням Е.Золя декларувати необхідність нового способу осмислення і відтворення дійсності. На нашу думку, письменник надає однозначну перевагу реалістичному Екрану, оскільки змушений порівнювати його тільки з Екраном класичним і Екраном романтичним, перебуваючи у “нормативно-усталеному” просторі художніх напрямів, які вже остаточно сформувалися.

Однак, тим не менш, Е.Золя не може однозначно прийняти *реалістичний* Екран як такий: “...я не погоджуюся з тим, що він дає цілком точні образи” [19, 462], адже вже впритул наблизився до обґрунтування Екрану *натуралістичного*. І хоча таке визначення Е.Золя безпосередньо ще не застосовує, характеристика, яку він йому дає, дозволяє припустити можливість саме такої термінології: “...цей екран відкрито стає між глядачем і натурою, передаючи її у всій сукупності, без будь-якого винятку. ... я надаю перевагу такому Екрану, що підходить якомога ближче до дійсності,

спотворюючи її лише настільки, наскільки це необхідно, щоб у відтворенні світу я побачив людину” [19, 462].

По-друге, аналізуючи основні положення нереалізованого дослідження Е.Золя, нам видається необхідним відзначити очевидне антиципаційне начало, яке, безсумнівно, було притаманне письменнику і дозволило йому передбачити появу Екрану кінематографічного. І хоча митець відзначає певні уразливі моменти, що пов’язані з екранним відтворенням дійсності, він, тим не менш, переконаний у його неабияких можливостях, адже завдяки екрану “... можна бачити більш чи менш спотворене зображення предметів з більш чи менш зміненими контурами і офарбленням. ... Перед нами світ не такий самий як в дійсності; це світ змінений завдяки середовищу, крізь яке проходить його зображення” [19, 455-456].

І, нарешті, ще один вихід Е.Золя у царину видової специфіки мистецтва – наразі вже безпосередній – стосується театрального мистецтва і, передусім – феномена драматургії, що, як свідчить епістолярій письменника, є для нього вельми складною і суперечливою проблемою.

Практично у кожному листі, де його адресатами були метри французької літератури, митець, жодним чином, не приховував негативних передчуттів щодо “драматургічних перспектив” натуралізму. Зокрема, в одному з послань до Г.Флобера, він висловлює відверте занепокоєння щодо постановки своєї п’єси, назва якої у тексті не фігурує. Проте, наразі, це не принципово, оскільки головною є загальна тональність цього листа, яка дуже чітко відтворює емоційний стан Е.Золя: “Заковика у тому, що моя п’єса потребує гарного виконання. Не буду приховувати від вас, що я страшенно наляканий. Передчуваю, що гучно завалюся” [19, 495]. В іншому листі – до Е.Гонкур – він говорить про голгофу, “крізь яку проходить будь-який письменник-митець, котрий стикається з театром. Ми всі пережили ці муки” [19, 577].

Таких відвертих зізнань в епістолярії Е.Золя досить багато і всі вони подібні за своїм настроєм. Однак, у даному зв’язку, виокремимо ще один з

його листів, що був адресований Ж.-К. Гюїсмансу: “... театр, як і раніше, наганяє на мене страх. Я розумію, як необхідно мені зачепитися за театр, притулитися до нього, але я, право, не знаю, як і звідки його штурмувати (виділено мною – О.О.)” [19, 521-522]. Тим не менш, Е.Золя буде вести цей “штурм” досить активно і, часто-густо, висловлюючись критично на адресу театрального мистецтва, тим не менш, рухатиметься шляхом написання драматургічних творів .

Власне цього аспекту творчості Е.Золя ми торкатися не будемо, а отже – обмежимося лише констатацією загальновідомого факту, що стосується загалом невдалого драматургічного досвіду митця. Причини цього, на нашу думку, пояснює специфіка творчої спрямованості Е.Золя, котрий був, так би мовити, занадто романістом, щоб реалізувати себе як драматург<sup>6</sup>. Симптоматичним у даному зв’язку є його зізнання французькому письменнику А.Дрейфусу: “Ви запитуєте мене, як я пишу п’єси. На жаль, мені легше розповісти Вам, як я їх не пишу ” [19, 559]. Однак каламбур, який використовує Е.Золя, набуває цілком серйозного обґрунтування, що дозволяє залучити його у контекст естетичного аналізу структурної моделі художньої творчості.

Як відомо, сучасна естетична думка виокремлює в ній три різновиди: індивідуальну, колективну і виконавську. Специфіка творчості Е.Золя, однозначно, дає підстави віднести її до першого типу. Це підтверджує і його власна позиція, викладена у вже згаданому листі: “Ви звернули увагу, що рідко хто з письменників у наш час ризикує писати для сцени. А справа в тім, що театр відштовхує наше покоління – *покоління вільних митців* (виділено мною – О.О.)... . .... автору виявляється необхідним терпіти цілу армію співробітників – від виконавців головної ролі до суфлера. *Наскільки ж ми незалежні, коли пишемо романи!* (виділено мною – О.О.). І ось чому, навіть коли нас охоплює гостра сценічна лихоманка, ми вважаємо за краще

---

<sup>6</sup> Ця проблема певний час була актуальною і для братів Манн, що ми прокоментуємо у відповідному підрозділі нашої монографії.

лікуватися від неї стриманістю і зберегти всю повноту влади над своїми творами. У театрі від нас вимагається занадто велика покірність” [19, 560].

Процитований уривок, окрім характеристики індивідуальної творчості, що ґрунтується на повній незалежності митця, дозволяє Е.Золя висловитися і з приводу специфіки колективної творчості, яка – навпаки – базується на чиннику взаємозалежності. Відтак, логіка розмислів письменника актуалізує ще одну проблему – свободу творчої особистості, яка виявляється міждисциплінарною за своєю суттю, зумовлюючи вихід і у площину естетичного, і етичного, і психологічного, і мистецтвознавчого вимірів художньої творчості.

Водночас, така позиція Е.Золя тільки загострює його амбівалентне ставлення до театру, який у “концептуальній логіці” першого французького натураліста, має виконати важливу функцію. Адже письменник, безсумнівно, усвідомлював великі театральні традиції своєї країни, а, відповідно, розумів, що тотальний художній наступ, до якого він постійно закликав своїх соратників: “Відступати неможливо. Нам потрібно завершити перемогу” [19, 519], – не буде остаточним без натуралістичної драми.

Складності щодо власної реалізації на цьому терені Е.Золя компенсував у досить оригінальний спосіб – шляхом інсценізації найвизначніших романів циклу “Ругон-Маккари”, зокрема “Пастки”. “ Вам відомо, – писав він Л.Енніку, – що з “Пастки” роблять драму. Я наполегливо працював над її планом; але нікому не кажіть ... , я не хочу, щоб про це знали. ... Гадаю, що п’еса піде і наробить шуму. Ми включили туди всі найбільш ризиковані сцени роману. Переробка “Пастки” навіяла мені пристрасть до театру, яку я – нажаль! – не можу задовольнити, оскільки мимоволі загрузнув у своєму романі ( імовірно йдеться про новий – восьмий твір циклу “Ругон-Маккари” – “ Сторінка кохання”, хоча у цей саме період письменник вже впритул наближується до реалізації задуму роману “Нана” – О.О.) по горло. *І все ж таки потрібно буде зайнятися театром; коли-небудь саме там ми завдамо рішучого удару ( виділено мною – О.О.)*” [19, 523-524].

Одначе, така “ театральна співпраця” не дала позитивних наслідків, що їх Е.Золя, вочевидь, інтуїтивно відчував. Саме тому він, можливо, і прагнув, як свідчить лист, “засекретити” свій досвід інсценізації, а згодом – навіть намагався від неї дистанціюватися. Симптоматичним у цьому плані є лист письменника до Е.Гонкура, де він виправдовувався стосовно неможливості надіслати запрошення на свою виставу: “Дорогий друг, сьогодні ввечері, всупереч моєму рішучому запереченню, Шатле ставить “Жерміналь”. Я не піду до театру; я відмовився від своєї частки квитків на прем’єру ” [19, 581].

Тим не менш, Е.Золя остаточно не відхилив таку практику і прагне утвердити натуралістичний театр за будь-яку ціну, про що і писав редактору газети “Голуа” Л.-П. Лафоре, обговорюючи з ним інсценізацію роману “Черво Парижу”. Письменник не приховував свого задоволення від позитивних прогнозів більшості театральних критиків, котрі були переконані, що “ п’єсі забезпечено тривалий успіх”. Однак, цей лист, передусім, цікавий міркуваннями, які висловлює Е.Золя, стосовно специфіки драматургічного твору як такого: “ Я не прибічник літератури, що в ній нічого не відбувається, – ні у романі, ні у драмі; навпаки я за любов, за дію і за бунт, а декорації, як мені видається, – це тільки середовище, що доповнює і пояснює характер дійової особи ” [19, 574]. Отже, наголосимо ще раз, “театральні проекти” є для Е.Золя принципово важливими і складність їх втілення виявилася для нього вельми серйозною і болючою проблемою. Цей факт був настільки очевидним, що опинився у полі уваги діячів не тільки французької культури.

Так, у статті “Натуралістичні студії І.Франка: досвід сучасної інтерпретації” ( К., 2012) предметом нашого аналізу, зокрема, було осмислення українським письменником “ситуації” у натуралістичній драмі. Опанування цих розвідок однозначно засвідчило, що він вважав “драматургічну політику” Е.Золя хибною і не перспективною. На думку І.Франка, помилкою французького письменника став його відвертий “франкоцентризм”, що не передбачав звернення до драматургічного досвіду інших країн. Адже художні пошуки, наприклад, Г.Гауптмана, безсумнівно,

були суголосними засадам натуралістичної драми, а, відтак, могли сприяти “офіційному” розвиткові натуралістичного театру. Однак, такий орієнтир був неприйнятним для Е.Золя, котрому, вочевидь, була потрібна перемога натуралізму саме на театральному кону Франції.

Радикальність позиції письменника, зокрема, підтверджує його лист до літературного критика Ж.Ренара: “... сьогодні один приятель надіслав мені Вашу статтю “Сучасний натуралізм”... Безсумнівно, у Франції це перша праця про натуралізм, що вирізняється такою об’єктивністю і логічністю. В Австрії, Німеччині, Росії, Італії надруковано чимало праць такого спрямування. Але у нас, повторюю, я не читав ще жодного дослідження, у якому поєднувалася б така сумлінність і суворість думки ” [19, 562]. “Реверанси”, що їх Е.Золя робить дослідникам натуралістичного напрямку, є цілком зрозумілими, проте не менш очевидним є і бажання письменника підкреслити значущість саме французького досвіду аналізу натуралізму, який необхідно постійно розвивати, адже це явище є здобутком виключно французької культури і потребує всебічного та глибинного дослідження.

Окрім, так би мовити, конкретно-прикладного виміру натуралізму – витоки, логіка становлення, модель видів мистецтва та ін., – епістолярій Е.Золя виявляє показові факти щодо теоретичного обґрунтування загальних принципів натуралістичного напрямку, які мають бути враховані і у процесі його дослідження, і при виході у широкий естетико-культурологічний контекст. Розмисли письменника з цього приводу, значною мірою, базуються на його самоаналізі, що стає підмурком для відповідних узагальнень.

Так, у листі до літературознавця Г.Жеффруа, Е.Золя відзначав: “Ви, ... маєте рацію у тому сенсі, що головне у моїх романах – це моя особлива філософія буття”, – і обґрунтовував її сутність не тільки відверто, але й дещо провокаційно: “Моя заслуга полягає у тому, що я вказав на місце людини серед решти тварюк, оскільки вона теж породження землі і до сих пір підпорядкована будь-якому впливу оточуючого світу” [19, 569]. Цей невеликий фрагмент стимулює розмисли і щодо особливостей світобачення самого

Е.Золя, яке безпосередньо вплинуло на образну систему його творів, і щодо виходу у поле визначних концептуальних орієнтирів європейської гуманістики другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.

Як відомо, питання “тваринної сутності” людини, тією чи іншою мірою, присутнє у багатьох романах циклу “ Ругон-Маккари”, проте особливо вражаюче воно виявляється в одному, що, навіть, виходячи з його назви, імовірно, належить до найбільш “провокаційної групи” творів письменника – “Людина-звір”. Це, вочевидь, дуже добре усвідомлював і сам Е.Золя, адже з величезною радістю відгукнувся на позитивну оцінку роману літературним критиком Ж. Леметром: “... особливо моє захоплення викликало те, що Ви розтлумачили мій твір. Мене мучив страх, аби його не прийняли за фантазію садиста. ... тепер мені вже не страшно, Ви дали вірну ноту ” [19, 587].

Наголос Е.Золя на тваринній суті людини, домінуванні в ній інстинктивного начала, що дістала яскравого втілення у творчості письменника, пояснює зацікавленість нею З.Фрейдом, котрий, як відомо, вважав французького митця першим представником психоаналітичної літератури. Однак, епістолярій Е.Золя засвідчує більш серйозні перетини між його поглядами і засадними концептами віденського ученого: “ ... у самій людині я вказав на місце мозку серед решти органів, оскільки переконаний, що думка являє собою всього лише одну з функцій матерії. Горезвісна “психологія” є лише певна абстрактність; у кращому випадку – вузька галузь людської психіки” [19, 569]. Це твердження французького письменника не просто викликає асоціації, а, без перебільшення, є суголосним теоретичним орієнтиром віденського ученого. Однак, воно видається тим більш показовим, якщо зважити, що художні пошуки Е.Золя, принаймні, на кілька десятиліть випередили офіційну репрезентацію З.Фрейдом засад психоаналітичної теорії.

Складне і провокаційне балансування французького письменника на межі фізіології та психопатології, що трансформувалося в естетичний вимір, так чи інакше, відзначали дослідники його творчості. Проте, як свідчить

епістолярій митця, цю специфіку свого художнього мислення краще за всіх розумів він сам. Так, у вже згаданому листі до Ж.Ренара, письменник відзначав, що у своєму циклі він прагнув “дослідити... всі без виключення шари суспільства, щоправда, з позиції фізіологічної” [19, 562]. Це твердження Е.Золя сприймається як очевидна аксіома, натомість подальший розвиток його думки відкриває досить неочікувані естетичні перспективи. Зокрема, полемізуючи з Ж.Ренаром, митець підкреслював: “ Ми ніколи не позбавляли людину того, що Ви називаєте ідеалом... До того ж мені було б більш до душі, якби Ви замінили слово “ідеал” словом “гіпотеза”, що є його науковим еквівалентом” [19, 562].

Як відомо, концептуальні трансформації, які спричинив некласичний період в історії естетичної думки, внесли принципові зміни в її проблематику, зокрема – структуру естетичної свідомості. Передусім, вони торкнулися специфіки теоретичного дослідження феномена естетичного почуття, що призвело до очевидного крену у бік його фізіологічного виміру. Частково, цей орієнтир зачепив питання естетичного смаку і, фактично, не вплинув на аналіз проблеми естетичного ідеалу. Відтак, досвід її осмислення в історії естетики, по великому рахунку, ототожнюється з концептуальними розвідками класичного періоду. Саме тому позиція Е.Золя з цього приводу привертає особливу увагу.

У своєму листі митець тлумачить проблему ідеалу у широкому вимірі як прагнення до досконалості, що є найвищою метою життєдіяльності людини. Однак, оскільки предметом листування Ж.Ренара і Е.Золя, безпосередньо, є творчість письменника, загальний зміст поняття ідеал логічно трансформується у площину естетичного. Проте, вочевидь, найголовнішим у міркуванні митця є його ототожнення ідеалу і гіпотези, яке може видатися парадоксальним тільки при першому наближенні. Адже загальновідомо, що гіпотеза – це припущення, яке потребує наукових доказів у дослідженні певного явища, естетичний ідеал – прагнення митця до досягнення у своєму творі вищої естетичної цінності, що визначається його художнім рівнем.



Відтак, потенціальні можливості і гіпотези, і ідеалу зумовлені процесуальним характером, однак у першому випадку – він ґрунтується на науковому підході, в другому – на образному рішенні. Таким чином, підхід, запропонований Е.Золя, логічно вписується не тільки у контекст натуралізму, але й позитивістської естетики в цілому і, вочевидь, сприятиме корегуванню усталених моделей аналізу естетичного ідеалу, що є закономірним на новому етапі розвитку теорії і мистецької практики.

Водночас, письменник передбачав бурхливе реагування літературного середовища на таку “естетичну модернізацію”, спровоковану натуралізмом, висловлюючи, тим не менш, сподівання, що вона: “... вочевидь, буде викликана швидше нашою стилістикою, ніж самим нашим методом ” [19, 562]. Таким чином, Е.Золя, фактично, пов’язує проблему ідеалу ще з однією важливою естетичною проблемою – художнім методом, який, по великому рахунку, визнавався головним наступальним засобом натуралізму: “У наших творах буде остаточно переможений романтизм, тоді як натуралізм буде спрощений і пом’якшений. Це виявиться не стільки реакцією, скільки ... розповсюдженням методу ” [19, 562].

Осмислення та переосмислення і програмних робіт, і “епістолярних” спостережень Е.Золя щодо феномена натуралізму, дає всі підстави для однозначного твердження – питання методу було для нього не просто принциповим. Саме з ним письменник ототожнював літературне новаторство натуралістичного напрямку, а, по великому рахунку – взагалі перспективи художнього процесу: “Що стосується експериментального методу і сучасної наукової еволюції, то вони життєдайні, як ніколи, і я маю великі сумніви, що письменник, котрий знехтує ними, зможе створити у наш час що-небудь довговічне” [19, 590]. Через більш, ніж шістдесят років, слушність позиції Е.Золя здобула показового підтвердження у визначному дослідженні Ж.-П.Сартра “ Проблема метода”, що в ньому обґрунтовувався евристичний потенціал методології екзистенціалізму . Це свідчить про суголосність думок двох видатних представників французької культури стосовно домінуючого

значення методу у ствердженні і впровадженні нових філософських і естетико-художніх напрямів.

Як вже відзначалося, естетичні принципи, метод і перспективи розвитку натуралізму Е.Золя активно обговорював як з літературознавцями і критиками, так і зі своїми колегами – видатними письменниками, майбутніми класиками французької літератури. Постійним адресатом Е.Золя був один з визнаних метрів натуралістичного напрямку – Е.Гонкур. Їхнє листування відкриває і специфіку суто особистісних відносин митців, і оцінку ними літературного процесу, сучасниками якого вони були, і аналіз та самоаналіз власних творів. Зокрема, у своїх листах Е.Золя не приховує відвертого захоплення “Щоденником” Е.Гонкур, першу частину якого він писав разом із братом Жюлем, не залишаючи роботу і після його смерті: “Цей ... твір... вочевидь не має собі рівних” [19, 575]. Засновник натуралізму відзначав глибину та різноманітність спектру проблем, які в ньому порушувалися, що привертало увагу і широкого читача, і колег-письменників: “ ... для нас, ... у ньому представлено велику частину історії нашої літературної думки” [19, 575].

Природно, що у “Щоденнику ” братів Гонкурів Е.Золя, головним чином, цікавив літературний аспект – і, передусім, імовірно, той його ракурс, який стосувався натуралістичного напрямку. Однак, потужний аналітичний потенціал “Щоденника” відкриває вихід у значно ширший гуманітарний контекст і, відверто вражаючи глибиною та прозорливістю висловлених думок, і сьогодні демонструє свою очевидну актуальність .

## 2.2. “ЩОДЕННИК” Ж. та Е. ГОНКУРІВ ЯК ПАРИТЕТ ЕПІСТОЛЯРІЮ ТА МЕМУАРИСТИКИ.

Імена Жюля ( 1830- 1870) та Едмона Гонкурів ( 1822- 1896), творчість яких, безпосередньо, ототожнюється з натуралізмом, водночас, невід’ємні від загального поступу європейської культури другої половини ХІХ ст. Окрім

визначних літературних творів, особливе місце у спадщині письменників посідає “Щоденник”, велику культуротворчу цінність якого визнавали і сучасники, і наступні покоління їхніх шанувальників: “Уже давно він здобув репутацію найбільш цікавого документального пам’ятника доби та талановитого літературного твору” [66, 3].

Широта спектру проблем, які постали на сторінках “Щоденника”, їх глибинний смисл і дивовижна актуальність, стимулюють до активної кооптації не тільки у сфері літературознавчих досліджень, але й до залучення у площину естетики, культурології, психології, мистецтвознавства, що дозволяє накреслити нові концептуальні орієнтири у поступі сучасної гуманістики. Водночас, ми чітко усвідомлюємо неоднозначність, а, імовірно, і некоректність використання формату щоденника – класичного зразка мемуарної літератури – при дослідженні потенціалу епістолярної спадщини. Відтак, звернення до нього у такому контексті, вочевидь, вимагає відповідної аргументації.

У своїй передмові до “Щоденника” Е.Гонкур відзначав: “ ... ми прагнули зберегти для нащадків живі образи наших сучасників, відроджуючи їх у блискавичній стенограмі якої-небудь бесіди ( виділено мною – О.О.), підглядаючи своєрідний жест, цікаву рисочку, в якій пристрасно проривається характер, чи те невловиме, у чому передається саме биття життя, і, нарешті, рухатися, хоча б частково, за лихоманковим ритмом, що притаманний хмільному паризькому існуванню” [8, т.1, 36].

“Стенографічний підхід”, що його відверто декларували брати Гонкури, обов’язково фіксувався і дослідниками їхньої творчості задля акцентуації неординарності цього твору: “Наповнений великим історико-літературним матеріалом, “Щоденник” Гонкурів разом з тим не мемуари у звичайному сенсі. Це зовсім не відстояні, оброблені спогади, що лише вкладені в умовну щоденникові форму ( виділено мною – О.О.), а живі свідчення сучасників про їхню епоху, майже синхронний запис свіжих вражень, що ще не встигли охолонути, життєвих спостережень, зустрічей, розмов. Гонкури задумували

“Щоденник” як свого роду “стенограму” дійсності ( виділено мною – О.О.)” [66, 3].

Відтак, стенографічний підхід, якщо не змінює, то, принаймні, корегує класичний жанр щоденника, а отже цей твір можна розглядати як модернізований варіант мемуарної літератури. Він, також, вимагає урахування ще одного специфічного моменту, який, безпосередньо, пов’язаний із особливістю творчості Гонкурів, імовірно, унікальної у своєму роді: ці дві особистості до 1870 року – року смерті молодшого брата – Жюля, завжди працювали не просто разом, а, без перебільшення, були єдиним цілим. Ми передбачаємо можливі заперечення з цього приводу і висунення контраргументів шляхом наведення інших прикладів продуктивної співтворчості, однак, спираючись на потенціал біографічного методу, наполягаємо, що “варіант братів Гонкурів” не має аналогів і є винятковим в історії літературної творчості.

Задля підтвердження своєї думки звернімося до позиції Е.Гонкура: “Цей щоденник – наша сповідь щовечора, сповідь двох життів, які *нерозлучні* у радощі, у праці і в стражданнях; сповідь двох душ-близнюків, двох розумів, які сприймають людей і речі настільки подібно, ідентично, однорідно, що така сповідь може розглядатися як виявлення почуттів єдиної особистості, єдиного “Я”” [8, т.1, 35]. У даному контексті симптоматичним видається ще одне висловлювання братів Гонкурів, що, формально, стосувалося суспільно-політичної ситуації Франції періоду Другої імперії: “Доволі показово, що *три людини* нашого часу, котрі були найбільш далекі від всього практичного, *три письменники*, котрі найбільш віддані мистецтву: Флобер, Бодлер і *ми* (виділено мною – О.О.), – потрапили при цьому режимі на лаву підсудних” [8, т.1, 282]. Наразі нас цікавить не судовий процес, що його волею долі довелося пережити цим видатним особистостям, а вельми красномовне твердження, яке додає чергового аргументу щодо усвідомлення письменниками себе як “єдиного “Я””.

Таким чином, вважаємо за можливе говорити про існування своєрідного “подвійного суб’єкта”, аналіз якого, вочевидь, вимагає залучення відповідного досвіду психології, етики, естетики, літературознавства. Особливо показовою, у цьому зв’язку, є перша частина “Щоденника”, яку вони писали у двох, і до якої і ми будемо, переважно, апелювати у своєму дослідженні.

Наразі варто зауважити, що споглядання, розмисли, оцінки тих чи інших культурних та суспільно-політичних явищ з початку висловлював Ж.Гонкур, а потім вони діставали відповідного корегування, уточнення, а іноді – взагалі дописувалися Е.Гонкур, являючи собою своєрідну відповідь брату. Такий, досить несподіваний, спосіб ведення “Щоденника”, що акцентувався самими письменниками, вочевидь, стимулював науковців до розширення кордонів його “жанрової характеристики”, актуалізуючи низку “споріднених” визначень на кшталт: “документ епохи”, стенограма, сповідь та ін. Ми ж, у свою чергу, звернули увагу на ще одну особливість “Щоденника” Ж. та Е. Гонкурів, що дозволяє нам розглядати його як своєрідний варіант епістолярію. У цьому зв’язку варто нагадати, що брати-письменники не створили власних родин, завжди подорожували разом, не розлучалися ні при яких обставинах і, таким чином, їхній “Щоденник”, мимоволі, набув ознак своєрідного листування. Зрозуміло, що його “класичні канони”, наразі, не спрацьовують, проте загальне емоційне враження спонукає подібні асоціації.

Спектр проблематики, який “обговорювався” Ж. і Е. Гонкурами, настільки широкий, що сучасний науковець ризикує потонути в океані розмислів письменників, а отже – постає реальна потреба, якимось чином, їх систематизувати. Вочевидь, у “Щоденнику” досить виразно простежуються три показові тенденції, дві з яких – естетико-мистецтвознавча та суспільно-політична – чітко “вписуються” в “академічний формат” аналізу європейських культуротворчих процесів, третя – має досить специфічне, однак цілком природне для мемуаристики та епістолярію, забарвлення, що

може бути охарактеризоване як “тягар пристрастей людських”. У межах даного підрозділу, ми зупинимося на найбільш показових, на нашу думку, моментах, котрі віддзеркалюють першу тенденцію. Однак, підкреслимо, що це лише початок опанування величезного масиву розмислів братів Гонкурів, до яких ми обов’язково звертатимемося і у подальшому.

Естетико-мистецтвознавчий шар “Щоденника” актуалізує значну кількість питань, які сприятимуть виявленню нових зрізів і в історії естетики, і літературознавства, і мистецтвознавства. Зокрема, увагу привертає вкрай своєрідний, а, у чомусь, навіть, і парадоксальний спосіб тлумачення братами Гонкур трьох класичних естетичних категорій: трагічного, комічного і прекрасного, що, власне, навколо них і розгортатимуться наразі наші роздуми. Прийом, обраний письменниками, переважно, “базується” на абстрактних висновках та осмисленні переважно мистецьких інтерпретацій означених категорій, що, у свою чергу, стимулювало наші міркування стосовно суміжних естетичних та мистецтвознавчих проблем.

“... багато писали про трагедію, – відзначають у “Щоденнику” Ж. та Е.Гонкури, – велику трагедію великого століття. І все ж ніде про неї так не сказано, ніде не дано такого її образу, як на прекрасній гравюрі Ватто<sup>7</sup> “Актори Французького театру”. Як схоплений тут смисл і колорит трагедії, ... що виникла у голові Расіна, – декламованої, а не зіграної якою-небудь Шанміле, котру зустрічають оплесками... високоповажні пані ... того часу. ... Тут передані пишність її і багатство, її урочиста побудова, жест, що супроводжує речитатив. Так, на цьому малюнку трагедія живе і дихає...” [8, т.1, 203]. Даний уривок видається нам своєрідним “естетичним кодом”, що його розшифрування відкриває зовсім неочікувані шари, які потребують комплексного аналізу.

По-перше, показовою видається специфіка розуміння братами Гонкур “великої трагедії великого століття”, що чітко співвідноситься з творчістю Ж.Б. Расіна. По-друге, і це, імовірно, найбільш несподівано – трагедія

---

<sup>7</sup> Брати Гонкури дуже високо цінували і особливо виокремлювали творчість цього живописця.

тлумачиться через витвір живописного мистецтва, який закарбував її театральних інтерпретаторів. Таким чином, маємо унікальний приклад складного асоціативного сприйняття расінівської моделі трагічного через живопис. Це, вочевидь, може актуалізувати роздуми стосовно проблеми синтезу мистецтв, що, зазвичай, досліджується у зв'язку з процесом творення, тоді як наразі постає на рівні сприймання. Водночас, у процитованому фрагменті доволі відверто виявляється упереджене ставлення братів Гонкурів до театру, що спонукає нас зробити певні коментування.

Як відомо, письменники виявляли не просто величезний інтерес до театального мистецтва, вони знали його “ з середини”, що переконливо засвідчує і їхній “ Щоденник” і, зрештою – роман “Актриса Фостен”<sup>8</sup> Е.Гонкур, який, без перебільшення, став не тільки одним з найвизначніших літературних явищ другої половини ХІХ ст., але й мав безпосередній вплив на культуротворчі пошуки ХХ ст. Хрестоматійним прикладом, наразі, є блискучий роман С.Моема “Театр”, самоцінність якого, аж ніяк, не можна недооцінювати, так само як не можна і дистанціювати його від роману “Актриса”, “часова первинність” якого є незаперечною.

Однак, “дух” твору Е.Гонкур “вирував” не тільки у літературному просторі, але й, вочевидь, “супроводжував” створення блискучого фільму Ф.Трюффо “Останнє метро”, роблячи, таким чином, роман “Актриса Фостен” своєрідним “естетичним камертоном” художніх інтерпретацій феномена театру у різних видах мистецтва .

Водночас, відповідні записи письменників дають підстави припустити, що вони мали бажання “попрацювати” для театру безпосередньо. Однак ці прагнення практично не вдалося реалізувати, що знову спонукає поміркувати стосовно феномена “натуралістичної драми” як такої. Вочевидь, вона може бути виокремлена у самостійне дослідження, але одне спостереження з цього приводу ми, тим не менш, дозволимо собі висловити.

---

<sup>8</sup> Роман Едмона Гонкур вийшов друком у 1882 р. , проте його задум виник ще за життя Жюля Гонкур і був частково реалізований письменниками у повісті “Актриса” (1856).

Питання “натуралістичного театру”, що, як вже підкреслювалося, було вкрай актуальним для всіх представників натуралістичного напрямку і, передусім, Е.Золя, котрий, навіть, мав у своєму доробку кілька драматургічних творів, щоправда їх рівень був вельми посередній і дуже дисонував з великою прозою письменника. Це, вочевидь, добре відчував і сам класик натуралізму, постійно закликаючи молодих французьких літераторів сприяти розвитку натуралістичної драми, що, тим не менш, не дало позитивних наслідків.

Можна стверджувати, що для натуралістів, взагалі і для братів Гонкурів, зокрема їхня “драматургічна нереалізованість” була досить болючою, однак ця неприємна ситуація компенсувалася вкрай несподівано: переважна більшість розмислів письменників щодо театру мала іронічно-саркастичний характер, який, іноді, навіть, межував із фривольністю: “... мій театр – справжній бордель, – наводять вони висловлювання директора “Театральних розваг” Хільтбруннера, – ... . Я сплачую своїм актрисам всього п’ятдесят – шістдесят франків на місяць: більше не можу... . Чоловіки у мене отримують не більше жінок. Всі вони сутенери і зводники. Досить часто яка-небудь актриса приходить сказати мені, що п’ятидесяти франків їй не вистачає, і що їй знадобиться *підчепити* у глядацькій залі чоловіків за п’ять су ... Але мене це не стосується: мені одне приміщення коштує тридцять тисяч ” [8, т.1, 82]. Взагалі, текст “Щоденника” буквально просякнутий іронічною тональністю, а отже цілком логічно, що брати Гонкури активно звертаються до питання комічного. Висвітлюючи його, письменники, так само, як і у випадку з трагічним, рухаються від мистецької рефлексії комічного, що актуалізує для них звернення до персоналії Арістофана.

Навіть ті короткі спостереження, які містить “Щоденник”, дозволяють, принаймні, поміркувати стосовно можливості переосмислення творчості античного комедіографа. Слід завважити, що аналіз категорії комічного в історії естетичної думки, обов’язково, передбачає виокремлення доробку Арістофана. Його характеристика, переважно, подається у дуже стислій формі, фактично, зводячись до механічного переліку основних творів,



що визначаються як приклади античної комедії чи як перші зразки сатири. Саме тому, будь-який досвід тлумачення спадщини Арістофана, що відкриває нові підходи до її осмислення, варто залучати у загальнотеоретичний контекст аналізу категорії комічного. Наразі короткі міркування братів Гонкурів видаються вельми оригінальними.

У 1853 р. вийшло друком їхнє есе “Переворот у норовках”, що у ньому письменники віддали данину поваги вишуканості ХУІІІ ст. Своє захоплення означеним періодом в історії і культурі Франції Ж. і Е. Гонкури не просто не приховували, а відверто декларували. Вочевидь, тому практично всі їхні пріоритети – і суспільно-політичні, і естетико-художні – були пов’язані саме з цією історичною добою, що зумовила, як їм видавалося, революцію норовів. Ми згадали дане дослідження письменників тому, що і у творчості Арістофана вони, передусім, бачили блискучу можливість зрозуміти специфіку норовів давніх греків і наголошували на моменті, що, на їхню думку, практично ніким не фіксувався – відсутності будь-якої “духовної витонченості глядачів “Хмар”, “Лісистрати” і “Жаб”” [8, т.1, 167].

Порушуючи питання “духовної витонченості”, Ж. та Е. Гонкури природно виходять у морально-естетичну площину, що дозволяє їм зробити досить несподівані висновки, які, імовірно, мають бути взяті до відома сучасними науковцями. Зокрема, письменники наполягають, що “духовна витонченість приходить до народу у наслідок тривалого процесу розкладу. ... Лише виснажені народи володіють нею..., народи у котрих дух уражений хворобами, ніби занадто старе дерево, що довгий час давало плоди. У створеній Арістофаном картині античних норовів немає жодного душевнохворого, немає жодного персонажа, якого з’їдає меланхолія” [8, т. 1,167].

На нашу думку, така акцентуація братів Гонкурів, хоча і вимагає відповідних коментувань, тим не менш, дуже загострює вельми важливу для давньогрецької філософії і мистецтва проблему катарсису. Її дослідження традиційно розгортається у площині аналізу творів трагічного мистецтва,

споглядання якого має дати поштовх для духовного очищення людини. Однак, можливо, краще усвідомити сутність катарсичної дії допоможе своєрідний контр-прийом – осмислення специфіки комічного античної доби. До цього висновку нас стимулює позиція Ж. та Е. Гонкурів, яку ми процитуємо без купюр: “ Арістофан є найбільшим скатологічним пам’ятником літератури: лайно складає соль його витворів, лайло видається в них богом сміху ” [8, т.1, 167]. Така відверта позиція письменників не може бути залишена без коментування.

Нам видається, це епатажне твердження, тим не менш, досить чітко відбиває надзвичайно складний вимір комічного, що пов’язаний із фізіологічним началом і часто-густо містить загрозу відвертої вульгаризації. Саме тому художні пошуки на теренах комічного, зазвичай, пов’язані із великими складностями як естетичного, так і морального характеру, і саме тому історія світового мистецтва оперує вкрай незначною кількістю прикладів справжніх здобутків у цій сфері<sup>9</sup>. Водночас, провокаційне спостереження братів Гонкурів щодо комедій Арістофана, виявляється суголосним загальній спрямованості праці П.Слотердайка “Критика цинічного розуму” (К., 2002), що дає підстави говорити про значний концептуально-прогнозуючий потенціал “Щоденника” братів Гонкурів.

На нашу думку, різноманітні розмисли, що були у ньому оприлюднені, якщо і не здобули визнання “офіційного” впливу, то, принаймні, стимулюють численні культуротворчі асоціації і на рівні трагічного, і на рівні комічного, залишаючи при цьому, так би мовити, часовий пріоритет на боці ідей, висловлених у “Щоденнику”. Наразі, увагу привертає одне міркування письменників: “Дивно, чим більше старішаєш, тим ... більш потрібним видається тобі сонце, – відзначали вони; – а помираючи, людина просить розкрити вікно, аби сонце саме закрило йому очі” [8, т.1, 134]. Імовірно, цей вислів можна вважати і суто абстрактним спостереженням, і

---

<sup>9</sup> Безсумнівним художнім проривом, що останнім часом відбувся на теренах комічного, став роман Б.Вербера “Сміх Циклопа”.

виявленням особистісних почуттів, але, водночас, воно може “органічно вписатися” і у певний естетико-мистецький контекст.

У період своїх “кольорових пошуків”, В.Кандинський, як відомо, визнав “універсальним” жовтий колір – колір сонця, - вважаючи його виявом загальнолюдського. Існує думка, що до такого висновку фундатора абстракціонізму стимулювали передсмертні слова видатного англійського живописця У.Тернера, котрий все життя писав лондонські тумани, але в останні його хвилини, вигукнув: “Сонце – бог”. Таким чином, вибудовується показовий ланцюг сприйняття архетипу мандали – сонячного колеса, що віддзеркалює особистісні враження і “естетичну позицію” видатних представників європейської культури другої половини ХІХ- першої половини ХХ ст. братів Гонкурів – У.Тернера – В.Кандинського.

Водночас, “Щоденник” Ж. та Е.Гонкурів висвітлює факти, що дають підстави визнати їх очевидний вплив на культуротворчі пошуки ХХ ст., актуалізуючи питання художньої спадкоємності. Зокрема, вони згадують свій широко не відомий твір, котрий викликав вельми жваве обговорення не тільки у гуманітарному осередку: “ Для нашої новели “Мавпа”: один італійський професор написав солідний трактат, де серйозно доводить, що людина – це всього лише мавпа, котра виродилася. У нетрях Америки було нібито місто, що його побудували мавпи, а у ньому – прекрасні картини, і серед них – творіння якогось мавп’ячого Рафаеля<sup>10</sup>, котрий відобразив поступове виродження тілесної краси від мавпи до людини ” [8,т.1, 163]. Наразі коментування братів Гонкур, вочевидь, має іронічний підтекст, але цей фрагмент із “Щоденника” і, власне, новелу “Мавпа”, на нашу думку, варто сприймати як своєрідне передвістя відомого фантастичного роману

---

<sup>10</sup> Визначення “мавп’ячий Рафаель ” належало братам Гонкур і, імовірно, було не випадковим, оскільки письменники вельми стримано ставилися до творчості живописця, а їхні розмисли стосовно його спадщини були багато в чому суголосними позиції прерафаелітів, що ми плануємо розглянути у подальшому.

П.Буля “Планета мавп”, що зумовив численні кінематографічні інтерпретації.

Взагалі, звернення до феномену комічного відбувається у зв’язку з різними проблемами, що порушуються на сторінках “Щоденника”. Зокрема, високо оцінюючи досвід критичної діяльності свого колеги Банвіля, письменникам особливо імponує іронічність його підходу: “ Він – жива маленька газета, чарівна, ідеальна; обурюється, заперечує – але з посмішкою. Якби записати все, що він говорить про театр, то вийшла б чудова книга “Парадокс про комедію” ” [8, т.1, 115].

Виокремлюючи це спостереження Ж. і Е. Гонкурів, ми, передусім, мали на меті акцентувати назву праці, яка виникла у них у процесі спілкування із паном Банвілем. Безсумнівно, вона викликає асоціації із назвою визначного дослідження Д.Дідро, що було присвячене театральному мистецтву – “Парадоксом про актора”. Взагалі, нам видається, що це не просто асоціації, а своєрідний прийом, використаний письменниками, адже брати Гонкури високо оцінювали доробок видатного французького філософа, коментуючи його у досить несподіваних ракурсах. Проте перш, ніж більш розгорнуто висвітлити їхню позицію, необхідно відзначити вельми характерну особливість, яка була притаманна світобаченню цих письменників. Як ми вже відзначали, брати Гонкур мали особливе ставлення до ХУІІІ століття в історії Франції, а відтак, їхня суб’єктивна оцінка конкретного історичного періоду чітко віддзеркалює два засадні чинники концепції “головного характеру” І.Тена: середовище і момент.

Гонкурівські “характеристики” ХУІІІ ст., наразі ми виокремимо тільки деякі зрізи їхнього естетико-мистецтвознавчого аналізу, вражають своєю різноманітністю, а ще більше – парадоксальністю. Наприклад, висловлюючи враження від аукціону вбрання ХУІІІ ст., письменники відзначають, що бачили там “ кольори – “сірий” і “горлянка голуба”, “рожевий дощ”... колір опалова безнадійність і черевце блохи у випадку молочної лихоманки, – у

всьому цьому багатстві тонких полисків, веселих і приємних оку, грайливих, ... кокетних, радісних ” [8, т. 1,135].

Безсумнівно, “кольорова панорама”, що її відтворюють Ж. та Е. Гонкури, є вражаючою сама по собі, однак, цей емоційний опис потрібний письменникам для головного висновку – визначення через “психологію кольору” відмінності між двома століттями: “Світ із самого моменту його створення, ніколи не має потреби вдягатися у чорне, постійно носити траур. Це винахід ХІХ століття. А ХУІІІ століття бігало пальцями по всій гамі кольорів... воно одягалось у сонце, у весну..., воно віддавалося грі життя серед безумних фарб ” [8, т.1, 135].

Задля протиставлення ХУІІІ і ХІХ ст., брати Гонкури виходять і у своєрідну антропологічну площину: “Зміна цивілізацій – це не тільки зміна вірувань, звичок і духу народів, – це ще зміна тілесних звичок ”, – наголошували вони [8, т.1, 131]. Конкретизуючи свою думку, письменники апелюють до доби античності, що дозволяє їм підкреслити відповідні досягнення ХУІІІ і наголосити на вадах ХІХ ст.: “Неможливо уявити собі, щоб красиві жести, повільні і спокійні, щоб штучні складки тунік і тог, які широко спадали з величних тіл у Давньому Римі і прекрасній Греції, могли поєднуватися з нашими понурими статурами, зі звичкою горбатити спину, братися в боки, потворно розвалюватися у кріслі. ...у нас вже немає ані величної лінії античного світу, ані вибагливості ХУІІІ століття. Витончені фігури видаються у наших темних костюмах похмурими, а невитончені – потворними і вульгарними” [8, т.1, 131-132]. Від “зовнішньої характеристики” ХУІІІ ст. брати Гонкури органічно переходять до “персональної”, де пальма першості, беззаперечно, належить Д.Дідро.

У різних контекстах “Щоденника” письменники звертаються до постаті французького філософа, не приховуючи свого відвертого захоплення його поглядами. Показово, що і після смерті Жюля, Едмон залишався апологетом видатного просвітника, постійно повертаючись до його ідей. Вочевидь, причини, які пояснювали такий пієтет, були пов’язані з близькістю

письменникам більшості концептуальних положень філософа, з його, так би мовити, суспільною діяльністю – створенням “Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел”, ідеєю “Салонів” та ін.

Водночас, очевидне захоплення концепціями Д.Дідро, залишало за письменниками “право на дискусію”, що, показовим чином, засвідчив задум “Актриси Фостен” і його остаточна реалізація у романі Е. Гонкур, який відверто дисонував з однією з програмних праць філософа “Парадокс про актора”. Як відомо, Д.Дідро категорично заперечував “чуттєвість” у театрі, наголошуючи, що актор не може піддаватися почуттям, натомість має керуватися розумом, який дозволить йому досягти ідеалу. Відтак, мислитель пов’язував майбутнє театру з “актором з холодною головою”.

У художній структурі роману Е.Гонкура відбувається фактичне заперечення позиції Д.Дідро, адже для Жюльєт Фостен поштовхом до створення Федри Ж.Б.Расіна стають її особистісні переживання, що потім сублімуються у цей трагічний образ. Однак показово, що брати Гонкури, вочевидь, не приймаючи відповідний концептуальний орієнтир філософа, безпосередньо, не полемізували з ним з цього приводу, імовірно, залишаючись під незаперечною владою його авторитету.

Так само, формально, вони не посилалися на думку Д.Дідро, яка була своєрідним закликком до митців щодо визначення художніх орієнтирів: “Шукайте вуличні пригоди, будьте спостережливими на вулицях, у садах, на ринках, вдома, і ви створите собі вірні уявлення про справжній рух у всіх життєвих діях” [66, 243]. Однак, цю настанову філософа брати Гонкури, вочевидь, не тільки почули, але й, безпосередньо, реалізували у своєму “Щоденнику”, вдаючись до стенографічної фіксації подій, які розгорталися навколо них.

Важливо відзначити, що, висловлюючи своє захоплення Д.Дідро, письменники, майже завжди вдавалися до прийому зіставлення, що втілювався і цілком традиційно, і досить неординарно. Традиційний підхід дозволяв митцям наголосити на особливому місці мислителя у

філософському середовищі ХУІІІ ст., підносячи його над сучасниками і, передусім, над Вольтером: “Перечитав “Племінника Рамо”. Що за людина Дідро, який потік, як говорить Мерсьє! Що за книга, яке геніальне проникнення у людську совість! Дивовижне заперечення вироку нащадків: ніби Дідро – другорядна знаменитість, майже сумнівна, Дідро, цей Гомер сучасної думки, марніє поруч з Вольтером, котрий підкорив весь світ, свій час і майбутнє, Вольтером – мозком Національної гвардії, не більше того! Заберіть у Вольтера його успіх, його трагедії, його книги, де він намагається розхвалювати все, – що тоді залишиться? “Кандид” – його єдина слава, його єдина цінність” [8, т.1., 162].

Водночас, при всій суб’єктивності і емоційності, що є невід’ємними рисами творчої особистості, брати Гонкури прагнуть дотримуватися певної справедливості в оцінюванні тих, чи інших явищ. Так, загалом критично ставлячись до Вольтера, письменники, тим не менш, висловлюють думку, що поєднує у собі два полярні начала, сприймаючись, водночас, і як відверте неприйняття, і як відверте захоплення видатним мислителем.

Поштовхом до такого твердження є обговорення персоналії філософа на черговій літературній вечірці: “Говорять про Вольтера, котрому дружно приписують душу, що готова обійняти все людство, що увібрала у себе велике Милосердя ідей, приписують серце, що пожирається жадобою справедливості...” і, ніби відповідаючи своїм колегам, Гонкури наполягають: “Вольтер! Яке черстве серце, який скажений егоїзм розуму, – так це адвокат, а не апостол! Вольтер – це скелет людського я” [8, т.1., 210]. Наразі інтерес викликає “позитивний вимір” оцінки філософа письменниками, що, окрім об’єктивного чинника, вочевидь, містить і ознаки суб’єктивного. Це, передусім, приналежність Вольтера до “ великої епохи” – ХУІІІ ст., а також, сказати б, “смакові перетини”, що виявляють спорідненість у ставленні французького мислителя і французьких письменників до постаті Шекспіра.

Як відомо, Вольтер не приймав творчості видатного драматурга, вважаючи, що він був “яскравим і потужним, справжнім і високим талантом

(завважимо, тільки талантом, а не генієм – О.О.), але без жодного проблиску смаку і жодного знання правил” [ 65, 240]. Своє критичне ставлення до Шекспіра, так само, відверто висловлював і Е.Гонкур, протиставляючи йому О. де Бальзака, доробок якого, тим не менш, іноді негативно оцінювався братами-письменниками: “Пославши до біса моє літературне виховання, я вважаю, що Бальзак більш геніальний, ніж Шекспір, і стверджую, що барон Юло діє на мою уяву сильніше, ніж скандинав Гамлет. Можливо, у багатьох складається таке враження, але ніхто не має мужності зізнатися у цьому – нехай навіть самому собі ” [9, т.2, 367].

Водночас, на відміну від Вольтера, брати Гонкури, все ж таки, категорично не заперечують геніальність Шекспіра, і, в інших контекстах свого “Щоденника”, досить несподівано порушують питання досвіду інтерпретації спадщини видатного драматурга: “Виходячи після лекції Філоксена Буайє про Шекспіра, переживаємо певне здивування його промовистості, багатству образів, штучності порівнянь, витонченості суджень – одним словом, всьому тому бурхливому потоку слів і образів, які вивергає з себе ця людина” [8, т.1, 291]. У підтексті цього свідчення відчувається, що промова Ф.Буайє породжує у письменників “втому від Шекспіра”, однак далі Ж. та Е. Гонкури вдаються до “ виправдання Шекспіра ” – наразі ми дозволили собі обіграти назву праці М.Литвинової, що вийшла друком у 2007 р., – визнаючи “залежність” видатного драматурга від одного з численних дослідників його творчості: “Немає нічого дурнішого подібних спроб перетворити геніальних людей на кшталт Шекспіра на апостолів людяності, оскільки геніальний Шекспір був і залишається просто кажучи геніальною людиною, – ... так і видається, ніби ... бачиш його тінь, і якщо тільки тіні здатні чути, вона, імовірно, витріщить очі від здивування, коли почує, які апостольські діяння приписує їй цей несамовитий коментатор” [8, т.1, 291].

Розмисли братів Гонкурів щодо феномена Шекспіра, з одного боку, спонукають враховувати “ історичний критичний досвід” його естетичної інтерпретації, з другого – віддзеркалюють ставлення письменників до



сучасного аналізу спадщини видатного драматурга. Проте, на нашу думку, “випадок Шекспіра”, що його, у той чи інший спосіб, розглядають Ж. та Е. Гонкури є своєрідною конкретизацією їхньої загальної позиції, яка існує, водночас, і в естетичній, і психологічній площині: “... для справжньої любові до мистецтва і уміння цінувати його необхідний не тільки смак – необхідний ще особливий характер. Незалежним у своєму захопленні (імовірно – і критиці – О.О.) може бути лише той, хто незалежний у своїх думках” [8, т.1, 348].

Висловлюючи свій пієтет до Д.Дідро, брати Гонкури і надалі розвивають вже апробований прийом, що дозволяє їм вдатися до неординарного зіставлення персоналії філософа з одним із своїх улюблених художників – Ж.О. Фрагонаром. Визнаючи живописця блискучим імпровізатором, письменники, так би мовити, автоматично переносять своє захоплення на ученого: “ Фрагонар, видається..., відлитий з такого самого металу, що і Дідро. У обох той самий вогонь, та ж сама сила натхнення” [8, т.1, 224] .

Однак далі, Ж. та Е. Гонкур досить своєрідно конкретизують своє загалом емоційне враження: “ *Сторінка Фрагонара – все рівно, що картина Дідро* ( виділено мною – О.О.). Той самий жартівливий і схвильований тон, ті самі картини родинного життя, зворушення перед природою, свобода виразу – ніби у безпосередній оповіді. Їм байдуже усталена форма, канонізована лінія чи думка. Дідро, швидше, дивовижний розповідач, ніж письменник. Фрагонар більше малювальник, ніж художник. *Люди першого імпульсу, живого тріпотіння думки, яку ваші очі і розум* ( виділено мною – О.О.) сприймають ніби при самому її народженні” [8, т.1, 224].

Якщо дистанціюватися від високого штилю, притаманного цьому фрагменту з “Щоденника”, спостереження братів Гонкурів виявляється вельми оригінальним. По-перше, очевидним є факт дотримання філософсько-мистецького паритету як такого, а по-друге, – опосередковане випередження ідеї синестезії, більш, ніж на п’ятдесят років. До того ж, думка письменників стимулює розмисли щодо, так би мовити, розширеного варіанту синестезії,

коли йдеться не тільки про чуттєві асоціації, а про асоціації між почуттям і розумом.

Оригінальне асоціативне мислення Ж. та Е. Гонкурів визначає несподіваний орієнтир в тлумаченні естетичного смаку, що, як відомо, було одним з основоположних питань у естетичній проблематиці ХУІІІ ст. При цьому напрям, у якому розгортаються їхні розмисли, є досить несподіваним і виходить за межі усталених “нормативів” естетики і мистецтвознавства. Часто-густо, вислови письменників справляють майже шокове враження, однак їхня позиція цікава своєю своєрідністю і незалежністю. Зокрема, описуючи свої враження від виставки живописних творів, що пройшли реставрацію, вони відзначали: “ Картини Лесюера і Рубенса вже оброблені. Що ж стосується полотен Лесюера, то втрата... невелика, але картини Рубенса! Вони схожі на музику, що з неї вилучені півтони: все кричить, все галасує, ніби фаянс, який скаженіє... Ах, це має бути до смаку нашим буржуа! І жодного голосу протесту, аби зупинити цей вандалізм...” [8, т. 1,195].

Слід зазначити, що творчість великого фламандського живописця завжди викликала захоплення письменників, що, зокрема, підтверджує їхній відверто натуралістичний опис картини: “Страшний суд”: “ Не було пензля, який більш шалено навалював і розвалював купи плоті, пов’язував і розв’язував грона тіл, ворушив жир і нутроші. *Гротескне розчиняється у епічному* (виділено мною – О.О.). ... Це сонце у пеклі, це засліплююча палітра плоті, це щонайбільший розгул генія” [8, т.1, 271]. Показово, що і задля акцентуації геніальності П.Рубенса, і задля наголосу на “живописному краху”, який спричинила реставрація його картин, брати Гонкури знову опиняються у просторі синестезії, підкреслюючи втрату естетичного смаку через чуттєві асоціації. Відтак, у різних контекстах свого “Щоденника” письменники проводять думку про його очевидну девальвацію, каталізатором якої стають погляди і спосіб життя, що їх сформувало ХІХ ст.

Наразі особливу увагу привертає аналіз Ж. і Е. Гонкур явища, що, вочевидь, вкрай рідко “вписувалося” у естетико-мистецтвознавчий контекст – воскові фігури, які митці вважають жахливим спотворенням життєвої правди: “Ці заморожені рухи, ця жива мертвечина, ... безмовний погляд, ...ці кисті рук, що незграбно звішуються із зап’ястя, ці погані чорні перуки, що напнуті на голови чоловікам, ці довгі вії, що приховують очі жінок, – шовкові ґрати..., – ця мертво-бліда плоть – все викликає смертну тугу ” [8, т.1, 92]. Такий жахливий опис можна було б вважати лише емоційним враженням письменників і ставитися до нього як до суто суб’єктивної позиції, однак брати Гонкури розглядають воскові фігури і як естетичне, і, як психологічне, і, зрештою, як суспільне явище: “ Можливо, у такого дивовижного плагіату природи велике майбутнє;... воскова фігура об’єднає і сплавить у собі два великі пластичні мистецтва – скульптуру і живопис. ... у новій Республіці, що має прийти, вона стане загальним народним мистецтвом. Немає сумнівів, що демократії майбутнього спорудять, прославляючи майбутню Францію, новий Версаль... – Версаль воскових фігур” [8, т.1, 92]. Такий жорсткий критичний аналіз братами Гонкур явища воскових фігур, на нашу думку, зумовлений їхнім відвертим неприйняттям механічного копіювання, що його ще більше загострювало неприховане схиляння письменників перед класичним живописним і скульптурним мистецтвом.

Це, зокрема, підтверджують сторінки “Щоденника”, котрі містять блискучі спостереження, передусім, стосовно творчості видатних живописців, що сприймаються як своєрідні міні-есе. Високий естетичний смак і глибоке розуміння сутності цього виду мистецтва, продемонстрований Ж. та Е. Гонкур, водночас, виявляє їхню, так би мовити, незаангажовану позицію. Наразі увагу привертає “ німецький вояж”, опис якого може вважатися своєрідним “культурологічним етюдом”. Власне кожний коментар письменників вартий окремої уваги і аналізу, однак ми зосередимося на тих міркуваннях, що часто-густо виходять за межі усталених естетико-мистецтвознавчих нормативів.

Це, передусім, “сінестезійне сприйняття” міста Гейдельберг, яке відбувається шляхом асоціацій з творчістю видатних репрезентантів літератури і образотворчого мистецтва. Письменникам видавалося, що вони бачать “творіння Гюго, якими вони будуть, коли відшумить багато поколінь.... Створене ним залишиться величним і чаруючим, подібно цьому італо-німецькому містечку, що був побудований волею фантазії. Руїни і твори – суміш Альбрехта Дюрера і Мікеланджело, Кранаха і Палладіо – як завжди будуть повернуті одним боком до Німеччини, а другим – до Італії ” [8, т.1., 264].

Вражаючим є і опис творів Рембрандта, але, передусім – полотно “Благословіння”, що зберігається у Кассельському музеї. І у цьому творі письменники також виявляють живописно-літературні асоціації: “Його (Рембрандта – О.О.) улюблені єврейські типи написані із значно більшою витонченістю, ніж зазвичай: молода мати із поглядом, що пестить, нагадує єврейку з “ Айвенго”” [8, т.1, 264]. Проте ще більш цікавим видається інше спостереження братів Гонкур, яке у несподіваному напрямку розвиває їхні попередні враження від картини: “ ... ніби відблиски сонця, золота, дорогоцінного каміння, не можуть наситити зір Рембрандта, котрий закоханий у все, що виблискує, що подібне якійсь скрині, що до краю наповнена світом, він у цій картині, як і в інших своїх творіннях запозичує у копченого оселедця, у пліснявого сира і т. ін. фарби тління і фосфоричного свічення гнилі” [8, т.1, 265]. Вражаюча антиномія, що її використовують письменники, актуалізує розмисли стосовно розуміння ними ще однієї естетичної категорії – прекрасного.

Як відомо, проблема прекрасного посідала, так би мовити, привілейоване місце у класичну добу в історії естетичної думки, набувши статусу універсальної категорії. Позиція Ж. та Е. Гонкурів, демонструє досить своєрідне розуміння прекрасного, що виявляється суголосною засадам некласичної естетики. Відтак, письменники цілком відверто стверджували: “Терзання мислячої людини полягає у тому, що вона прагне до прекрасного,

не володіючи при цьому чітким і визначеним поняттям прекрасного у мистецтві. Перед нею примарно займається мета, але як досягти її – вона не знає. І по мірі того як вона пише, її охоплює все більше сумнівів і коливань у виборі засобів, що ними потрібно користуватися” [8, т.1, 352].

Це міркування може сприйматися як чергове абстрактне висловлювання братів Гонкур, що їх загалом дуже багато на сторінках “Щоденника”. Водночас, кореспондування його з іншими поглядами письменників, виявляє доволі чітку аргументацію їхньої позиції. Зокрема, розмисли митців розгортаються через протиставлення категорії прекрасного – категорії потворного, як у випадку з картиною Рембрандта, що виводить їх у площину творчості інших митців. Про це, зокрема, свідчать висловлювання Ж. та Е. Гонкурів стосовно персоналії Ш.Бодлера: “Що за дивні люди, вони тягнуться до виродливого, неповноцінного, потворного...! ... вони шукають жахливе у дурному, убоге у витонченому. Звідси успіх Бодлера, цього святого Венсена де Поля, котрий збирає вигризки цієї гнійної мухи у мистецтві” [8, т.1, 342].

Не менш показовою, видається і акцентуація письменників на, так би мовити, потребі людини до відповідних пошуків, яка загострює питання її “бажання потворного”. Важливо відзначити, що брати Гонкури вважали таке бажання особливо притаманним інтелектуалам і творчим особистостям, котрі транспонують його у різні площини, у тому числі – у сферу кохання: “Ці неділі, які ми проводимо у Флобера на бульварі Тампль, – єдиний наш порятунок від недільної нудьги. Розмова перестрибує з одного на інше... ми занурюємося у таємниці чуттєвого, у невідоме, у прірву протиприродних смаків і жахливих темпераментів. Збочення, примхи, шаленість плотського кохання – все це детально обговорюється, аналізується, досліджується, класифікується. Ми філософуємо з приводу маркіза де Сада<sup>11</sup>, теоретизуємо з приводу Тардье.

---

<sup>11</sup> Брати Гонкури вважали, що маркіз де Сад мав неабиякий вплив на Г.Флобера, зокрема на його роман “Карфаген”.

Ми зриваємо з кохання усі покрови, повертаємо його на всі боки, ми ніби розглядаємо його за допомогою хірургічного дзеркала” [8, т.1, 342]. Так само, на всі боки, брати Гонкури розглядають і антиномію “прекрасне – потворне”, переводячи її, навіть, у вимір “побутового”. У цьому зв’язку, увагу привертає думка Ж. Гонкура, що враховуючи специфіку “Щоденника”, вочевидь, була повністю підтримана Е. Гонкуром і, не зважаючи на її безсумнівну іронічність, є черговим приводом до розмислів щодо категорії прекрасного : “ Є багато визначень прекрасного у мистецтві. Що ж це? *Прекрасне є те, що відитовхує неосвічений погляд* (виділено мною – О.О.) . Прекрасне є те, що моя коханка і моя покоївка інстинктивно вважають потворним. ” [8, т.1, 197]. Зміст такого твердження актуалізує і питання “цинічного світогляду”, яке ми вже порушували у відповідному контексті даного підрозділу, і стимулює звернення ще до одного висловлювання письменників: “ ... ніколи не доводилося бачити, щоб дурний був цинічний. Дурний буває тільки непристойний” [8, т.1, 298].

Взагалі “Щоденник” братів Гонкур засвідчує їхню увагу не тільки до категоріального, але й понятійного апарату естетики. Ми виокремимо, наразі, тільки одне поняття, що “належить” і естетичному, і мистецтвознавчому тезаурусу, проте, як нам видається, не дуже активно досліджується сучасними науковцями. Описуючи черговий літературний вечір у Г.Флобера, письменники виокремлюють одне міркування свого колеги, що стосується питання ритму: “... ми говоримо про те, як важко написати фразу і надати їй ритму. Ритм – одна з головних наших пристрастей і предмет постійного піклування; але у Флобера це нагадує поклоніння ідолу. Про книгу він судить тільки після того, як читає її у голос: є у ній ритм чи немає? І якщо вона не підігнана до руху легенів людини, то нічого не варта. ... він ... декламує уривок із шатобріанівських “Мучеників”. “Ось це ритм, а ? Чи не правда, ніби дует скрипки і флейти... І повірте, всі славнозвісні тексти є славнозвісними саме тому, що володіють ритмом. Це має відношення навіть до фарсу, – пригадайте мольєрівського “Пана де Пурсоньяка”... ” [8, т.1, 307]. Висловлювання

Г.Флобера щодо визначної ролі ритму у стилістиці літературного твору, вочевидь, важливе і саме по собі, однак, це свідчення письменника, що його “стенографують” брати Гонкури, до того ж, є показовим прикладом і самоаналізу митця, котрий відкриває таємниці своєї творчої лабораторії. Взагалі, “Щоденник” містить грандіозний масив подібних свідчень, які безпосередньо стосуються творчості і самих Ж. та Е. Гонкур, і їхніх сучасників – письменників, естетиків, літературних критиків, мистецтвознавців, переважна більшість яких висловлювали своє захоплення цим, вочевидь, унікальним твором. Серед відвертих шанувальників “Щоденника” був Г. де Мопассан: “ Я, безсумнівно, не знаю жодної книги, – відзначав він, – що містила б стільки цікавих, оригінальних, глибоких думок і стільки суджень про мистецтво, як ... *Щоденник*. Кожна сторінка приносить радість неочікуваної знахідки, спостереження, образу, що є незвичними і за своїми почуттями, і формою викладу. До цієї книги варто постійно повертатися, оскільки розум завжди знаходить в ній поживок, а око – образи ” [39, 226]. Це міркування письменник висловив в одному із своїх численних листів до Е.Гонкура, які, разом з іншими, “ сформували” епістолярій Г. де Мопассана, що його багатовекторність і багат шаровість, на нашу думку, сприятимуть розширенню концептуального поля некласичної естетики.

### 2.3. ЕПІСТОЛЯРІЙ Г. ДЕ МОПАССАНА: ЛИСТИ “ НЕМИЛОГО ДРУГА ”

Відверто “провокаційне начало”, що стало невід’ємною складовою і творчих орієнтирів, і особистого життя видатного французького письменника, якщо не домінувало, то, принаймні, було присутнє у його “автентичному” листуванні. Однак наше знайомство з епістолярієм Г. де Мопассана<sup>12</sup> відбулося завдяки останньому – дванадцятому – тому повного зібрання його творів, що вийшов друком у 1958 р., і станом на сьогодні, фактично,

---

<sup>12</sup> Це, повною мірою, стосується всіх зразків епістолярної спадщини, що були залучені у нашу монографію.

залишається єдиним російськомовним досвідом більш-менш цілісної репрезентації цього аспекту спадщини митця.

Ясна річ, часовий вимір вніс неабиякі корективи у підготовку до друку листів письменника, і купюри, які при цьому були здійснені, вочевидь, затуляють ті фрагменти епістолярію Г. де Мопассана, що розкривають його “людське, занадто людське”. Це, передусім, стосується “жіночого аспекту”, який, за рідким виключенням, у цьому виданні практично нівелюється. Відтак, листи до жінок, що, безсумнівно, були важливою сторінкою життя, а отже – і епістолярію письменника, у нашій розвідці практично задіяні не будуть. Натомість, ми зосередимося на тих сторінках його листування, що репрезентують “немилого друга” Г. де Мопассана, погляди і розмисли якого, вочевидь, можуть бути кооптовані у концептуальну площину некласичної естетики.

“Список адресатів” митця був вельми великий і різноманітний, що дозволяє “систематизувати” його листи за певною тематикою, яка, фактично, віддзеркалює великий спектр естетико-мистецтвознавчих проблем європейської гуманістики другої половини ХІХ ст. Серед них – феномен натуралізму, обговорення якого трансформується у листуванні Мопассана у доволі широкий контекст, виявляючи ракурси, що дозволяють визначити нові аспекти та розширити кордони вже напрацьованих підходів дослідження його естетичних засад.

Слід зауважити, що факт приналежності творчості Г. де Мопассана до натуралістичного напрямку є доволі суперечливим. Його ім’я не фігурує в “офіційному списку” натуралістів – Е.Золя, бр. Гонкур, П.Алексис, А.Сєар, Л.Еннїк та ін. – проте специфіка художніх засобів і прийомів письменника, багато у чому, є суголосною загальним натуралістичним орієнтирам. При цьому сам Мопассан, що засвідчує його епістолярій, не визнавав своєї безпосередньої приналежності до натуралізму. Більш того, іноді, він взагалі вдавався до його відвертої критики, яка, на нашу думку, містить значний потенціал для теоретичного аналізу.



Так, в одному із своїх листів, адресат якого залишився невідомим, письменник ділиться думками з приводу проекту маніфесту, що, імовірно, був для нього принциповим. Наразі немає підстав для сумнівів у щирості думок Г. де Мопассана, адже його висловлювання є досить відвертими: “У натуралізм і реалізм я вірю не більше, ніж у романтизм. Ці слова, на мій погляд нічого не означають і призводять тільки до сперечання між особами протилежних темпераментів” [39, 48].

Нам видається, що стимулом до такої відкритості Г. де Мопассана став його “анонімний адресат”, котрий, вочевидь, був безпосередньо дотичний до літературного процесу, взагалі і згадуваного маніфесту, зокрема, і, котрого письменник, імовірно, шанував, оскільки “ вважав за необхідне висловити... свої літературні погляди так само відверто як на сповіді ” [39, 48]. Подальша логіка міркувань Мопассана “долає” суто літературні кордони і виводить їх у більш широкий контекст – власне феномен художньої творчості .

Потужні теоретичні розвідки, що спрямовані на вивчення цього складного явища, на наше глибоке переконання, мають обов’язково спиратися на, так би мовити, конкретні факти, що їх так чи інакше “залишають” дослідникам видатні практики мистецтва, наразі – Г. де Мопассан: “ *Буття* твору залежить від чогось специфічного, невизначеного і такого, що не піддається визначенню, такого, що може бути констатоване, але не підлягає аналізу. ... Це літературний флюїд, що доволі не ясно називають талантом чи генієм” [39, 49].

У більш, ніж стислому спостереженні письменника виразно простежуються два важливі акценти. Перший – варто вважати опосередкованим виходом Мопассана у проблему стимулів художньої творчості. Проте, можливо, ці його міркування є “віддзеркаленням” ідеї “божественної еманациї” Платона, адже не випадково, фактично через абзац, письменник безпосередньо цитує давньогрецького філософа: “ Здається Платон казав: “Прекрасне є відблиском істинного” [39, 49]. Друге положення, яке чітко артикулюється Г. де Мопассаном, стосується найвищих шаблів в

еволюції творчої особистості – таланту та геніальності, що тлумачаться ним у досить своєрідний спосіб.

Як відомо, в історії та теорії естетичної думки досвід аналізу феномена творчої особистості, переважно, розгортався у контексті дискурсу геніальності. Явище таланту дослідники майже не розглядали, а поодинокі розмисли з цього приводу існували виключно у “контекстній площині” задля підкреслення винятковості генія. При першому наближенні для Мопассана талант і геній, фактично, є синонімами, проте, зрозуміло у форматі листування видатний практик мистецтва навряд чи вдавався б до глибоких теоретичних розмислів з цього приводу. Однак, не можна оминати увагою один чіткий наголос, що його у даному зв’язку робить письменник: “Будемо оригінальними, яким би не був характер нашого таланту..., будемо *засновниками чогось...*” [39, 49].

За великим рахунком, у межах одного речення він розставляє всі акценти і, вважаючи талант здатністю до оригінальності, фактично, визнає геніальність здатністю до створення принципово нового. Таким чином, Г. де Мопассан органічно “вписується” у концептуальний контекст дослідження проблеми геніальності від Н.Кузанського до сьогодення, що визначив чинник новизни її головним критерієм.

Проте подальша логіка думки письменника знову, практично, призводить його до ототожнення таланту і генія, основою для якого стає феномен інтерпретації: “ Саме в інтерпретації, – вважав він, – справжня літературна міцність, талант, геній” [39, 49]. Задля аргументації своєї позиції, Г. де Мопассан апелює до незаперечного чи майже незаперечного авторитета – В.Шекспіра, підкреслюючи : “ ... я дивлюсь на нього як на одного з гігантів поетичного племені саме тому, що він є дивовижним інтерпретатором” [39, 49].

Вочевидь, акцент на особливій ролі інтерпретаційного начала у творчому процесі, Мопассан робить, спираючись і на власний літературний досвід, і на розуміння сутності художньої творчості в цілому. Проте

фрагменти його більш пізнього епістолярію стимулюють розглянути питання інтерпретації у значно ширшому контексті.

Так, у листі до письменника Е. Естоньє, Г. де Мопассан висловлює йому підтримку через звинувачення у плагіаті. Проте парадоксальність ситуації полягає у тому, що це звинувачення спричинив твір самого Мопассана, який вельми толерантно вирішує дану проблему, переводячи її із етичної та юридичної сфер, у площину естетичну: “Хіба вже так дивно, що один і той самий сюжет привернув нашу увагу в один і той самий час? Вам тільки не пощастило: моя книга вийшла у світ раніше вашої, хоча вони обидві були підготовлені водночас. ... Це фатальна випадковість, жертвою якої ви стали... . Немає сумніву, що ви не знали, про що пишу я, так само і я не знав, що робите ви, а в цей час, на відстані один від одного, ні про що не турбуючись, ми закінчували, ви – вашого *Стефана*, я – *П'єра і Жана*” [39, 239].

Апофеозом шляхетності, що її демонструє Г. де Мопассан, стає привітання Е.Естоньє з приводу виходу друком його роману: “Я дозволяю собі ... привітати вас з вашою першою книгою, настільки схожою з моєю, що я ледве-ледве беру на себе сміливість її хвалити. Бажаю їй, у будь-якому разі, великого успіху і прошу вас бути переконаним у моїх найвідданіших почуттях” [39, 240].

Очевидне прагнення письменника підтримати свого колегу межує із неприхованим бажанням з'сувати причини таких казуїстичних ситуацій: “Чи можна пояснити ... випадки, коли дві людини... створюють дві книги, які подібні між собою настільки, що видається, ніби автори ... обмінювалися один з одним своїми думками і сюжетами. Чи не відбувається це від того, що вони ... черпали своє натхнення з одного і того ж самого джерела? Першу думку щодо *П'єра і Жана* дала мені хронікерська нотатка у газеті. Хіба не могло трапитися так, що і ви прочитали ту ж саму нотатку водночас зі мною” [39, 239].

Ці, формально, побутові припущення і пояснення письменника актуалізують розмисли щодо загадковості і непередбачуваності художнього мислення, відкриваючи вихід одразу ж у три концептуальні виміри. По-перше

– це необхідність більш ґрунтовного осмислення явища серендипіті – випадкової творчої знахідки, що його дослідження в українській естетиці започаткувала О.Поліщук у своїй монографії “Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс” (К., 2007) [ 44, 174-187] . По-друге – поглиблене відпрацювання поняття “мотиву” і його співвідношення із поняттям “образ”<sup>13</sup> та явищем психологічного паралелізму( О.Кривцун). І, по-третє – урахування позиції Г. де Мопассана щодо проблеми інтерпретації як такої, що, вочевидь, варта окремої уваги, але, водночас, може бути розглянута і у зв’язку з двома попередніми моментами.

Однак, лист Г. де Мопассана до Е.Естоньє привертає інтерес і у зв’язку з власне питанням плагіату, яке, імовірно, може бути співвіднесене із концепцією А.Франса, оприлюдненою у його “критичній діалогії” “Апологія плагіату”, що до неї ми зверталися у підрозділі “Літературознавчі студії А.Франса та їх специфіка” нашої монографії “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей” ( К., 2011).

Часова відстань між листом Мопассана до Естаньє (1888) і статтями Франса (1891) досить незначна – три роки. Тим не менш, не зважаючи на “епістолярний жанр”, так би мовити, концептуальний пріоритет щодо “виправдування плагіату”, формально, залишається за Г. де Мопассаном, котрий, імовірно, стимулював розмисли А.Франса, оскільки волею долі був змушений включитися у більш широке обговорення цієї проблеми. А вже у цьому ж 1891 р. на шпальтах французьких газет звинувачення у плагіаті буде висунуте вже самому Г. де Мопассану.

За допомогою у його вирішенні письменник звертається до чиновника Енського департаменту Ф.Маньяра: “Чи не зробите ви мені послугу, коли спростуєте сміховинну історію, що її роздмухали газети? Вона дуже дурна, і на перший погляд видається, що і спростовувати її не варто. Але будь-яка дурість розрахована на дурнів. Одного слова *Figaro* буде достатньо” [39, 298].

---

<sup>13</sup> Свою версію розробки понятійного статусу “мотиву” у дослідженні художньої творчості ми запропонували у відповідному підрозділі монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” ( К., 2001).

Письменник дуже коротко пояснює своєму адресатові сутність цієї “сміховинної історії”: “Якийсь Ніколя Брус під час нападу божевілля зробив заяву пресі і публіці, що я вкрав у нього *Сильніше за смерть*, філософське оповідання, що було надруковане в останньому травневому номері *Франс Нувель*. Мій роман *Сильна як смерть* – назву взято з біблії... – вийшов друком у Оллендорфа 4 роки тому. ... Дане звинувачення ... настільки безглузде, що, якби не було уїдливих заміток у газетах, що звинувачували мене у плагіаті, я б над ним тільки посміявся” [39, 298-299]. Ця ситуація, враховуючи випадок Естаньє, мимоволі, спонукає проінтерпретувати її у контексті антиципаційного начала, адже Мопассан, продемонструвавши толерантність і шляхетність по відношенню до молодого письменника, ніби передбачив і спрогнозував небезпеку звинувачення у плагіаті самого себе. Однак на цьому “плагіатна епопея” Г. де Мопассана не завершилася.

У тому ж самому 1891 р. письменник увійшов у конфлікт з американським видавництвом *Зірка* з приводу нетрадиційної “літературної крадіжки”, що спричинив судові процеси і в США, і у Франції. Наразі французький письменник знову став жертвою плагіатора, однак вельми неординарного, про що повідомляє своєму адвокату Жакобу: “У мене є в *Оповіданнях вальдшнепа* маленьке оповідання *Заповіт*. Ним скористалися, щоб змайструвати довгий безглуздий роман, який написаний англійською. *Насамперед це плагіат ; окрім того, моїм іменем підписали книгу, сюжет якої у мене вкрали* ( виділено мною – О.О.). Скористалися прізвищами всіх моїх дійових осіб, перенесли дію на десять років раніше... і вели оповідь з абсолютно неприпустимою невинністю ” [39, 309].

Вочевидь, тональність митця у цьому листі зовсім інша, порівняно із листом до Естаньє, що зумовлено двома принциповими для Мопассана причинами. По-перше – він глибоко ображений ставленням до нього “американської Феміди”, яка вважає його “ малоцінним, маловідомим і низько оплачуваним письменником”: “ Мої книги, – пише він адвокату, – витримали велику кількість видань, попереду йдуть тільки твори Золя ” [39, 308]. По-

друге, – а, за великим рахунком, для Мопассана це є найбільш важливим, – дана ситуація безпосередньо пов’язана із фінансовим чинником, що виявляється для письменника абсолютно неприйнятним. Відтак, “еволюція” історії плагиату у літературній долі митця безпосередньо визначає морально-психологічну еволюцію, а точніше – трансформацію самого Г. де Мопассана, яка проходить три показові стадії: *шляхетний покровитель – розлючений метр – обдурений автор*. Взагалі епістолярій письменника досить часто дає можливість простежити очевидні “перетворення”, що їх він, як творча особистість, постійно переживав.

Так, повертаючись до вихідного моменту згадуваного листа Мопассана до невідомого адресата – критичної оцінки беззастережної апологетики натуралізму, – очевидним стає його лейтмотив – акцентуація на самоцінності митця, котрий не може штучно підпорядковувати себе естетичним принципам певного художнього напрямку: “У даний момент Золя, – відзначає письменник, – ... блискуча і необхідна особистість. Але його манера є тільки один із виявів, а не сума мистецтв... На що обмежувати себе? Натуралізм так само є вузьким, як і фантастика” [39, 50-51]. При цьому, Мопассан застерігає свого “співрозмовника” не розголошувати його критичні висловлювання і щодо натуралізму, взагалі, і щодо його фундатора, зокрема: “Цей лист, ясна річ, немає вийти за межі нашого кола, і я був би дуже засмучений, якби ви *показали* його Золя, котрого я люблю від всього серця і котрим глибоко захоплююсь” [39, 51].

Проте поступово його критика на адресу натуралістичного напрямку стає ще активнішою та ще відвертішою і, переважно, спрямовується на адресу Е.Золя. Імовірно, більша сміливість у висловлюваннях Г. де Мопассана зумовлена зростанням власного “письменницького авторитета”, що дозволяє йому абсолютно відверто виявляти перед своїми адресатами вади натуралізму. Наразі показово, що “казус натуралізм” Мопассан обговорює і з видатними письменниками, і особами дотичними до літературного процесу – критиками та видавцями, і власною матір’ю, з котрою, як відомо, він мав

дуже відверті і близькі стосунки, що ставало приводом до різноманітних тлумачень обставин його приватного життя. Г. де Мопассан постійно ділився з нею своїми спостереженнями щодо сутності художньої творчості в цілому і, передусім, – щодо постійного бажання офіційно дистанціюватися від натуралістичного напрямку: “... я жадаю тільки одного – не володіти загальноприйнятим “смаком” (наразі смак є для нього еквівалентом сповідування естетичних засад натуралізму – О.О.), оскільки всі великі люди ним не володіли, а створювали новий” [39, 74].

Не менш відверто “натуралістичні” проблеми, що турбували його, Мопассан обговорював і з Г.Флобером: “Що ви скажете про Золя? Особисто я вважаю його абсолютно божевільним. Чи читали ви його статтю про Гюго, статтю про сучасних поетів і брошуру *Республіка і література*? “Республіка буде натуралістичною чи її не буде”. “Я тільки учений” (Тільки!... Яка скромність!) “Соціальна анкета”. Людський документ. Серія формул. Тепер побачать на корінці книг: “Великий роман за натуралістичною формулою”. Я тільки учений! Це надзвичайно! І ніхто не сміється...” [39, 111].

Закликаючи сміятися над відповідними “натуралістичними висловлюваннями”, Мопассан, водночас, сприймав певні орієнтири представників цього напрямку, передусім ті, що були спрямовані у бік відвертих морально-психологічних провокацій і, що вкрай важливо, повністю поділяв з натуралістами всю “зовнішню критику”, яка лунала на їхню адресу, іноді, навіть, призводячи до неприємних юридичних наслідків.

Так, у черговому листі до Г.Флобера Мопассан ділиться своїми проблемами з даного приводу: “Мене дійсно переслідують у судовому порядку за зневагу до ... суспільної моралі... І все це через поему *На березі*. Я повернувся з Етамп, де був підданий тривалому допиту судового слідчого” [39, 125] і, невдовзі, продовжує: “Справи дуже кепські, дорогий учитель... Скажу вам абсолютно конфіденційно, що *Нана* дуже близька до заборони, а мене, я гадаю, переслідують лише для того, аби легше підібратися до Золя (виділено мною – О.О.) ... кажуть, що... така сама доля спіткає з початку все

оточення ..., а згодом і самого Золя, котрого розбестила безкарність” [39, 127-128].

Ці спостереження Мопассана попри всю емоційність, що у такій екстремальній ситуації є абсолютно природною, дозволяють виявити обставини, які дослідниками натуралізму практично не враховувалися, що створювало враження досить “спокійного” входження цього напрямку у французький культуротворчий контекст, на відміну від, скажімо, імпресіонізму та постімпресіонізму. Однак, на нашу думку, відкриття таких “етико-юридичних” шарів в історії натуралізму дозволяє акцентувати і нові аспекти естетичного виміру спадщини Е.Золя, передусім – щодо його роману “Творчість”.

Зазвичай, основоположний орієнтир у дослідженні цього твору базується на аналізі феномену “дурної спадковості”, що є лейтмотивом всього циклу “Ругон-Маккари” і, безпосередньо, трансформується у площину образної системи роману “Творчість”. Водночас, науковці традиційно зупиняються ще на одному аспекті, який був пов'язаний із відомою підтримкою Е.Золя представників імпресіонізму та постімпресіонізму, що їхнім “сукупним” втіленням став герой цього твору – живописець Клод Лантьє. Водночас, факти очевидного утиску представників натуралістичного напрямку і близьких до нього письменників, які виявляє епістолярій Г. де Мопассана, дають підстави говорити і про використання Е.Золя у романі “Творчість” своєрідного прийому ідентифікації, що робить Клода Лантьє узагальненим образом Художника – новатора, котрий кидає виклик “офіційному мистецтву”.

Складні зовнішні і внутрішні процеси, які відбувалися у межах натуралізму та навколо нього, визначили ще одну показову тенденцію, що була пов'язана із активними пошуками та дискусіями на теренах “натуралістичної драматургії”. Ми торкалися цього питання у попередніх підрозділах, однак деякі фрагменти з листування Мопассана стимулюють звернутися до нього знову.



Необхідно підкреслити, що письменник виявляв інтерес до драматургії вже у ранній період своєї творчості і, фактично, опинився у такій самій складній ситуації, що в ній постійно знаходилися метри натуралізму Е.Золя і бр. Гонкур: “ ... Я особисто у даний момент, – писав він своєму другу Р.Пеншору у 1876 р., – театром не займаюсь. Директори театрів рішуче не варті того, аби на них працювати!!! Вони, щоправда, знаходять наші п’єси чарівливими, але не здійснюють їх постановки, натомість я волів би, щоб вони вважали їх поганими, але ставили. Досить сказати, що Ремон Деланд вважає мою *Репетицію* надто вишуканою для театру *Водевіль* ” [ 39, 37].

Те, що кожне речення Мопассана просякнуте особистою образою, факт очевидний і красномовний, проте увагу привертає його, сказати б, “узагальнюючий наголос”: вони знаходять *наші* п’єси чарівливими. Важко сказати, кого саме Г. де Мопассан вважав “*нашими*”, однак у другій частині листа він згадує три прізвища видатних представників літературного процесу тогочасної Франції: “знаменитого Барбе д’Оревиля” і двох натуралістів: Е.Золя, новий роман якого – політичний твір про історію Руера – вважає блискучим, і А.Доде, що його книга *Джек*, визнається у листі прекрасною.

Проте, вдаючись до узагальнення *наші*, коментуючи “долю” натуралістичної драматургії, Мопассан, імовірно, все ж таки, мав на увазі Е.Золя, А. Доде і себе особисто, про що свідчать його висловлювання у численних листах до різних адресатів. І хоча, міркування письменника з цього приводу, переважно, існують у форматі “емоційних виплесків” чи “інформаційних повідомлень”, вони, тим не менш, відкривають неабиякі можливості для аналізу вкрай принципового для натуралістів питання драматургічної творчості.

Як ми вже підкреслювали, у підрозділі, присвяченому епістолярію Е.Золя, для фундатора натуралістичного напрямку проблема драматургії стояла більш, ніж гостро. Прагнення якомога активніше транспонувати естетичні засади натуралізму у царину театру, стимулювали пошуки Е.Золя і на теоретичних, і практичних теренах. Саме тому, він проводив значну

“організаційну роботу”, закликаючи всіх натуралістів і близьких до них письменників до всебічної “співпраці” із театральним мистецтвом. Г. де Мопассан, як свідчить його листування, загалом підтримував такий орієнтир і, попри всі проблеми, завжди йшов на “контакт” із театром, хоча і не робив це у такій декларативній формі як Е.Золя. Більш того, його висловлювання стосовно “театральної політики” засновника натуралізму часто-густо мали, вочевидь, іронічний присмак, що засвідчують відвертості Мопассана своєму патрону – Г.Флоберу.

Так, у черговому листі, він відзначав: “Не дивлячись на ідеї Золя про *натуралістичний театр*, я працюю у даний час над історичною драмою” [39, 42] і продовжував у наступному: “... надсилаю вам ... статтю Золя, котрий вважає, що *наукова драма* є вдалим нововведенням, яке веде до натуралістичної драми. Це вже занадто!!!” [39, 47]. Отже, відверто радикальна позиція Е.Золя – натуралізм понад усе, у тому числі і на теренах драматургії – сприймається Мопассаном часто-густо іронічно, проте він щиро прагне до співпраці із театром, застосовуючи всі існуючі можливості: від власних творчих пошуків у цьому річищі до практичної допомоги визнаних авторитетів.

Потужні дії Г. де Мопассана у реалізації “театральних мрій” віддзеркалює його лист до матері, в якому письменник відверто розповідає про залучення ним “важкої артилерії” французької культури: “Флобер прочитав мою драму і вважає, що вона повністю придатна для сцени, але мені видається, що він від неї не у захваті. Тим не менш, він віднесе драму Перрену, хоча і не впевнений, що її візьмуть у Французькій комедії ... Золя снідає завтра із Сарою Бернар і обіцяв мені особисто передати копію моєї драми цій актрисі. Якщо роль їй сподобається, вона зі свого боку може поговорити про п'єсу з Перреном” [39, 66]. Не зважаючи на сумніви, що їх висловлює Мопассан і з приводу, імовірно, критичної оцінки п'єси Флобером, і не достатнього впливу С.Бернар на думку комітету театру, його наполегливість у реалізації поставленої мети – очевидна.

Як свідчить епістолярій письменника, процитований фрагмент листа є не поодиноким фактом, що виявляє його активні “драматургічні дії”, які спрямовані на укорінення у “театральному просторі” Франції. Так, у листі до матері він повідомляє: “ ... Я збираюсь через посередництво Ремона Деланда запропонувати Одеону свою п’єсу *У старі роки* з проханням не затримувати її надто довго, аби я міг представити її потім на конкурс у Гете ” [ 39, 88]. Означену проблему Мопассан активно обговорює і у листуванні з Г.Флобером: “ репетиція моєї маленької п’єси відбувається у Третьому французькому театрі” [4, 103]; “ ... моя п’єса піде через десять днів у Баланда. ... Я спробую забезпечити присутність багатьох критиків, тоді як присутність де Банвіля особливо важлива тому, що п’єса у віршах ” [39, 105].

Навіть такі незначні уривки з листів Мопассана свідчать, що свою “театральну стратегію” він розгортає по всіх напрямках. Зокрема, він прагне “увійти” у репертуар різних театрів і залучити, а по великому рахунку це є найважливішим, на свій бік провідних театральних і літературних критиків. Останній момент видається особливо важливим.

Імовірно, бажання “підкорити театральний Олімп” для Мопассана зумовлювалося і суто творчими, і комерційними, і, так би мовити, популяризаторським обставинами, адже письменник був переконаний, що “тільки театри в моді і приносять великий дохід: адже потрібно десь проводити вечори. Я тепер часто відвідую театр, аби трохи ознайомитися з тим, що він собою являє, і бачу, що мені потрібно буде перевиховати себе” [ 39, 225].

Те, що “театральне життя” Г. де Мопассана було досить насиченим факт відомий, проте епістолярій митця свідчить про його підвищену увагу до “співпраці з театром” і “офіційних” представників натуралістичного напрямку. Так, у листі до А.Доде Мопассан писав: “Великий собрат і дорогий друг, Я був дуже хворий у день прем’єри *Сафо* , що не міг піти у театр... . Вчора я, нарешті, побачив вашу п’єсу; вона мене глибоко схвилювала і дуже сподобалась мені. Вперше, поза сумнівом, вдалося перенести на сцену роман – без будь-якого спотворення, без будь-якого перебільшення, до того ж він ніяк

не втратив свого емоційного впливу і чарівливості, що була йому притаманна. *Це не тільки блискучий успіх для вас, але й неоціненний прецедент для всіх романістів* ( виділено мною – О.О.)” [39, 201].

Компліменти, що їх Мопассан щедро висловлює на адресу А.Доде, імовірно, є даниною загалом приязних стосунків між письменниками, тим більше – у форматі безпосереднього листування. Однак наразі важливим є останнє речення з процитованого уривку, в якому йдеться про успіх сценічного втілення відомого роману А.Доде “Сафо”, що став черговим внеском у реалізацію “театрального плану Е.Золя”. У першому підрозділі ми торкалися цього питання, підкреслюючи, що, маючи неабиякі складності із написанням власне драматургічних творів, засновник натуралізму вдавався до інсценізації своїх романів. Таку практику підтримали і інші представники натуралістичного напрямку, зокрема А.Доде, “театральний досвід” якого формально привітав Г. де Мопассан.

Проте, і цей момент є вельми важливим, сам письменник не підтримував такий шлях, намагаючись писати “оригінальні” драматургічні твори. Врешті-решт, він досяг певних позитивних результатів на цьому терені, принаймні, вочевидь, випередив своїх колег у “боротьбі” за натуралістичний театр. Зокрема, у листі до Р.Пенсона він не приховував свого відвертого задоволення і гордості: “ Ось я і драматург, до того ж успішний, чим дуже здивований, оскільки мені видається , що я так і не відкрив горезвісного секрету драматургії, який незбагнений для романіста ” [39, 286].

Неможливість віднайдення перетинів між творчістю драматурга і романіста, що його констатує Г. де Мопассан, вочевидь, є прерогативою дослідження професійних літературознавців, однак нам видається сам по собі доволі цікавим акцент, який робить видатний письменник, вдаючись до прискіпливого самоаналізу: “Я хочу працювати тільки над романами, – стверджував він, – не відволікаючись різними оповіданнячками від єдиного жанру до якого мене тягне”[39, 300 ]. Проте, навряд чи можна заперечувати, що

Гі де Мопассан – новеліст, якщо не перевершував, то, принаймні, був гідним конкурентом Гі де Мопассана – романіста. Щодо певних успіхів, які він здобув на “драматургічному фронті”, їх, так само, можна вважати цілком природними, якщо зважити на позицію сучасного французького драматурга і письменника Е.-Е. Шмідта, котрий переконаний, що новела є жанром драматурга і “офіційно” вважає себе спадкоємцем Мопассана.

Отже, імовірно, саме “новелістичний досвід”, так би мовити, спонукав письменника до творчості драматурга, тоді як романний, чим далі, тим більше, це категорично заперечував: “Я ніколи не дам дозволу на інсценування моїх романів ... . Роман і п'єса настільки різні за своєю природою, що подібна операція позбавляє твір всієї його цінності. А цінність роману полягає в особливій атмосфері..., у своєрідному показі дійових осіб, у його стилі і композиції. І все це претендують замінити глотками акторів і актрис, жаргоном і ... говіркою театру, що дуже далекі від передачі характеру твору. Вчиняючи так, поводиш негідно по відношенню до своєї книги. Письменники, котрі це дозволили, діяли тільки з користоловства і не можуть вважатися художниками” [39, 306]. Відтак, офіційна підтримка Г. де Мопассаном інсценізацій своїх колег і його особисте ставлення до цієї практики, різночасно відрізнялися, проте у такій непростій ситуації сам письменник був “чесним із собою” і, у своїх прагненнях підкорити театральний простір, сповідував “класичні закони” цього виду мистецтва.

Взагалі принципу “чесності із собою” Мопассан намагався дотримуватися і в оцінці літературного процесу, активним учасником якого він безпосередньо був. Відтак, у листуванні письменника досить виразно вимальовується “літературний портрет” ХІХ століття, яке митець вважає “найвеличнішим з усіх” [39, 74]. Його він відверто протиставляє століттю ХУІІ, що, на думку Мопассана, було “найгіршим з усіх” [39, 74] і робить це у доволі своєрідний спосіб.

Визначаючи очевидні “літературні втрати” ХУІІ ст., митець, вдаючись до чіткої персоналізації, водночас, руйнує всі часові кордони: “ У цьому

столітті не було ні Рабле, ні Монтеня, ні д'Обіньє, ні Реньє, ні Вольтера ... та ін. , а всі ці люди, на мою думку, набагато вищі за Мольєра і Корнеля ” [39, 74]. Наразі, видається очевидним, що, протиставляючи здобутки художніх епох, Мопассан, насамперед, прагне посунути з “культурного п'єдесталу” Мольєра і Корнеля. Імовірно, причина цього, зокрема, зумовлювалася, так би мовити, “драматургічним казусом” представників натуралізму, адже саме з іменами Ж.-Б. Мольєра і П. Корнеля пов'язані здобутки французької комедії та трагедії ХУІІ ст.

Проте, характеризуючи “літературні прориви” ХІХ ст. і, часто-густо, висловлюючи захоплення на адресу своїх колег і сучасників, Г. де Мопассан, тим не менш, піддає гострій критиці деякі їхні твори, виявляючи, таким чином, свої особисті художні уподобання. Це, наприклад, виразно демонструє його оцінка творчості В.Гюго: “ Кілька творінь Гюго, можливо, найкращих із усього написаного в галузі поезії, однак тільки декілька...” [39, 50]. Показовою у даному контексті є і лаконічна характеристика збірки оповідань, що її Мопассан дає у листі до Г.Флобера: “Золя: добре. Але ця тема могла б бути трактована так само і так само добре пані Санд чи Доде. Гюїсманс: посередньо. Ні сюжету, ні композиції, мало стилю. Сєар: незграбно, дуже незграбно, поза правдою, гарячковість стилю, але багато цікавого і тонкого. Еннік: добре. Рука справжнього письменника, місцями певна хаотичність. Алексис: схожий на Барбе д'Оревілі, але, як Сарсе, хоче походити на Вольтера” [39, 134-135].

Подібні розмисли “постійно присутні” у листуванні Г. де Мопассана і, хоча кожне таке спостереження, імовірно, може дати новий імпульс для тлумачення того чи іншого “естетичного факту” , однак дослідник, вочевидь, штучно стримує себе, аби матеріал не поглинув його. Водночас, “літературний огляд”, що здійснює Г. де Мопассан, зумовлює особливу концентрацію уваги на трьох персоналіях французької літератури, котрі, є постійними фігурантами його епістолярію: Еміль Золя, Едмон Гонкур та Гюстав Флобер.

Стосунки Г. де Мопассана з Е. Золя, порівняно із стосунками з Е.Гонкуром і Г.Флобером, були досить демократичними, оскільки Мопассан дозволяв собі висловлювати не тільки щире захоплення на адресу фундатора натуралізму, але й відверто, про що йшлося вище, критикувати його. Що стосується Едмона Гонкура, а раніше і його брата Жюля – Мопассан завжди відчував “пафос дистанції”, який існував між ним і цими письменниками і, як свідчить епістолярій митця, ніколи не намагався його подолати. Проте особливе місце в означеному тріумвіраті для Г. де Мопассана, безсумнівно, посідав Г.Флобер. До нього – свого хрещеного літературного батька (а можливо, як вважають деякі науковці, не тільки хрещеного, і не тільки літературного) – Г. де Мопассан постійно звертався і за творчими порадами, і, як казав Г.Гейне, по-людські ординарно. Безсумнівно, тільки з ним він був по-справжньому відвертим у всіх своїх оцінках; щодо творчості самого Г.Флобера – для Мопассана вона завжди перебувала на найвищому п’єдесталі. По великому рахунку, Г. де Мопассан створив пам’ятник своєму наставнику ще за його життя, тож цілком природно він з гіпертрофованою наполегливістю опікувався його встановленням та відкриттям і після смерті Г.Флобера.

Це питання Мопассан вельми активно обговорював із своїми колегами, намагаючись долучити до нього найвизначніших представників французької культури: “Ми відкриваємо у Руані 10 червня, – писав він І.Тену, – пам’ятник Флоберу. Якби ви не були так далеко, я просив би вас бути присутнім на цих дуже скромних урочистостях, для участі в яких будуть запрошені тільки справжні друзі” [39, 273]. Вочевидь, твердження Мопассана стосовно скромності цієї акції були значно перебільшені, адже програма церемонії, насправді, мала була грандіозною. І, вже не приховуючи формату заходу, він відверто звертається до Е.Гонкура: “Я повернувся сьогодні до Парижу, аби зайнятися справами щодо урочистого відкриття пам’ятника Флоберу. ... саме вам належить оголосити промову, відмовившись від вашої загальновідомої стриманості до публічних виступів, по-перше – тому, що ви Гонкур, а по-друге

– тому, що ви голова Комітету” [39, 281]. Хвилюючись з приводу імовірної відмови Е.Гонкура, Г.Мопассан готує “запасний варіант” і звертається із подібним проханням до Е.Золя: “ ... Гонкур стверджував ..., що ніколи не виступає публічно. Однак я одразу ж написав йому. Не розумію, чому б і вам не сказати своє слово чи цілу промову, навіть якщо він погодиться виступати. Мене видається так природно, щоб ваш голос прозвучав там ” [39, 282].

Такі активні дії Г. де Мопассана, стосовно безсумнівно щирого бажання грандіозного вшанування пам’яті Г.Флобера, могли б створити враження і щодо його особистого тяжіння до публічного відзначення, тим більше, що всі підстави для цього у нього були. Однак, Мопассан демонстрував відверту скромність у даному питанні, що підтверджує показова ситуація, пов’язана із представленням письменника до високої нагороди, яка доволі розгорнуто коментується ним в одному листі: “ Я..., нажаль, марно, сподівався, що мене не назвуть серед тих, хто відмовився від ордена. Ваша стаття переконує ... у тому, що мої сподівання були помилковими. Я прочитав до того відгуки у пресі і отримав листи, що доводять, який з цього приводу почався галас. ... Мені взагалі не пропонували орден; мене тільки запитали як я поставився б до цієї пропозиції... Я відповів, що вважав би зухвалим відмовитися від ... такої почесної відзнаки, але висловив бажання, аби мене не подавали на цю винагороду. ... Я завжди казав – всі мої друзі можуть засвідчити це, – що мені хотілося б залишитися осторонь всіляких почесностей та відзнак ” [39, 244].

Такий висновок Мопассана цікавий сам по собі, проте він, фактично, є лише першою частиною його “ анти-честолюбної” позиції, що набуває подальшого розвитку і обґрунтування: “ Що стосується причин, через які я так вчиняю, їх занадто багато, аби перелічувати. До того ж достатньо і однієї: *я не допускаю ніякої офіційної ієрархії в літературі. Ми – те, що собою являємо, і абсолютно не потребуємо розподілу за розрядами* ( виділено мною – О.О.)” [39, 244]. Вочевидь, у своєму листі Г. де Мопассан виступає у двох іпостасях: у першій його частині – він коментує ситуацію як звичайна людина:



можливо скромна, а можливо і така, що видає себе за скромну; однак у другій – гору, вочевидь, бере Художник, талант якого не може бути оцінений ніякими офіційними винагородами і саме в цьому є його великий привілей. Відтак, безпосередньо чи у завуальованій формі Г. де Мопассан завжди проголошуватиме митця особистістю “поза конкуренцією”, що спонукає нас звернутися до фрагменту одного з його листів Е. Гонкуру.

“Я щойно перечитав *Жінку XVIII століття* і до цього часу ніби живу в атмосфері цієї книги, – зізнається Г. де Мопассан. – *Наскільки безпорадні історики, і якою могутністю володіє талант романіста, котрий відтворює історію. Наскільки письменник бачить все більш правдиво і повно!* (виділено мною – О.О.). І з якою майстерністю ви примушуєте забути про наші дні, переносючи читача у суспільство ХУІІІ століття, яке ви начебто побачили на власні очі..., вдихнувши у нього нове життя” [39, 56].

Пієтет, що його завжди демонстрував Мопассан, коли йшлося про творчість братів Гонкур, взагалі і Едмона Гонкура, зокрема, є очевидним, однак наразі мопассанівський пафос виявляє безсумнівну подібність відомому твердженню Арістотеля, висловленому на сторінках “Поетики”: “історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий – прозою...; їх відрізняє те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий – про те, що могло б статися ( часовий контекст, що в ньому знаходилися Гонкур і Мопассан дозволяв, у даному випадку, одному писати, а другому – відзначати здатність романіста відтворювати те, що було, але, вочевидь, при необхідності – і те, що може бути – О.О.). Тим –то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію” [2, 54]. Важко, звичайно, сказати чи була позиція Г. де Мопассана свідомою інтерпретацією відомого концепту Арістотеля, більш, ніж вірогідно, що ні, проте “дух Стагірита”, імовірно, стимулював французького митця до подібного висновку.

Так, один свій лист до письменника-початківця М.Вокера, Мопассан пише у вигляді своєрідного міні-есе, в якому, у більш, ніж стислому форматі, розкриває своє розуміння специфіки літературної творчості. І перший момент,

що з нього розпочинаються його міркування, безпосередньо, пов'язаний з концептуальним простором Аристотеля, а саме – теорією мімесису античного мислителя: “Мені видається, – відзначав Мопассан, – що для того, аби творити, не варто занадто багато розмірковувати. Але потрібно багато спостерігати і розмірковувати з приводу того, що бачив ” [39, 198]. Цей висновок, безсумнівно, є суголосним першому рівню мімесису, визначеному Стагіритом – зображення дійсності такою, якою вона є.

Водночас, роблячи акцент на значенні спостереження, Г. де Мопассан продовжує свою думку і підкреслює, що митець зобов'язаний не тільки “бачити”, але й “бачити вірно. Під виразом “ бачити вірно” я маю на увазі – бачити на власні очі, а не очима вчителів” [ 39, 198]. Це твердження видається ще більш цікавішим, оскільки, з одного боку – виявляє асоціації з наступним рівнем аристотелівської моделі мімесису – зображення дійсності такою, якою її бачить митець; а з другого – дає чітке уявлення про розуміння Мопассаном специфіки стосунків учня і учителя на теренах художньої творчості, яка набуває подальшого розвитку у наступному розмислі письменника: “ ... перш за все – не наслідуйте, не згадуйте нічого з того, що ви читали, забудьте все і... я зараз висловлю жахливу, але, як мені видається, абсолютно вірну думку: *не захоплюйтесь ніким*, якщо маєте намір стати повністю самостійним”[ 39, 199].

Процитований висновок Г. де Мопассана може бути розвинений у кількох напрямках: введення його позиції у контекст аналізу проблеми наслідування в історії естетичної думки; систематизація відповідних поглядів видатних практиків мистецтва і, зрештою, зіставлення висловлювання Мопассана з його стосунками з великим французьким тріумвіратом Флобер – Гонкур – Золя, адже у зверненні до кожного з них він завжди застосовував вираз : “ дорогий учитель”.

Взагалі, не зважаючи на незначний обсяг, лист до М.Вокера містить низку вельми цікавих нюансів, що стимулюють до аналізу і подальшої концептуалізації. Зокрема, увагу привертає зауваження Г. де Мопассана

стосовно необхідності “знаходити у речах таке значення, яке не було ще відкрито, і спробувати виразити його по-своєму” [39, 198]. Фактично, йдеться про, так би мовити, тематичний спектр творів мистецтва, з широкого розмаїття якого письменник виокремлює два показові блоки: “Занадто багато оспівували ранкові зорі, зірки, роси і луну, молодих дівчат і кохання задля того, аби наступні поети не наслідували ...будь-кого з тих, хто раніше за них торкався цих тем” [ 39, 198]. Процитоване твердження Мопассана, нам видається, не тільки надмірно категоричним, але й досить парадоксальним, адже літературний досвід осмислення цих мотивів має більш, ніж тривалу історію: від доби античності до сьогодення. Однак, наголос на “ліричній тематиці”, на нашу думку, був потрібний письменнику задля протиставлення її іншим мотивам, які, за логікою Г. де Мопассана, є для мистецтва конче важливими.

“Той , хто здивує мене, – відзначав він, – говорячи про *булижник, стовбур дерева, щура, старий стілець*, знаходиться, звичайно, на шляху до мистецтва і буде здатний пізніше до роботи над великими темами” [ 39, 198]. Якщо *стовбур дерева* і *старий стілець*, що їх пропонує “оспівувати” Мопассан, сприймаються як досить емоційний сплеск, хоча варто згадати, що прийом шозізму – увага до неживих предметів – через п’ятдесят років стане одним з основоположних принципів школи “нового роману”; то *булижник*, а особливо – *щур*, є відвертою провокацією, закликаючи до якої письменник є абсолютно свідомим і розсудливим. Адже, тяжіння до подразнення, у тому числі – і морального – є невід’ємною складовою і творчості, і особистості французького митця.

Взагалі , епістолярій Г. де Мопассана відкриває доволі багато свідчень його “провокаційної спрямованості”, що пов’язані із суто естетичним виміром. Зокрема, у листі до М.Башкірцевої письменник досить відверто висловлюється з приводу музичного мистецтва, відповідаючи на її запитання: “Мій улюблений музикант? Я не терплю музики!...” [39, 174].

Не менш шокуючим є твердження Мопассана з приводу визнаних шедеврів італійського Відродження: “*Страшний суд* Мікеланджело має вигляд ярмаркової завіси, яка написана невігласом – вугільником для балагану, де змагаються борці; це позиція Жервекса і вихованців Римської школи, з якими я вчора обідав. Вони не розуміють ореолу захоплення навколо цієї ляпантини” [39, 191]. Хоча, формально, Г. де Мопассан виступає ретранслятором думки інших він, вочевидь, повністю поділяє цю позицію, що доводить наступне спостереження, яке, вже безпосередньо, належить йому: “Лоджії Рафаеля прекрасні, але майже не хвилюють. Храм св. Петра, безсумнівно, найвеличніший храм поганого смаку, що коли-небудь був побудований.” [39, 191].

На нашу думку, негативна оцінка, яку письменник дає італійському мистецтву, певною мірою, ґрунтується на “натуралістичному підході”, а саме – ролі середовища, що є одним з основоположних чинників у теорії “головного характеру” І.Тена. У листі Мопассана доволі чітко простежується тенденція до “регіонального протиставлення”, яка зумовлена відверто негативним відношенням письменника до “культурних надбань” Риму: “Я вважаю Рим жахливим. ... У музеях – нічого, окрім дивовижного Веласкеса. Як далеко Риму до Венеції і Флоренції, цих скарбниць мистецтва” [39, 191].

Своє неприховане тяжіння до “моральних провокацій” Г. де Мопассан висловлював у листах до багатьох своїх адресатів, що, зокрема, засвідчують його відверті запитання на кшталт: “Чи немає у тебе другого примірника моїх еротичних віршів *Дафніс і Хлоя*... ?” [39, 64] – і не менш відверті твердження: “О, скільки маячить переді мною всіляких голів, типів, сердець і душ! *Який клінічний матеріал для творця книг! Відраза, що її навіює мені людський рід* (виділено мною – О.О.), примушує мене все більше шкодувати проте, що я не можу стати тим, ким хотів би передусім бути: сатириком – руйнівником, лютим і насмішкуватим, Аристофаном чи Рабле” [39, 324]. Така позиція письменника, вочевидь, актуалізує роздуми щодо його “категоріальних пріоритетів”, а саме

– категорій комічного, трагічного, потворного та низького. Однак, наразі, ми виокремлюємо думку Г. де Мопассана задля наголосу на його підвищеному інтересі до природи людини, яка є блискучим клінічним матеріалом. З одного боку, – це свідчення певної причетності письменника до засад натуралізму, а з другого, – оголення глибоко особистісних проблем, що з плином часу поставали для нього все гостріше.

Слід зазначити, що в різні періоди свого життя митець, доволі відверто, обговорював із адресатами питання своїх хвороб. При цьому серед них були не тільки близькі йому люди, але й звичайні знайомі. Хронологія листування досить виразно відбиває динаміку розвитку захворювань Мопассана, що врешті-решт призведуть до трагічного фіналу його життя. Так, у відносно ранньому листі до Г.Флобера, він писав: “... я ходжу і досі як обсмиканий. Медики вважають тепер, що у моєму захворюванні немає нічого сифілітичного, але... у мене конституціональний ревматизм, який вразив спочатку шлунок і серце, а потім кінець кінців і шкіру ” [39, 83]. Багатьма фізіологічними подробицями щодо стану свого здоров’я письменник ділиться із матір’ю і лікарями, що зрештою є цілком природним: “Після запалення горла, на кшталт того, від якого мене лікували, і розширення судин таке саме розширення, вочевидь, перейшло у шлункову порожнину, через що протягом шести днів ... я страждав від страшних кровотеч” [39, 262 ].

Поступово в листах Мопассана все чіткіше вимальовується крен у бік опису хвороби мозку, яка час від часу зумовлювала нервово-психічні загострення: “Моє здоров’я, до слова, не у кращому стані. ... я переконаний, що це відбувається через перевтомлення мозку, чи, точніше через нервову втому ...; адже досить мені попрацювати півгодини, як думки починають плутатися і затьмарюватися водночас із зором” [ 39, 284].

Вочевидь, описуючи хворобливі відчуття, Г. де Мопассан виявляв особливу стурбованість щодо свого невротичного, а згодом – психічного стану, яка, імовірно, ще підсилювалася і “питанням спадковості”. Фактично за два роки до активізації симптомів власної хвороби письменника було

запрошено до Ліону для огляду брата, котрий знаходився у стані повного психічного розпаду. Це справило на Мопассана жахливе враження, про що він відверто розповів у листі графині Потоцькій: “... Він надірвав мені серце так, як я ніколи не страждав. ... я не міг стримати сліз, коли дивився на цю приречену на смерть людину, яку вбила Природа, котрий ніколи не вийде з цієї в’язниці, ніколи не побачиться зі своєю матір’ю” [39, 252].

Можна припустити, що дивлячись на наслідки хвороби, яка вбивала його брата, Мопассан позасвідомо, а можливо – і свідомо – трансформував її на себе. При цьому, оцінюючи ситуацію як звичайна людина, він, імовірно, сприймав її і як письменник, дотичний до натуралізму, що його представники визначили проблему спадковості, у тому числі – і дурної, однією із основних тем своєї творчості.

Подальше прогресування своєї хвороби Г. де Мопассан детально описує, фактично, у кожному листі до матері, що засвідчує його глибоке розуміння страшних перспектив, які на нього чекали. Це, зокрема, доводить факт звернення письменника за консультаціями до лікарні професора Шарко, яка у 90-х рр. ХІХ ст. мала статус одного з найкращих чи, взагалі, найкращого психіатричного закладу Європи.

Погіршення стану здоров’я Мопассана відбувається вкрай швидко, що чітко підтверджують листи, в яких він тепер дозволяє собі бути відвертим тільки з матір’ю і лікарями: “... Вчора у мене були тяжкі напади болю, а вночі кошмари, туга, нервовий розлад” [39, 290]; “У мене такі мігрені, яких не було більш, ніж два роки... Я перетворююсь на ідіота...” [39, 296] ; “Стан мій жахливий... все моє тіло, м’ясо і шкіра насичені сіллю... Слини більше немає – все висушила сіль, – тільки якась бридка і солонна маса тече з рота...” [39, 313].

Описуючи свій стан, Мопассан – людина, вочевидь, міг конкурувати з Мопассаном – письменником, якому завжди був близький “натуралістичний інтерес” до фізіологічного начала і психопатології: “Я безсумнівно загинув. Я у стані агонії, у мене тепер розм’якшення мозку, що відбулося через

промивання солоною водою носової порожнини. У мозку відбулася ферментація солі, і кожну ніч мій мозок витікає через ніс і рот у вигляді глейкої маси... *Це неминуча смерть, і я втратив розум*” [39, 314].

Проте до втрати розуму, агонії і смерті Мопассану ще залишалося два роки і, навряд чи, можна собі уявити той стан, у якому він перебував у фіналі життя. Однак, принаймні, одна людина не тільки уявляла, але й, безпосередньо, переживала подібні страждання, що і великий французький письменник Гі де Мопассан. Це був великий німецький філософ Фрідріх Ніцше.

## РОЗДІЛ III: ЕПІСТОЛЯРІЙ Ф.НІЦШЕ: ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ВИМІРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

### 3.1. ЕПІСТОЛЯРІЙ Ф.НІЦШЕ : ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Не зважаючи на оновлення “кадрового складу” провідних персоналій європейської філософії, концепти яких зумовили зміни теоретико-методологічних орієнтирів останніх 50-ти років, ідеї її класиків постійно спонукають до дослідницької роботи. Серед них особливе місце посідає спадщина Фрідріха Ніцше (1844-1900), котра продовжує привертати увагу представників різних галузей гуманітарного знання.

Як відзначав сам Ф.Ніцше: “... можливо, ... я перший філософ нашої епохи – можливо навіть , дещо більше: дещо вирішальне і фатальне, яке стоїть на межі двох тисячоліть (виділено мною – О.О.) ” [10, 42]. Це висловлювання, що в ньому чітка конкретика межує з певною абстракцією: “ дещо більше”, “дещо вирішальне і фатальне”, вражає своєю прозорливістю. Адже, геніальна інтуїція Ф.Ніцше впритул підвела його до того , що наприкінці ХХ ст. дістало свого теоретичного оформлення – визнання ніцшеанства передвісником нової – *некласичної* доби на теренах європейської гуманістики, яка принциповим чином змінила її концептуальне поле і понятійно-категоріальний апарат.

Сьогодні інтерес науковців до доробку видатного німецького філософа невіддільний від бажання наблизитися до його “ людського, занадто людського”, що дозволяє не тільки краще зрозуміти вже визнані концепції мислителя, але й відкрити практично невідомі аспекти його ідей, а зрештою – і самої особистості . У цьому зв’язку вкрай важливим є вихід друком “Листів Фрідріха Ніцше” ( М., 2007). Хоча оприлюднені листи це лише частина великого епістолярію філософа, вони - без перебільшення - збагатили сучасне ніцшезнавство на теренах країн СНД. Їх осмислення, поза сумнівом,



відкриває нові можливості і у вивченні естетичного виміру спадщини вченого, дозволяючи виокремити принципові моменти, які сприятимуть розширенню спектру проблематики некласичної естетики.

Одним з найважливіших і найскладніших завдань, що постають перед упорядниками епістолярію тієї чи іншої персоналії, є визначення принципу його систематизація. “Листи Ф.Ніцше” структуровані цілком логічно і, сказати б, традиційно, що, імовірно, було спричинено їх великим масивом. Як відзначають укладачі: “ У процесі роботи народилася ідея трьох частин композиції книги з епіграфами з “Так казав Заратустра”, а також епілогу, складеного з листування найближчих друзів Ніцше – Франца Овербека і Генріха Кезелиця, – що у часовому плані безпосередньо межували з останніми листами філософа” [40, 6].

Проте у цьому коментуванні відсутній ще один принциповий момент, який, вочевидь, домінує у композиційній структурі даного збірника і, власне, дає підстави говорити про традиційність обраного підходу, що аж ніяк не є виявом нашої неповаги до його укладачів, – хронологічний формат. Саме він, по великому рахунку, дозволяє простежити зміни позицій, оцінок, а зрештою – і емоційного стану Ф.Ніцше, які відбувалися протягом його життя: від юнацьких років до людської і наукової зрілості. Натомість ми, опановуючи ці листи філософа, виокремили три блоки, що, сприяло концептуалізації наших розмислів і виявленню їх евристичного потенціалу в полі некласичної естетики.

Водночас, аналіз епістолярію Ф.Ніцше вимагає урахування вже існуючого досвіду його дослідження, що дозволяє говорити про неабиякий інтерес науковців до цього аспекту спадщини мислителя. У цьому зв’язку необхідно згадати вже майже “канонізовану” розвідку Д. Галеві “Життя Фрідріха Ніцше” (М., 1911), до якої так чи інакше апелюють ніцшезнавці різних поколінь. Її наукове визнання, певною мірою, “пригасило” увагу до інших праць, в яких звернення до епістолярію Ф.Ніцше відбувалося і безпосередньо, і опосередковано.

Відтак, у полі нашого зору опинилися дві роботи: збірник “літературних бесід” “На Заході” (1910) літературознавця та естетика О.Горнфельда, що його відкривають дві статті-лекції : “Листування Ніцше” (1901) та “Ніцше і Брандес ” (1905), а також підрозділ “ Ф.Ніцше як психоаналітик і пацієнт ” монографії В.Менжуліна “Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні” (К., 2010) .

Ці розвідки відділяє відстань рівно у 100 років, вони є принципово різними щодо, сказати б, жанрової орієнтації, а відповідно – і специфіки концептуалізації матеріалу. Тим більш симптоматичною та показовою видається увага науковців до одних і тих самих листів філософа, що дозволяє “вписати” їх у відповідний контекст розмислів Ф.Ніцше.

У теоретичному доробку фундатора абстракціонізму В.Кандинського, як відомо, є дослідження, що має назву “Критика критики”. Прийом, який було використано видатним практиком і теоретиком мистецтва, спонукав нас до застосування спорідненого підходу, під умовною назвою “інтерпретація інтерпретацій”.

Перше враження, яке виникає при наближенні до текстів О.Горнфельда – очевидна недосконалість культури їх оформлення, оскільки в них немає жодного конкретного посилання на листи Ф.Ніцше як такого. Імовірно, дослідник не ставив за мету трансформувати свої бесіди-лекції у формат академічних наукових статей. Окрім того – “виправданням” О.Горнфельду є його очевидний пріоритет у цьому питанні, адже, як зазначає він сам, “не минуло і три місяці з моменту кончини Ніцше, і ... учні та друзі... вже знайшли можливість ознайомити читачів з його багатим і цікавим листуванням. Том, що знаходиться перед нами – передбачається видавництво чотирьох ( виходячи з текстів О.Горнфельда три з них на той час вже вийшли друком у Німеччині – О.О.) – дає різноманітний і незамінний матеріал для характеристики філософа ” [10, 1]. До того ж і автентичність цитат з листування Ф.Ніцше не викликає жодного сумніву, що підтверджують їх наступні видання. Однак, задекларувавши підхід “інтерпретації

інтерпретацій”, здійснимо порівняльний аналіз показового фрагменту епістолярію мислителя, що до нього апелюють і О.Горнфельд, і В.Менжулін.

О.Горнфельд, зокрема, досить ретельно реконструює текст листа Ф.Ніцше, який був надісланий доктору Фуксу: “ У Німеччині всі жаліються на мої “ ексцентричності”. Але оскільки невідомо, де мій центр, навряд чи можна достовірно визначити, де і коли я до сих пір був “ексцентричний”. Наприклад, як філолог, я був *поза* моїм центром ( це, на щастя, не є свідченням, що я був поганий філолог). Також тепер мені видається ексцентричністю те, що я був вагнеріанцем. *То був вкрай небезпечний експеримент* ( виділено мною – О.О.) ” [10, 38].

Симптоматично, що до цього самого уривку апелює і В.Менжулін, трансформуючи розмисли Ф.Ніцше стосовно його “ексцентричності”, у площину теоретичних орієнтирів філософа. Однак, на відміну від О.Горнфельда, котрий фактично залишає цю показову думку без коментування, український науковець кооптує її у контекст проблеми “Ніцше-психоаналітик ”: “ ... неоднозначність цього центрування, – відзначає В.Менжулін, – стає очевидною хоча б із того, наскільки критично він висловлювався стосовно популярної у його часи іншої протопсихоаналітичної концепції – “філософії несвідомого” Е. фон Гартмана [36, 105]. Означена позиція, вочевидь, має право на існування, але дослідник обмежується тільки одним фрагментом з епістолярію філософа, в якому йдеться про його ексцентричність. Натомість специфіка систематизації листів Ф.Ніцше та її обґрунтування О.Горнфельдом стимулюють і до інших міркувань.

Так, дослідник звертає увагу, що Ф.Ніцше “часто повторювався у листах до різних людей” [10, 50], і цю думку красномовно підтверджує активне “обговорення” філософом питання ексцентричності, що, вочевидь, було для нього дуже болючим. Зокрема, Ф.Ніцше порушує його у листі до барона Зейдліца, який було написано у 1883 р.: “...Німеччина не дожила ще до жодного хоч трохи гідного уваги відзиву хоча б про одну мою книгу. Тепер

відмежуються словами “ексцентричне”, “ патологічне”, “психіатричне”. Немає недоліків в ...злісних натяках”<sup>14</sup> [10, 43].

Імовірно не випадково саме терміном “ексцентричне” Ф.Ніцше розпочинає перелік негативних характеристик, що лунали на його адресу, відтворюючи в такий спосіб атмосферу, в якій він знаходився. До цього ж питання мислитель повертається і у листі 1888 р., що надіслав своєму давньому товаришу, відомому дослідникові індійської релігійної філософії професору Дейссену. Як відзначає О.Горнфельд, це досить складний період у житті Ф.Ніцше і він жаліється своєму другові на постійні закиди німецької критики, яка характеризує його як “патологічну”, “психіатричну” та “ексцентричну” особу.

Вочевидь знову, найбільш образливим для філософа є останній епітет, що його тлумачення здійснюється ним у досить розгорнутому форматі: “Ці пани, котрі не мають жодного уявлення про мій центр, у тій великій пристрасті, служінню якої я себе присвятив, навряд чи зможуть розібратися, де я до сих пір був поза моїм центром, де я був по справжньому “ексцентричний”” [ 10, 25]. Даний лист чітко віддзеркалює морально-психологічний стан Ф.Ніцше, дістаючи відповідного коментування О.Горнфельда: “... думки про велике покликання ... все більше оволодівають філософом з середини сімдесятих років і, – хоча, швидше тільки теоретично – відчужують його від друзів. Теорія піднесеного подвигу думки пов’язана для нього з вимогою піднесеної самотності, і наслідки цього ... фатального настрою стають все більш численними у його листах ” [10, 24].

Ідея ексцентризму, що порушується Ф.Ніцше, відкриває значні можливості для дослідницької роботи, потребуючи урахування всіх моментів, що є до неї дотичними. Показовим, наприклад, є міркування філософа, яке було висловлене у листі до сестри – Е.Ніцше, і не враховувалося, принаймні, цими дослідниками його епістолярію: “Що у мене викликає огиду до цієї доби, так це недолугість відсутність мужності

---

<sup>14</sup> У всіх листах Ф.Ніцше, що цитуються, ми зберігаємо і пунктуацію, і орфографію їх автора.

особистості мінливість добродушність, словом *слабкість* “*его*” центризму, яке ще і бажає драпіруватися під “доброчесність” [40, 213]. Відтак, можна припустити, що питання центризму, яке було для філософа принциповим та розумілося у дуже широкому вимірі, актуалізувало показовий процес зміни префіксів, зумовивши відповідні наслідки, що і стимулювали розвідки науковців.

Напрям тлумачення “ексцентризму”, запропонований Ф.Ніцше і прокоментований О.Горнфельдом та В.Менжуліним, ґрунтується на одному з аспектів цього терміну, що тлумачиться як віддалення від центру. Водночас, як відомо, існує, принаймні, ще два інваріанти визначення ексцентризму. Перше – “ .... Своєрідний, незвичайний, дивовижний ”, – переважно, застосовують, надаючи характеристику людині; друге – “ ... побудований на різких звукових або зорових *контрастах*, на незвичних прийомах, напр. е. трюк ” [52, 194], – відбиває сутності ознаки певного художнього прийому. Власне саме з цими двома вимірами, зазвичай, і ототожнюють ексцентризм.

Імовірно специфіка теоретичних орієнтирів Ф.Ніцше, а зрештою – і його персоналія, спонукали сучасників ученого до використання першого визначення ексцентризму, що, вочевидь, не задовольняло філософа. Саме тому він настійливо намагається привернути увагу адресатів до “геометричного” аспекту цього терміну. Відтак, наголошуючи на ексцентризмі як віддаленні від центру<sup>15</sup>, мислитель “кодує” у підтексті своїх висловлювань прагнення визначити власний статус, позиціонувавши себе, зрештою, як “анти-середню” особистість.

Підтвердженням нашого припущення є подальші розмисли Ф.Ніцше, що вже не у завуальованій формі, а цілком чітко засвідчують усвідомлення ним своєї винятковості. Адже його “надевропейське око” (Ф.Ніцше) здатне бачити

---

<sup>15</sup> Інтерпретація філософом ексцентризму, як віддалення від центру, містить очевидний понятійний позитив. Відтак, логіка розмислів Ф.Ніцше сприяє своєрідній реабілітації саме “геометричного змісту” даного терміну, а отже – необхідності його цілісного усвідомлення, що, у свою чергу, активізує шлях до понятійного плюралізму.

те, що знаходиться поза увагою пересічних людей: “Багато що визріває тепер у мені, і кожного місяця прояснюється щось у моєму життєвому завданні... . Спокійний, але рішучий рух від сходинки до сходинки – ... є запорукою, що я піду ще досить далеко. Мені видається... я народжений для того, аби сходити на гору” [10, 29]. Це міркування Ф.Ніцше, поза сумнівом, свідчить про його високу самооцінку, проте наведені висловлювання можуть тлумачитися і як певні метафори.

Водночас, цілком однозначними є інші, проте споріднені по суті, думки філософа, котрими просякнута велика кількість його листів. Їх зміст дає підстави модифікувати відоме визначення “художній неронізм”, що застосовується при аналізі певних аспектів морально-психологічного стану митця, і запровадити, як робочий, термін “науковий нарцисизм” задля характеристики показової еволюції особистості Ф.Ніцше, що засвідчує його епістолярій.

“Нарцисичні відвертості” Ф.Ніцше виявляються у багатьох листах, особливо, останнього десятиріччя його життя, що, навіть, можуть бути об’єднані у відповідний “тематичний цикл”. Однак з цього великого масиву ми виокремили тільки три фрагменти, що наводимо задля підтвердження нашої позиції. Перший – має узагальнений характер: “...мої психологічні обрії є жахливо широкими, моя мова – мова смілива і німецька; імовірно, немає німецьких книг, більш змістовних і самостійних, ніж мої” [10, 39]. Натомість другий – виявляється досить конкретним, і, завдяки “науковому нарцисизму”, демонструє теоретичні пріоритети філософа.

Отже, у 1883 р. у листі до Герсдорфа Ф.Ніцше відзначав наступне: “Час мовчання минув: нехай мій Заратустра, якого ти щойно отримаєш, відкриє тобі, який *високий тепер політ моєї волі* ( виділено мною – О.О.). Не піддайся омані від легендарної форми цієї книжки: за всіма простими і дивними словами прихована вся глибина моєї думки і вся моя філософія. ... Я знаю, що *немає тепер нікого, хто міг би створити щось подібне цьому Заратустрі* ( виділено мною – О.О.)” [ 10, 41].

І, нарешті, ще одне – третє – міркування філософа, яким він поділився з М. фон Мейзенбург, що, попри весь свій “самодифірамб”, вражає точністю прогнозування: “Хто знає, наскільки багато поколінь має змінитися, перш, ніж з’являться одиниці, котрі здатні по-справжньому відчувати те, що, зроблене мною. І навіть при цьому мене лякає думка, що до мого авторитету будуть апелювати абсолютно не ті і зовсім не виправдано. Але це – біда кожного вчителя людства: він знає, що при несприятливому збігові обставин може стати для людства злим генієм –, так само, як міг би стати благословенням (виділено мною – О.О.)” [40, 222].

Процитована думка дозволяє прокоментувати її у цілком конкретних контекстах, однак для нашої розвідки, точніше – цього її підрозділу – вона є потужним аргументом щодо значення у дослідницькій роботі потенціалу “інтерпретації інтерпретацій” ніцшеанської епістолярної спадщини . При цьому варто відзначити, що відповідна практика, переважно, здійснювалася істориками філософії. Тим більш, цінним видається спроба О.Горнфельда проаналізувати листування Ф.Ніцше з позиції літературознавця і естетика. Це стало для нас потужним стимулюючим началом, оскільки епістолярій мислителя містить невичерпаний потенціал щодо розширення теоретичного спектру естетичної науки, якій філософ приділяв неабияку увагу. Наразі показовими є кілька його листів, надісланих Г.Кезелицю.

“Мені дуже хотілося бачити Вас..., – відзначав учений, – аби поговорити на естетичні теми ” [40, 264]. Їх перелік вражає широтою і різноманітністю свого діапазону, проте ми зосередимося на трьох ключових “ тезах”, що стимулюють до подальшого розвинення. Коментуючи свої “музичні пошуки” як практичного, так і теоретичного характеру, Ф.Ніцше підкреслював: “Чесно кажучи..., у мене зараз простежується відсутність естетики, я хочу сказати, що у мене є “смак”, але немає логіки цього смаку, немає фундаменту, імператива до нього” [40, 264]. Дане твердження актуалізує міркування щодо питання естетичного смаку, який філософ розглядав у тій самій теоретичній площині, що і І.Кант. Вочевидь, Ф.Ніцше розумів цю принципову складову

естетичного тезауруса як певну динамічну систему, що на своєму завершальному етапі, відповідатиме кантівському критерію геніальності: смак як суперздібність генія.

Більш того, ідеї філософа, стосовно смаку, здобувають свого розвитку, виводячи його на новий виток естетичної проблематики. Так, Ф.Ніцше закликає свого адресата до певних дій, що мають бути реалізовані в наступний спосіб: “... ось вчора...зійшло на мене ...осаяння: ... друг Кезелиць має створити літературний маніфест, в якому він припише своїй “здатності” і своєму “смаку” естетику і програму. Зверни увагу, яка дезорієнтація сьогодні панує у питаннях естетики: *точно* програмне висловлювання буде сьогодні не тільки почуте, за нього вхопляться з жадібністю, за нього будуть вдячні” [40, 264].

Варто наголосити, що у наведеному побажанні митцям Ф.Ніцше декларував думку про необхідність принципово нового формату маніфестування їх естетико-художніх орієнтирів: “... потрібне антиромантичне програмне висловлювання до музики; аби в музиці була не воля до “моралі” і “піднесення народного духу”, але мистецтво, *ars*, мистецтво для художників, певна божественна індіферентність ..., мистецтво як почуття вищості, як “піднесеність” по відношенню до низини, політики ..., соціалізму ... і т. ін.” [40, 264].

На нашу думку, це висловлювання Ф.Ніцше може розглядатися і у контексті платонівської божественної еманациї, і як черговий крок у концептуалізації проблеми елітарності мистецтва. Проте уривок з ще одного листа до Г.Кезелиця виявляє цілком конкретну ідею філософа, в якій він піддає критиці прийоми, що змушені використовувати композитори: “Це... страшна *боротьба*, де вдаються до різних хитрувань і вивертів дев’ятнадцятого століття. Найбільш суттєве з... *пристойних* засобів – то *естетичні програми*, в яких піднімається стільки галасу. Якщо твори, чи то картина, чи опера не взяли собі у підтримку якусь “теорію” і не здатні *скласти партію* і насамперед *образити* інші партії – такому твору побачити світло



просто не світить” [40, 267]. Наразі увагу привертають два моменти: по-перше – рух думки філософа від одиничного до загального, тобто усвідомлення певних спільних засад у процесі художньої творчості, а по-друге – заперечення штучних та заангажованих підходів, що є несумісними із справжнім мистецтвом. Саме тому Ф.Ніцше і спонукає Г.Кезелиця декларувати принципи своєї творчості у форматі “чистої естетики” і досягти, таким чином, теоретико-практичного паритету.

Важко сказати наскільки до цього заклик дослухався Г.Кезелиця, однак дане побажання Ф.Ніцше знову дає підстави відзначити прогностичну потужність його мислення, адже декларування естетичних принципів у програмній формі стало ознакою низки провідних художніх напрямів ХХ ст. і, передусім, – футуризму, супрематизму, абстракціонізму, сюрреалізму та ін.

Приєм “інтерпретації інтерпретацій” епістолярної спадщини Ф.Ніцше виявляє евристичний потенціал на багатьох рівнях. Наприклад, В.Менжулін залучає листи філософа задля підкріплення своєї концепції “Ніцше як психоаналітик і пацієнт”, що є одним з положень новизни його монографії. У цьому зв’язку науковець, зокрема, звертається до вельми резонансного роману І.Ялома “Коли Ніцше плакав”, використовуючи його як потужний аргумент своїх розмислів. Наразі постає питання: чи змінилася б позиція українського дослідника щодо психоаналітичної приналежності філософа, як би він звернув увагу на вельми показовий лист Ф.Ніцше, що до нього апелює О.Горнфельд?

У 1888 році, відповідаючи одному з своїх прихильників – його ім’я у коментуваннях не фігурує – , філософ відзначав: “ Мене до сих пір ніколи не характеризували – ні як *психолога*, ні як *письменника*..., ні як винахідника *нового* виду песимізму..., ні як *іммораліста*.... При цьому немає абсолютно ніякої потреби і навіть небажано ставати на мій захист... ” [40, 36]. Отже, можна припустити, що для самого Ф.Ніцше його ототожнення з конкретною фаховою приналежністю чи теоретичним орієнтиром було не тільки не принциповим, а, імовірно, і неприйнятним. Водночас, у цьому ж листі, філософ

висловлює своєрідне побажання щодо інваріантів своєї “репрезентації”: “ ... певна доза здивування (виділено мною – О.О.)... – з певною іронічною незгодою – ось становище, яке мені видавалося б більш *інтелігентним* ” [40, 36]. “Веселу науку” Ф.Ніцше щодо “ іронічної незгоди” з його концепціями навряд чи зміг би практично втілити будь-який інтерпретатор його доробку та персоналії. Що ж стосується “здивування”, на нашу думку, цю настанову філософа повною мірою реалізував американський психотерапевт І.Ялом, починаючи від назви його роману – “Коли Ніцше плакав”, закінчуючи загальною гіпотетичною концепцією твору.

У цьому ж листі філософа є ще одна вельми важлива рекомендація, що фактично адресована всім майбутнім дослідникам: “Якщо коли-небудь... – вам потрібно буде ... писати про мене, то майте розсудливість..., *характеризуйте* мене, “описуйте”, – але не розцінюйте [40, 35]. Закликаючи “характеризувати” себе, Ф.Ніцше, в такий спосіб, імовірно, підкреслював значення особистісного начала для розуміння специфіки теоретичних орієнтирів будь-якого ученого, в тому числі – і його самого, а отже – фактично “благословляв” науковців на залучення епістолярію. Наразі показовим є листування, що дуже активно розгорнулося між Ф.Ніцше і відомим європейським літературознавцем, психологом, естетиком Г.Брандесом.

Слід підкреслити, що філософ висловлював своє особливе ставлення до Г.Брандеса, оскільки його внесок у репрезентацію ідей мислителя важко переоцінити. Показовою, зокрема, є характеристика, яку Ф.Ніцше дав датському досліднику, що її О.Горнфельд вводить у контекст “загального” листування німецького ученого: “ Він належить до тих ..., у якого існує насправді *диявольська сміливість* – у нього і на півночі ворог на ворогу. Він володіє багатьма мовами, його краща аудиторія у Росії, він інтимно знайомий з *кращим* духовним світом Англії і Франції – і *психолог* ( виділено мною – О.О.) ( чого йому не вибачають німецькі учені) ” [ 40, 37].

Особливу увагу у процитованому фрагменті привертає остання оцінка – надання Г.Брандесу статусу психолога, що за логікою Ф.Ніцше є найвищою

ознакою визнання і шанування. Така позиція філософа є цілком логічною і зрозумілою, зважаючи на ту особливу роль, яку в європейській гуманістиці останніх десятиліть XIX ст. починає відігравати психологія. Щодо Ніцше – його ставлення до цієї науки взагалі є особливим, саме тому він неодноразово висловлюється стосовно недостатньої уваги до психології, наголошуючи на необхідності її розвитку та удосконалення. Тож цілком природно, що мислитель назве психологію “господинею всіх наук, для служіння і підготовки котрої існують всі науки” [36, 108]. Цю, вже майже хрестоматійну, думку Ф.Ніцше, як відомо, висловив у праці “По той бік добра і зла”, що була опрацьована нами досить ґрунтовно. Однак ми свідомо процитували її за монографією В.Менжуліна, оскільки дослідник вельми влучно кореспондував її з показовим фактом із ніцшеанського епістолярію : “Із листа, який Ніцше написав у 1888 р., ми дізнаємося ... , що праця, відома як “Сутінки ідолів”, спочатку замислювалася як “Дозвілля психолога””<sup>16</sup> [36, 108].

У підборці та узагальненні листів, здійснених О.Горнфельдом, так само, виразно простежується принципний для філософа психологічний дискурс. Зокрема, дослідник наголошував, що в останні роки “духовного життя”, Ф.Ніцше притаманна “впевненість у своєму значенні”, а відтак – цілком симптоматичною є психологічна акцентуація мислителя. Зокрема, він відзначає свій особливий інтерес до “психологічної “проблеми про Вагнера”, яка кореспондується з не менш показовим фактом: “У мого видавця знаходиться також інший рукопис, що дає досить суворе і тонке вираження всієї моєї філософської гетеродоксії, що прихована ... у витонченості і підступності. Вона носить назву “Дозвілля психолога” [10, 40]. Отже, вважаючи літературознавця та естетика Г.Брандеса психологом, Ф.Ніцше, фактично визнав його науковцем серед науковців, а згодом, оцінюючи

---

<sup>16</sup> Нам так само відомий цей фрагмент з листування Ф.Ніцше, проте у відповідному контексті його раніше репрезентував В.Менжулін, що, задля дотримання наукової коректності, вимагає посилання на його розвідку.

найбільші таланти ученого, виокремлював “здатність до будь-якої психологічної оптики ( виділено мною – О.О.) ” [10, 55].

Варто відзначити, що “психологічний контекст” постійно простежується у листуванні Ф.Ніцше і Г.Брандеса, зокрема філософ розповідає про свої відчуття, які спровокувала робота над “Ессе homo”, яка дозволила Ф.Ніцше зробити наступний висновок: “Врешті решт, я – перший психолог християнства ” [ 10,77]. Саме тому цілком логічним є акцент, що робить Г.Брандес, повідомляючи німецькому ученому про потужний резонанс його ідей, спричинений лекціями, які були прочитані ним в “інтелігентних колах Копенгагена” і взагалі Скандинавії: “Я спробував визначити ваше ставлення до різних сучасників, ... викласти мої улюблені думки там, де вони співпадають з вашими, відзначити мою незгоду з вами, накреслити психологічний портрет письменника Ніцше ( виділено мною – О.О.) ” [ 10,71].

Отже, психологічний аспект епістолярію філософа вельми потужно репрезентований в інтерпретаційному полі, проте поза увагою дослідників опинилося кілька листів Ф.Ніцше, що свідчать про широту його обізнаності з сучасною психологічною проблематикою як такою. Зокрема, в кількох листах учений згадує ім'я Ф.Гальтона – видатного психолога-антрополога, фундатора евгеніки:“Втрати організму – адже вони не списуються, за кожний поганий день виставляється *рахунок*: цьому погляду на питання фізіології я навчився у англійця Гальтона” [40, 321]. Слід завважити, що Ф.Ніцше і у подальшому вдаватиметься до аналізу його наукових здобутків, до якого ми ще апелюватимемо в іншому контексті нашої розвідки.

Листування, що розгорнулося між Ф.Ніцше і Г.Брандесом, було більш, ніж продуктивним і охопило досить багато тем та проблем. Зрештою, вивчення цього питання варто було б виокремити у самостійний підрозділ, однак, оскільки саме таким шляхом пішов О.Горнфельд, задля уникнення небезпеки запозичення підходу, ми розглядаємо його у контексті прийому “інтерпретації інтерпретацій”. Наразі зосередимося на кількох аспектах цього діалогу, які дозволяють висвітлити вкрай важливі моменти і щодо обставин

особистісного характеру, і щодо їх впливу на європейські культуротворчі процеси кінця XIX ст.

В одному з листів до Ф.Ніцше Г.Брандес повідомляв, що готує низку лекцій, присвячених його ідеям і, у зв'язку з цим, звертався до філософа з проханням надати йому певну інформацію: “ Оскільки я дуже хотів би знати, як ви виглядаєте, прошу вас подарувати мені ваш портрет. ... Потім я просив би вас коротко повідомити мене, де і коли народилися і у які роки вийшли друком... ваші книги, оскільки вони не датовані” [10, 65]. Ф. Ніцше з великим ентузіазмом сприйняв це повідомлення Г.Брандеса і блискавично відповів йому. У додатку до листа він подав основні положення автобіографії, серед яких особливу увагу привертають два фрагменти.

По-перше – чіткий наголос філософа на своєму польському корінні, а також повідомлення стосовно його родинних зв'язків і їх місця у соціокультурних процесах Німеччини: “Мої прашури були польські шляхтичі (Niezky); видається, тип зберігся добре, не дивлячись на трьох “матерів”. За кордоном мене зазвичай вважають поляком... Мені казали, що моя голова зустрічається на картинах Матейка. Моя бабуся належала до гетешиллерівського гуртку у Веймарі; а її брат був спадкоємцем Гердера на посаді генерала-суперінтендента” [10, 65].

Друге спостереження Ніцше, яке ми виокремлюємо у його життєписі, стосується загострення хвороби філософа: “ У період 1876 року стан мого здоров'я погіршився. Я провів тоді зиму у Сорренто з моєю старою приятелькою, баронесою Мейзенбург (“Спогади ідеалістки”), і симпатичним доктором Ре” [10, 66]. Наразі покажемо очевидне бажання Ф.Ніцше проінформувати Г.Брандеса з приводу своєї хвороби і досить детально розповісти про її специфіку, не уникаючи відверто фізіологічних подробиць. І хоча цей аспект, що ми покажемо далі, присутній у більшості листів мислителя до різних адресатів, ці відвертості видаються дещо дивними, зважаючи на мету подання автобіографії – публічні лекції датського вченого під назвою “Німецький філософ Фрідріх Ніцше” .

Водночас, не менш важливим є перелік осіб, яких згадує Ф.Ніцше у контексті своїх “хворобливих зізнань”. Фактично йдеться про дві конкретні персоналії – Мальвіду фон Мейзенбург і Пауля Ре, що з ними дійсно пов’язаний вельми яскравий, емоційно насичений, але, водночас, і вкрай драматичний період життя Ф.Ніцше. При цьому, філософ свідомо “забуває” ще одне ім’я, яке невіддільне від попередніх і, імовірно, стало для філософа чи не найбільш фатальним – Лу Андреас Саломе. У своєму листі до Ф.Ніцше Г.Брандес відзначає існування своєрідного зв’язку між цією жінкою та П.Ре : “ Він жив – за його словами, як брат з сестрою – з дуже молодою інтелігентною росіянкою, котра два роки тому написала книгу “ Der Kampf um Gott”, що, однак, не дає жодного уявлення про її дійсну обдарованість” [10, 54].

Проте Ф.Ніцше ніяк не коментує цю ситуацію, хоча безпосередньо “включений” в неї, а, відтак, очевидним є бажання філософа якомога далі дистанціюватися від П.Ре та Лу Саломе. Таким чином, можемо спостерігати досить яскравий приклад психопатології буденного життя, який зумовлює своєрідний “казус Ніцше ”. Однак, до аналізу “рокового трикутника”: Лу Саломе – Ф.Ніцше – П.Ре , а також безпосередніх стосунків між Саломе і Ніцше, версію яких у розділі “Переживання дружби ” книги “ Те, що було прожите і те, що було пережите” ( у російськомовному виданні – “Прожитое и пережитое ” – О.О.), запропонувала Лу Андреас Саломе, ми ще звертатимемося у відповідних контекстах нашого дослідження. Наразі ж, не можна обійти увагою момент, який, фактично, є похідним від цієї неординарної ситуації, проте, зазвичай, не співвідноситься з нею дослідниками ніцшеанського епістолярію.

Обидва науковця, що до їхньої позицій ми апелюємо, в той чи інший спосіб, зосереджуються на вельми принциповому та досить складному ставленні Ф.Ніцше і до жінок, і до шлюбу в цілому. Так, В.Менжулін звертається до листа 1886 р., надісланому Ф.Овербеку, в якому визначаються ідеали свободи справжнього філософа, в тому числі – відмова від жінок та дітей. Український науковець кооптує ці “приватні міркування” Ф.Ніцше у

площину його теоретичної спадщини, передусім – у контекст праці “До генеалогії моралі”, що вийшла друком у 1887 р. “Згідно Ніцше, – відзначає він, – філософ цурається шлюбу й “ усього, що могло б спокусити до нього”” [36, 121]. Зіставлення дат, яке здійснює В.Менжулін, є досить красномовним, проте, на нашу думку, висновки Ф.Ніцше набудуть більшої конкретики і значно чіткішої персоналізації, якщо ми згадаємо ще одну дату – 1882 р. – рік його зустрічі з Лу Саломе і подальший драматичний розвиток їхніх стосунків. Наразі варто знову повернутися до листа Г.Брандеса до Ф.Ніцше, в якому він висловлює прохання надіслати світлину філософа.

Якщо автобіографічну довідку німецький вчений відправляє негайно, зі світлиною відбувається певна затримка. Ф.Ніцше відзначає відсутність у нього “останніх портретів”. Щоправда врешті-решт він все ж таки відсилає його Г.Брандесу, а згодом коментує цю ситуацію у досить своєрідний спосіб: “Ви, імовірно, вже отримали мою світлину. Ясна річ, я спробував не зніматися, оскільки вкрай недовірливо ставлюсь до випадкових світлин, але “експропріювати” мій портрет ... мені ... вдалося...” [10, 68].

Імовірно, що таке упереджене ставлення Ф.Ніцше було зумовлено його досить специфічним досвідом з цього приводу, а саме – відомою і більш, ніж екстравагантною світлиною, де Ф. Ніцше і П.Ре запряжені у візок, яким “керує” Лу Саломе, тримаючи у руках батіг. Цей випадок дуже красномовно описаний нею у все згадуваній книзі: “Ніцше був у грайливому настрої і не тільки наполягав на своєму, але й був живо заклопотаний деталями – маленьким ...візком і навіть такою позбавленою смаку гілкою бузку на батозі” [50, 78]. Отже, можна припустити, що саме Лу Андреас Саломе, котра, на думку Ф.Ніцше, мала “егоїзм кішки”, значною мірою вплинула на “аскетичне світобачення ” філософа, яке, у свою чергу, позначилося на його концептуальних орієнтирах.

Слід зауважити, що тема стосунків з жінками взагалі і шлюбу зокрема досить часто виникала і в листуванні Ф.Ніцше та Г.Брандеса, стимулювавши їх до вельми жвавого діалогу. Зокрема, відповідаючи філософу на його

розмисли щодо випадковості шлюбів, Брандес закликав Ніцше розвинути цю думку і посісти більш радикальну позицію: “Чому не сказати, нарешті, *всю* істину? ... Шлюб більш, ніж будь що, вбиває індивідуальність, обмежує свободу; це втілений парадокс. ... Так звані вільні і найвільніші письменники говорять про шлюб з міщанською повагою, яка доводить мене до сказу. ... ” [10, 60]. Однак далеко не всі творчі особистості, котрі були сучасниками Г.Брандеса, сповідували шлюбні цінності і, що більш важливо – виявляли відданість їм. Не розвиваючи це питання, обмежимося тільки іменами тих персоналій, котрі є безпосередніми фігурантами “анти-шлюбного” листування Ф.Ніцше і Г.Брандеса. Передусім йдеться про видатного шведського письменника А.Стрінберга, котрого вельми часто у різних контекстах згадував датський вчений, намагаючись повернути до його творчості увагу німецького філософа.

Відтак, у листуванні Ф.Ніцше – Г.Брандес вимальовується показова тенденція, що відкриває нові можливості до осмислення діалогу між теоретиками і практиками мистецтва, який є одним з пріоритетів у проблематиці неklasичної естетики. Зважаючи на значну кількість несподіваних моментів, які виникають у листах Ф.Ніцше та Г.Брандеса, що не тільки відкривають майже невідомі факти, а значною мірою змінюють усталені уявлення щодо вже класичних поглядів, ми залишаємо за собою право присвятити цій проблемі самостійну розвідку. Наразі ж, обмежимося тільки “шлюбним питанням”, яке виявило споріднені погляди Ф.Ніцше, Г.Брандеса та А.Стрінберга.

Можна стверджувати, що датський вчений вельми вдало виконав функцію своєрідного медіатора між німецьким філософом і скандинавським письменником, свідомо намагаючись стимулювати діалог між ними. Зокрема, в одному з листів до Ф.Ніцше Г.Брандес відзначав: “Якщо ви розуміє шведську, то звертаю вашу увагу на єдиного генія Швеції, Августа Стрінберга. Коли ви пишете про жінок між вами велика подібність” [10,63-64].



Важко сказати, який саме з цих двох аргументів став для філософа більш переконливим, але факт залишається фактом – особистість письменника і його творчість стимулюють жваве листування між Ф.Ніцше і Г.Брандесом: “Він любить вас – писав Брандес – особливо з тієї причини, що, як йому видається, він знаходить у вас свою ненависть до жінок... . Коли він весною читав в газетах реферати моїх лекцій про вас, він сказав: дивовижна історія з цим Ніцше: як багато у нього такого, що ніби я написав” [10, 76]. Листи, якими, зокрема, оперує О. Горнфельд, дають неабиякі підстави дослідити діалог Ф.Ніцше – А.Стрінберга, адже не менш показовою є відповідь філософа Г.Брандесу: “Третього дня, – пише він, – я прочитав “Les Maries” Августа Стрінберга, ніби власний твір. Мої щирі вигуки не обмежуються нічим, окрім почуттів, що я при цьому трохи захоплююсь самим собою ” [10, 77].

“Жіноче питання”, яке об’єднало Ф.Ніцше і А.Стрінберга, спонукало їх обох до потужної творчої реалізації: першого – на теоретичних теренах, другого – у сфері літератури. Ця тема у різних модифікаціях виникає у багатьох творах письменника, проте її кульмінацією стає поява двох циклів, які отримали більш, ніж красномовні назви – “Шлюби 1” та “Шлюби 2”. Їх моральна-психологічна спрямованість зумовила скандальні наслідки для А.Стрінберга і в суспільстві, і в особистому житті, загостривши і до того його складні стосунки із дружиною Сірі фон Ессен. Симптоматично, що їх Г.Брандес так само вважає за потрібне обговорити з Ф.Ніцше, після усвідомлення позитивного ставлення філософа до письменника: “ Стрінберг зрадіє, що ви його цінуєте. ... Прочитайте його драму “Pere”: в ній є дещо велике. Він звичайно надіслав би вам її; але я бачу його вкрай рідко; він уникає людей, через свій безкінечно нещасливий шлюб. Подумайте: він зневажає дружину з душевного боку і не може фізично існувати без неї. Такий собі – моногамічний мізогін ” [10, 79].

Водночас, специфічний діалог, який розгортався між філософом і письменником на “теоретичному” рівні, спирався на потужне практичне підґрунтя. Зокрема, як своєрідну паралель “трикутнику ” Ф.Ніцше –

Л.Саломе – П.Ре можна розглядати “квадрат” А.Стрінберг – Дагні Юель (дружина С.Пшибишевського) – С.Пшибишевський – Е.Мунк. Акцентуація, а зрештою – виокремлення О.Горнфельдом “стрінбергівського аспекту” листування Ф.Ніцше і Г.Брандеса, вочевидь, є вагомим внеском у вивчення епістолярію філософа. Однак Горнфельд не звертається у своїй розвідці до листа німецького мислителя шведському письменнику, зміст якого, без перебільшення, є гуманітарним клондайком.

Поштовхом до його написання став захват Ф.Ніцше від драми А.Стрінберга “Батько”, яку, що вже відзначалося, він прочитав під впливом Г.Брандеса. Навіть, перше речення цього листа занурює нас у дивовижний культурний контекст, який відбиває художні уподобання філософа: “Я написав Вам одразу ж після *другого* прочитання, перебуваючи у глибокому захваті від цього шедевра *нещадної психології*; я висловив також (перший лист Ф.Ніцше не дійшов до адресата – О.О.) переконаність, що Ваш твір приречений бути вже зараз поставлений у Вільному театрі мсьє Антуана, – Ви мусите ... вимагати цього від Золя” [40, 347]. Процитована думка Ф.Ніцше, черговий раз, доводить значущість контекстуального чинника, адже свою високу оцінку твору А.Стрінберга філософ, фактично, екстраполює і на А.Антуана, і Е.Золя<sup>17</sup>, закликаючи долучити їх до театрального втілення цієї драми.

Проте чи не найбільш принциповим у цьому листі є психологічний наголос, що трансформується Ф.Ніцше у теоретичну площину: “Спадковий злочинець – декадент, навіть ідіот, це поза сумнівом! Однак історія родини злочинців, основний матеріал для якої зібрав англієць Гальтон (“Спадковість таланту”) завжди зводить все до проблеми особистості, котра є *занадто сильною* для певного соціального середовища ” [40, 347]. Наразі увагу привертають два наголоси філософа: безпосереднє звернення до визначної праці Ф.Гальтона, що черговий раз доводить глибоке занурення Ф.Ніцше у

---

<sup>17</sup> Свою повагу до творчості Е. Золя Ф.Ніцше висловив досить своєрідно – через високу самооцінку “Ессе Ното” : “... оскільки в ній висловлюються нечувані речі..., до того ж ... говориться мовою *правителя світу*, ми перевищимо кількістю видань навіть “Нана”” [Л, 347-348].

психологічну проблематику, і відверто негативне ставлення до декадансу, що дістане відповідного коментування і в інших листах філософа.

Потужність потенціалу епістолярної спадщини видатної особистості не викликає жодного сумніву і природно зумовлює зростання до неї інтересу дослідників. Проте виявляється, що авторський досвід аналізу епістолярію виявляє несподівані зрізи при його кореспондуванні з моделями інших науковців. Більш того, саме таке перехрестя думок у форматі інтерпретації інтерпретацій стає чи не найпотужнішим стимулом розуміння здобутків і поразок видатних особистостей, котрі, за афористичним висловом Ф.Ніцше, мають статус “культурних місіонерів”.

### 3.2. ЕПІСТОЛЯРІЙ Ф. НІЦШЕ ЯК “ВЕСЕЛА НАУКА”

Аналізуючи листи німецького філософа, не можна не відзначити їх показову особливість, що дає підстави говорити про свідоме чи позасвідоме прагнення Ф.Ніцше продовжувати свої теоретичні розмисли як у площині діалогу, що його визначає сам формат листування, так і шляхом артикуляції власних ідей. З одного боку, вони стають своєрідним авторським коментуванням вченим своїх праць, з іншого – дозволяють долучитися до наукової лабораторії мислителя, котрий відкриває прихований підтекст своїх концепцій. У такий спосіб він репрезентує і творчі плани, що досить часто здійснюються, але, якщо навіть і залишаються “нереалізованими проектами”, не втрачають свого самоцінного значення.

Вивчаючи листи Ф.Ніцше різних років, що були надіслані різним адресатам, увагу привертає його бажання висловитися як з приводу своїх теоретичних уподобань, так і прокоментувати певні концепти, що, попри потужний теоретичний резонанс у європейській гуманістиці, викликали у нього відверте неприйняття. Хронологічний принцип систематизації листів вченого дозволяє чітко простежити різкі зміни в його наукових пріоритетах, що, на нашу думку, були недостатньо осмислені традиційним ніцшезнавством.

Це, насамперед, стосується незаперечного авторитета філософа – А.Шопенгауера, спадкоємцем якого молодий Ф.Ніцше вважав себе фактично на всіх рівнях: “... занадто глибоко укорінена в мені філософська думка, занадто чітко визначені мені великим містагогом Шопенгауером справжні і суттєві завдання життя, аби будь-коли боятися сорому від зради “ ідеї”.Оживити мою науку цією новою кров’ю, перенести в моїх слухачів шопенгаурівську серйозність, що була закарбована на чолі великого мужа – ось яким є моє бажання, моя смілива надія ” [10, 9-10].

Високий штиль, що ним Ф.Ніцше у різних контекстах свого раннього листування супроводжує ім’я А.Шопенгауера, несе відблиск “ відомого, занадто відомого”, адже більшість дослідників, у тому числі і тих, до позиції яких ми апелювали у попередньому підрозділі, переважно цікавить “шопенгауерофільський” період Ф.Ніцше, коли тільки погляд, кинутий на портрет А.Шопенгауера, ставав для нього найкращим заспокійливим ( 40, 49). Імовірно про таке зізнання Ф.Ніцше у його листі до Е.Роде знав І.Ялом, коли виношував задум свого роману “Шопенгауер як ліки”. Однак поступово цей етап змінив “шопенгауерофобський”, який розгортався фактично паралельно з “анти-вагнеріанською епопеєю” у житті філософа, виявляючи несподівані аспекти, що є конче важливими для розуміння специфіки не тільки ніцшеанської еволюції, але й європейських культуротворчих процесів останніх десятиліть XIX ст. загалом.

У черговому листі до Г.Кезелиця, вдаючись до чергової критики Р.Вагнера і, наголошуючи на негативних наслідках його творчості для німецької музики в цілому, Ф.Ніцше висловлює своєму другові міркування стосовно одного справжнього однодумця композитора, творчі і світоглядні орієнтири яких вважає суголосними. Це тим більш виявляється несподіваним і цікавим, оскільки обидва вони є представниками різних видів мистецтва, що відкриває новий зріз проблеми міжвидового мистецького діалогу. “... хто до сих пір був краще за всіх підготовлений до Вагнера? Хто був найбільш природним і щирим вагнеріанцем, не маючи при цьому до Вагнера ніякого

відношення, – ставить запитання Ф.Ніцше. – На це я вже давно відповів собі: це був той самий малохольний оригінал *Бодлер*, поет “Квітів зла”. ... Я підкреслив в книзі його віршів деякі місця, в яких присутній певний род *вагнеріанської чуттєвості*, що ніде більш у поезії не здобувала свого втілення (Бодлер буває лібертиністський, містичний, “*сатаністський*”, але перш за все – вагнеріанський” [40, 305]. Це твердження Ф.Ніцше могло б сприйматися як черговий емоційний пірует філософа. Проте подальший текст листа дає підстави вважати його думку своєрідною концептуальною тезою, що здатна спонукати до розвідок музикознавців, літературознавців та естетиків і, зрештою, трансформуватися у проблему міждисциплінарного характеру.

Власне сам Ф.Ніцше визнавав, що його думка про спорідненість Ш.Бодлера і Р.Вагнера, передусім, ґрунтувалася на інтуїтивному рівні, тим більш важливим для нього виявилось фактологічне підтвердження цього припущення: “І що ж я ... дізнався! Я гортаю сторінки “*Euvres posthumes*” (“Посмертні твори”) цього надзвичайно шанованого і навіть любимого у Франції генія, і ось серед неоціненних психологічних свідчень декадансу (“*mon coeur mis a nu*” (надмірні відвертості) такого гатунку, ... Шопенгауер і Байрон ... спалювали) мені кидається у вічі невиданий лист Вагнера написаний у зв’язку із статтею Бодлера у *Revue eugoreenne* квітня 1861 р.” [40, 305-306]. Ф.Ніцше наводить текст цього листа, що має відверто комплементарний характер, як, вочевидь, і стаття Ш.Бодлера, наголошуючи на віці обох митців: “Вагнеру тоді було 48, Бодлеру – 40” [40, 306].

Проте найцікавішим є ще один момент, що на ньому акцентує філософ: “В останні роки його життя, коли він був напівбожевільний і повільно помирав, Бодлеру давали *вагнерівську* музику як *ліки*; і навіть коли тільки ... називали при ньому ім’я Вагнера, “*il a souri d’allegresse* (він радісно посміхався)”” [40, 306]. Дозволимо собі припустити, що колись цей вражаючий факт стимулює появу роману під умовною назвою: “Вагнер як ліки, Або невідомі сторінки з життя Шарля Бодлера”.

Хронологія листів Ф.Ніцше дозволяє особливо підкреслити процесуальність і паралельність “анти-вагнеріанського” і “шопенгауерофобського” руху, про початок якого, зокрема, свідчить ніцшеанський заклик до своєрідного самоконтролю за знаннями про А. Шопенгауера. Він пролунав на сторінках листа до П.Дойзена, в якому Ф.Ніцше зізнався: “Вже коли я писав свою маленьку працю про Шопенгауера, я більше не дотримувався практично ніяких його догматичних пунктів. Однак і тепер, як тоді, я вірю, що на якомусь етапі дуже важливо пройти крізь Шопенгауера і використати його як вихователя. Тільки ось не вірю я *більше*, що шопенгаурівська філософія є і *метою* цього *виховання*” [40, 134].

Критичні, проте досить толерантні висловлювання Ф.Ніцше на адресу його колишнього кумира, відверто дисонують з радикальною позицією мислителя: “Як можна менше, – писав він К.Фуксу, – використовуйте вирази з шопенгаурівської метафізики, – я гадаю, – вибачте, я не тільки гадаю, але і знаю, – що вона річ хибна, і що всі тексти, котрі позначені її печаткою, стануть незабаром не зрозумілими нікому” [40, 134].

Не менш цікавими та несподіваними є ті висловлювання і коментування філософа, що відкривають нам фактично невідомі виміри як його теоретичних уподобань, так і заперечень. Ці роздуми Ф.Ніцше часто густо виявляються “розірваними”, проте “змоделювати” їх цілісність можна шляхом зіставлення листування німецького мислителя з іншими адресатами. Наразі звернімося до вже згадуваного в іншому контексті його листа до професора Дейссена, котрий, як вже відзначалося, був визнаним фахівцем у галузі індійської релігійної філософії. Даний текст, вочевидь, подається О.Горнфельдом з певними купюрами, проте ми спробуємо реконструювати його логіку, виходячи із загального контексту.

Можна припустити, що Ф.Ніцше намагався довести доцільність розгортання індо-європейського філософського діалогу, що досить чітко відзначав у відповідному фрагменті листа Дейссену: “ До всього, що ти

робиш, я, маю, як тобі відомо, глибоке співчуття. До важливих стимулів моєї свободи від забобонів ... належить те, що вся твоя діяльність нагадує мені про *єдину велику паралель, що є рівною нашій європейській філософії* ( виділено мною – О.О.)” [10, 25-26]. Висуваючи ідею побудови “великої паралелі” між філософською думкою Європи та Індії задля цілісного розуміння їх руху, Ф.Ніцше вдався до своєрідної критики євроцентризму: “... у Франції панує по відношенню до цього індійського утворення ... повне невігластво, так, що, наприклад, послідовники О.Конта з повною наївністю конструюють *закони історично-необхідного* розвитку і спадкоємності основних філософських поглядів, абсолютно не беручи до уваги ... закони, яким індійський розвиток *суперечить* ” [10, 26].

У процитованому уривку особливо показовими видаються два моменти: фактичне ототожнення прорахунків європейської філософії з теоретичними ідеями Франції та артикуляція чіткого зв'язку негативних наслідків її “закритості” з поглядами О.Конта. І хоча німецький мислитель формально покладає цю провину на його наукових спадкоємців, навіть, називаючи конкретні імена, головним винуватцем негативу євроцентризму він проголошує фундатора позитивізму.

Власне неприйняття Ф.Ніцше філософії О.Конта не є вражаючою новиною, оскільки концепції цих мислителів базувалися на зовсім різних теоретичних фундаментах. Цілком імовірно, що саме це і спричинило таку “узагальнену критику” французької філософської думки, адже, починаючи з 70-х років ХІХ ст., позитивізм стає однією з панівних теорій у Франції, зокрема і у значній частині Європи, взагалі. Отже, відповідний пасаж Ф.Ніцше є швидше природним і закономірним, ніж несподіваним і алогічним. Тим не менш, наведені висловлювання філософа виявляють і очевидні суперечності з його іншими висновками і навіть вчинками, що є черговим свідченням парадоксальності його мислення. Наразі йдеться про персоналію І.Тена, ставлення до якого ніяким чином не вписується у контекст ніцшеанського анти-позитивізму.

Загальновідомо, що видатний французький естетик і мистецтвознавець І.Тен був послідовним інтерпретатором ідей О.Конта. Однак, особистість і погляди цього французького вченого виявилися цілком прийнятними для Ф.Ніцше, котрий “включив” І.Тена у досить невелике коло однодумців і, що важливо, ніколи не змінював своєї позиції. Це є тим більш показовим, якщо зважити на постійне відчуття філософом самотності, котре його майже не полишало. Наразі символічним є той факт, що Ф.Ніцше ставив ім'я І.Тена поруч з іменем свого давнього друга Я.Бурхардта, вважаючи їх своїми “єдиними читачами”. І хоча Ніцше визнавав, що теоретичні орієнтири цих вчених існують в іншій площині, ніж його, а отже вони важко сприйматимуть “По той бік добра і зла”, він, все ж таки, надсилає видання своєї праці саме їм, повідомляючи про це іншим адресатам, зокрема – Г.Брандесу. З ним філософ досить жваво і переважно у позитивному річищі обговорює персоналію І.Тена, навіть іноді, стаючи на захист французького естетика.

Адже, загалом схвально оцінюючи його доробок і, поділяючи аналогічну позицію Ф.Ніцше з цього приводу, Г.Брандес, тим не менш, відзначав: “Я не так захоплююсь його працею про революції, як, вочевидь, ви: він читає проповіді землетрусу” [10, 53]. Цю думку німецький філософ у досить своєрідний спосіб коментує у своєму листі, що стає блискавичною і блискучою відповіддю Г.Брандесу: “... Гонкури в якійсь із своїх передмов зазіхають на формулу *document humain*. Але першим проголосив її Тен. Ви маєте рацію, що він “читає проповіді землетрусам”, але це донкіхотство належить до найбільш гідних вчинків, які можливі на землі” [10, 55].

Взагалі, необхідно підкреслити, що в дискусіях стосовно доробку І.Тена Ф.Ніцше завжди виконував роль “наукового адвоката”. Чи не найбільш яскравим у цьому плані був лист філософа Е.Роде, зміст якого є настільки показовим, що потребує досить розгорнутого цитування: “Ні, старий Роде, я нікому не дозволю з такою неповагою відгукуватися про месє Тена... і тобі ..., оскільки це переходить всі межі пристойності, ставитись так до когось, кого, як тобі відомо, я високо ціную. Можеш, якщо тобі це



подобається... нести дурниці про мене ... Назвати його “беззмістовним” – це просто, висловлюючись по-студентськи, ідіотизм ; сталося так, що він як раз найбільш *поважний* розум сьгоднішньої Франції. ... Мислитель, котрий володіє такими якостями заслуговує на *шанування*, він з тих не багатьох, хто увічнив свій час. ... Його життя..., хоче він цього чи ні, стає місією” [40, 275].

Фактично, про жодного із своїх попередників та сучасників Ф.Ніцше не висловлювався таким високим штилем як про І.Тена, і своєрідним апофеозом цього схиляння стає лист німецького ученого своєму французькому колезі. Захоплюючись “характеристикою” Наполеона, що була здійснена І.Теном, Ф.Ніцше особливо наголошував на “крику туги”, яка домінувала у цій розвідці і підкреслював: “Туги про що? Поза сумнівом, саме за таким поясненням і вирішенням такої страшної проблеми нелюдського і надлюдського, яке Ви дали нам тепер” [40, 279].

Водночас “французький контекст”, який виявляється в епістолярії Ф.Ніцше, не обмежується тільки концептуальним полем його сучасників. Про відповідні уподобання німецького філософа свідчать його різні листи, наприклад, – Р. фон Ширнхофер, що в ньому безпосередньо порушується це питання: “ Чи люблю я ... французів? З минулих часів – деяких, передусім Монтеня” [40, 230]. Свій позитив стосовно спадщини французького мислителя Ф.Ніцше висловлює і іншому адресату – Г. фон Штайну: “Почитайте ..., те, що підкріпить і підбадьорить, почитайте Монтеня” [40, 234]. Щоправда, при цьому додає: “ якщо у вас немає ніякого кращого читання ” [40, 234]. Даний факт, з одного боку, черговий раз свідчить про іронічне начало, що, попри все , було притаманне Ф.Ніцше, а з другого – демонструє другорядну позицію М.Монтеня серед французьких авторитетів філософа. До такого висновку нас спонукає ще один фрагмент з ніцшеанського епістолярію, а саме – лист ученого до його видавця Е.Шмайцнера.

“ Я вдячний Вам за те, – писав він – , що Ви висловили прихильність взяти до свого видавництва мою нову книгу – я міг би, мабуть сказати: *головну книгу* ( виділено мною – О.О.) ” [40, 141]. Йдеться про одну з “класичних”

праць мислителя: “Людське, занадто людське. Книга для вільних умів”, яка завжди знаходиться в епіцентрі уваги дослідників. Лист Ф.Ніцше, що до нього ми апелюємо, містить один важливий нюанс, який фактично не фіксується в академічній назві цієї монографії: “... з початку, – наголошує філософ, – я вкажу *повну назву моєї книги* ( виділено мною – О.О.); звучить вона так:

Фрідріх Ніцше

Людське, занадто людське

Книга для вільних умів.

Присвячується пам’яті Вольтера

до річниці його смерті

30 травня 1778 р.” [40, 141].

Відтак, епістолярій мислителя знову актуалізує питання його філософських пріоритетів, черговий раз доводячи невичерпаність цього аспекту ніцшеанської спадщини. Одначе, навряд чи присвята Вольтерові є такою несподіваною, адже досить лише побіжно згадати основоположні теоретичні орієнтири французького мислителя і зіставити їх з хронологією головних праць Ф.Ніцше.

Як відомо, засадні концептуальні положення видатного просвітника, що дістали відбиток у “Філософському словнику” та “Історії встановлення християнства”, були спричинені його вельми специфічними поглядами на питання релігії і дали підстави говорити про антиклерикалізм Вольтера. Варто також згадати відомий твір філософа “Кандид”, в якому артикулювалася ідея світового зла. Вочевидь, ці розмисли Вольтера виявилися співзвучними поглядам Ф.Ніцше і “Людське, занадто людське” стало своєрідним рубіконом у доробку німецького філософа, зумовивши згодом появу його програмних робіт: “По той бік добра і зла”, “Генеалогія моралі”, “Антихристиянин” та ін.

Пієтет Ніцше до Вольтера, імовірно, міг стимулюватися і, так би мовити, “персоналістським моментом”, що, більш, ніж імовірно, об’єднав їх

навколо постаті Г.В.Ляйбница. Сатирична спрямованість “Кандида” дозволила французькому просвітникові висловити своє вкрай критичне ставлення до однієї із фундаментальних ідей цього німецького мислителя щодо довершеності ( досконалості) світу. Конкретних фактів стосовно неприйняття Г.В.Ляйбница Ф.Ніцше ми, наразі, навести не можемо, однак те, що у теоретичному плані вони були антиподами, є очевидним. До того ж, не можна ігнорувати загальновідоме неприйняття поглядів Ляйбница А.Шопенгауером, який, хоча вже і починав піддаватися критиці Ф.Ніцше, тим не менш остаточно не втратив для нього свого теоретичного авторитету.

Ще одним фактом “вольтеріанського сентименту” Ф.Ніцше є його лист Г.Кезеліцу, в якому філософ ділиться своїми позитивними емоціями: “... в ювілей Вольтера я отримав дві речі; те і інше було зворушливим і хвилюючим. Це Ваш лист і потім анонімна посилка з Парижу – бюст Вольтера з карткою, на якій значилося тільки таке: “ Дух Вольтера з найкращими побажаннями Фредерику Ніцше”” [40,145]. Акцентуація Ф.Ніцше на цьому моменті є цілком закономірною, однак особливо показовим є резонанс його вольтеріанських уподобань, що, поза сумнівом, мають входити до контексту філософських пріоритетів мислителя.

Вочевидь, у цьому плані, його епістолярій має невичерпаний потенціал, що, зокрема, демонструє ще один лист філософа Ф.Овербеку: “Я здивований, більш того, у захваті! У мене є попередник, і який! Я майже не знав Спінозу: те, що мене зараз до нього потягнуло, було “інстинктивною дією”. Справа не тільки в тім, що його тенденція в цілому така сама, що і у мене – зробити пізнання найпотужнішим афектом, – в п’яти важливіших пунктах його вчення я нахожу самого себе ...; і навіть якщо різниці величезні, закладені вони швидше в різниці епох, культур, стану науки. ... моя самотність ... принаймні зараз знайшла собі товариша” [40, 169].

Важливо підкреслити, що через чотири роки у листі до Ф.Овербека Ф.Ніцше знову визначить для себе, як взірець, персоналію Б.Спінози. Наразі

поштовхом до цього стане ніцшеанський аналіз питання “свободи преси”, яке приблизно у цей саме період спричинило блискучий афоризм О.Уайльда : “колись колесували колесом, тепер пресують пресою”. Позиція німецького мислителя, вочевидь, суголосна думці англійського драматурга: “Серед “свободи і нахабства преси” цього століття псуеш собі смак і інстинкти; я тримаю перед уявним зором взірці Данте і Спінози, котрі краще за мене справлялися з жеребом самотності ” [40, 238-239].

Концептуальні перетини, визначені Ф.Ніцше між його філософією і ідеями Б.Спінози, на нашу думку, містять теоретичні перспективи, що стимулюватимуть пошуки науковців, але наразі висловлювання німецького мислителя відсилають нас до роману І.Ялома “Проблема Спінози”. Він є частиною яскравого “персоналістського проекту”, що до нього, зокрема, увійшли часто згадувані у наших розвідках твори: “Коли Ніцше плакав” та “Шопенгауер як ліки”.

Оригінальність і непередбачуваність художнього мислення І.Ялома, вочевидь, є одним з сильних боків його творчості, проте “Проблема Спінози” – перевершила всі очікування. Паралель, яку письменник проводить між філософом, котрий через свої погляди був підданий херему, і ідеологом нацизму В.Розенбергом , вочевидь, перебуває у площині морально-психологічного провокування. Проте для нас головним є питання: чи знав І.Ялом про захоплення Б.Спінозою Ф. Ніцше ? Якщо так, чи не вплинуло це, принаймні опосередковано, на концепцію його роману? Якщо ні, чи не варто тоді черговий раз визнати потужний потенціал художньої інтуїції митця?

Розгортання “філософського дискурсу”, що відкриває і закономірні, і цілком несподівані ракурси, Ф.Ніцше, повною мірою, реалізував у своєму листуванні з Г. Брандесом, котрий, так само як і він, зокрема, демонстрував відверту “антипатію до Герберта Спенсера”. Проте своєрідна “філософська персоналізація”, що до неї вдавався Г.Брандес, імовірно, була підпорядкована іншій меті – відкрити своєму співрозмовнику постать його незаперечного авторитета, а зрештою кумира – С.Кьєркегора.

Г. Брандес приділяв неабияку увагу спадщині датського філософа: “Моя книжка про нього ( переклад Лейпциг, 1879) по великому рахунку не дає уяви про його геній, оскільки це, так би мовити, полемічна брошура... . Однак у психологічному плані це краща моя річ” [10, 56]. Вочевидь, лист Г.Брандеса досяг своєї мети, оскільки, відповідаючи на нього, Ф.Ніцше відзначав: “Я вирішив під час моєї найближчої подорожі до Німеччини зайнятися психологічною проблемою особистості Кіркегора (знову очевидний психологічний наголос – О.О.)” [10, 57]. На нашу думку, порівняльний аналіз концепцій Ф.Ніцше і С.Кьєркегора може виявити значні теоретичні перспективи, а отже здійснення такого дослідження, поза сумнівом, накреслить нові орієнтири у різних галузях гуманітарного знання.

Продовжуючи аналіз “філософського виміру” листування Ф.Ніцше, увагу привертає ще один момент, що принципово змінює усталену теоретичну парадигму. Наразі звернімося до фрагменту листа філософа І.Тену: “ ... мені ніколи не бракувало окремих видатних і дуже уважних до мене читачів. Це були завжди люди літні. Серед них, наприклад, – Рихард Вагнер, старий гегеліанець Бруно Бауер, мій ... колега Яков Брунхардт і той швейцарський поет, котрого я вважаю єдиним живим німецьким поетом – Готфрід Келлер ” [10, 47]. Серед імен, що подаються у цьому “списку Ніцше”, нашу увагу привертає Бруно Бауер, а точніше – незмінні теоретичні пріоритети цього вченого, які були пов'язані з філософією Г.В.Ф. Гегеля.

Як відомо, ідеї Ф.Ніцше збігаються у часі з тим періодом в історії філософської думки, що був досить критичним до гегелівської спадщини. Проте чи не “найголовнішим ворогом” Гегеля, як відомо, став А.Шопенгауер, котрий у передмові до “Світ як воля та уявлення” фактично знищив теорію свого співвітчизника і колеги. Тим більш показовим видається ставлення до Г.В.Ф. Гегеля з боку Ф.Ніцше, котрий на той час репрезентував А.Шопенгауера як вихователя.

Те, що Ніцше зараховує гегельянця Б.Бауера до кола своїх читачів, зрозуміло не може вважатися аргументом його “теоретичних уподобань”. Проте думки, які він згодом висловлюватиме у листі до Г.Брандеса, з одного боку – свідчать, принаймні, про поміркованість його ставлення до філософії Гегеля, а з другого – без перебільшення є “вибухово несподіваними” щодо певних естетико-мистецтвознавчих поглядів Ф.Ніцше. Зокрема, філософ зауважував: “Статті про Шопенгауера і Вагнера, як мені тепер видається, являють собою швидше зізнання і обіцянки, що надані собі, ніж дійсно характеристики цих двох, настільки глибоко близьких, настільки і протилежних мені творців. Я був перший, хто виділив в них певну подібність; тепер це забобони – на авансцені німецької культури: всі вагнеріанці – прихильники Шопенгауера” [10, 58].

“Забобонність”, що її відзначає Ф.Ніцше, пустила глибоке і міцне коріння, сформувавши на теренах естетики і музикознавства тенденцію, яка, фактично, здобула статусу непорушного бастиону. Проте спрямованість філософа на “переоцінку цінностей” позначилася і на визначеному ним самим зв’язку А.Шопенгауер – Р.Вагнер, оскільки фрагмент, згадуваного листа Г.Брандесу, Ф.Ніцше закінчує відверто несподіваним твердженням: “Не так було у мою молодість. Тоді вагнеріанцями були останні гегелята, і ще у п’ятидесятих роках пароль був “Вагнер і Гегель” [10, 58]. Вочевидь, думка, що висловлюється філософом у його епістолярії є не менш значущою, ніж загальновідомі теоретичні концепти Ф.Ніцше, принаймні, її евристичний потенціал може стимулювати сучасних дослідників до принципово нових розвідок у естетико-мистецтвознавчій царині.

Взагалі до цієї проблематики у своєму листуванні з Г.Брандесом Ф.Ніцше апелює не менш активно, ніж до суто філософських питань і, зокрема, зізнається: “... я ж, власне, музикант” [10, 51]. Проте, не менш важливим є подальший розвиток цього вислову, що подається Ф.Ніцше як цілісна думка, хоча, фактично, складається з двох самостійних частин. По-перше, філософ запитує Г.Брандеса: “Чи ви музикант?” [10, 52], що, імовірно,

сприймається датським вченим як бажання дізнатися про його ставлення до музичного мистецтва. Такий висновок ми робимо, спираючись на відповідь Г.Брандеса з цього приводу: “Я не багато розумію в музиці. Мистецтва, з якими я обізнаний – пластика і живопис; їм я зобов’язаний своїми найглибшими художніми враженнями. ... Я здатний глибоко насолоджуватися гарною музикою, але не належу до категорії обраних ” [10, 53].

Однак друга частина висловлювання Ф.Ніцше свідчить, що його запитання має бути інтерпретоване буквально. Вочевидь, філософа цікавить чи займається його адресат музикою професійно, так як це робить він сам: “Тепер виходить у світ мій “Гімн до життя” для хору з оркестром. Його призначення – пережити мою музику і бути виконаним як пам’ять про мене, – якщо, втім, мене переживуть інші мої твори. Бачити, з якими думками після смерті я живу” [10, 52]. Вочевидь, процитовані думки є несподіваними і їх парадоксальність, передусім, зумовлена запитанням, що постає, виходячи з цього висловлювання: як, зрештою, у фіналі життя прагне позиціонувати себе Ф.Ніцше?

З одного боку, таку позицію вченого можна тлумачити як данину його певному емоційному настрою, що зазнавав значних коливань, зважаючи на стан здоров’я мислителя. Однак, з другого – не можна не звернути увагу, що питання “професійної приналежності” досить часто і в досить несподіваних ракурсах постає на сторінках його листування. Зокрема, в ньому чітко простежуються, принаймні, чотири “фахові іпостасі” вченого: філолог – за офіційною освітою; філософ – за долею і теоретичним визнанням; психолог – за науковими прагненнями, митець (музикант) – за покликанням душі, що, сукупно, і створили феномен Ф.Ніцше.

На ранніх етапах до свого першого (офіційного) фаху вчений ставився із значною повагою: “Я навчався у Базельському університеті, потім в Лейпцігському. Старий Ритчль, тоді перший філолог Німеччини, відрізняв мене із самого початку. ... Створення філологічного гуртку в Лейпцизі, що існує до цього часу – моя заслуга ” [10, 65]. Однак поступово, що дуже чітко

простежується в епістолярії Ф.Ніцше, він змінює своє ставлення до філології, називаючи себе “ найбільш одіозним філологом” [40, 95]. Цей процес мав поступальний характер, виявляючи вельми показові і значущі моменти.

Так, у листі В.Фішеру Ф.Ніцше відзначає: “ Ті, хто знав мене в шкільні і студентські роки, ніколи не мали сумнівів у тому, що в мені превалюють філософічні схильності, і *навіть в філологічних студіях мене притягувало переважно те, що видавалося ... значущим чи для історії філософії, чи ... до етичних і естетичних проблем* ( виділено мною – О.О.) ” [40, 79]. У процитованому фрагменті очевидним є міждисциплінарний акцент, що фіксується філософом і, вочевидь, вважається ним продуктивним у теоретичному плані. На нашу ж думку, він може бути використаний як черговий аргумент щодо визнання Ф.Ніцше передвісником некласичного періоду в європейській гуманістиці, що обрав міждисциплінарний підхід одним із своїх основоположних методологічних орієнтирів.

Проте незабаром тональність філософа починає радикально змінюватися: “До філології я відчуваю таке категоричне відчуження, що гірше не вигадась” [40, 80], – пише він в одному з листів Е.Роде. Це зізнання стає початком жвавого обговорення друзями критики на адресу “Народження трагедії”, що пролунала у памфлеті У. фон Віламовіца-Меллендорфа “Філологія майбутнього!”. Наразі ми не будемо зосереджуватися на його концептуальних положеннях, оскільки нас цікавить сам по собі факт зміни ставлення Ф.Ніцше до теоретичного потенціалу цієї науки як такої. Отже, праця “Народження трагедії” виявилася потужним каталізатором у прагненні філософа “збудити весь філологічний вулик” [40, 90], наступним кроком у реалізації якого став памфлет “Філологія навиворіт” – відповідь Е.Роде У. фон Віламовіцу.

Фактично його ідея і основні концептуальні положення були інспіровані самим Ф.Ніцше. Однак, він прагнув максимально дистанціюватися від цієї дискусії, демонструючи своє відверте відсторонення. Однак, висловлюючи Е.Роде всіяку підтримку, філософ відзначав: “Для нас він (Віламовіц – О.О.)



виступає представником “брехливої” філології і успіхом нашої праці має стати те, що він буде видаватися таким і іншим філологам” [40, 90]. Відтак, “філологічний скандал”, який спричинили розвідки і міркування Ф.Ніцше, активізував процес його “філософської легалізації”.

У листуванні цьому питанню приділено чимало сторінок, що репрезентують вельми широку палітру розмислів ученого. З одного боку – легалізація “філософського статусу” набуває для Ф.Ніцше дещо фатальних ознак: “ Чи я філософ?” – Втім, яке це має значення!... ” [10, 67]. З другого – перетворюється на своєрідну одержимість: “ ... я відчуваю ... моє власне, *філософське*, призначення, заради якого я готовий при необхідності *принести у жертву будь-яку професію* ” [40, 78]. І, нарешті, кульмінацією “філософської еволюції” Ф.Ніцше стає задум, що ним він ділиться з К. фон Герсдорфом: “ Моя праця просувається і набуває контурів певного додатку до “Народження трагедії”. Назва імовірно буде... звучати: “Філософ як лікар культури ” [40, 98].

Ясна річ, сам заголовок цього нереалізованого задуму Ф.Ніцше, вартий окремої уваги, зважаючи на супутні проблеми, до осмислення яких вона спонукає. Це, зокрема, – особлива роль хвороби у житті і діяльності філософа, що її аналіз, протягом останнього часу, набув актуальності і в наукових дослідженнях, і в художній практиці. Проте ми зосередилися на даному питанні тому, що процитований фрагмент, хоча і в “метафорично-афористичній” формі, відбиває сутність розуміння ним завдання науки як такої. Цю позицію Ф.Ніцше ще яскравіше висвітлює його лист П.Дойзену: “ ... кожній окремій науці я тепер влаштовую перевірку, і якщо вона не може дати докази того, що на її обрях є ... великі культурні завдання, – що ж, зробити з її існуванням я нічого не можу” [40, 57]. “Культурне завдання”, яке Ф.Ніцше ставить перед філософією – вельми конкретне, і відповідає концептуальній логіці вченого. Однак, його ідея стимулює, принаймні, ще одне міркування, а саме – акцентуацію культуротворчого потенціалу

гуманістики, що набуває особливого значення в умовах її некласичного періоду.

Парадигмальні зміни, які Ф.Ніцше пророкує у своєму епістолярії, актуалізує багато суто теоретичних питань, зокрема, щодо специфіки його філософії: “... я буду жити на самоті, багато років, – писав Ф.Ніцше М.Майер – доки знову, як філософ *життя*, котрий визрів і устоявся, не буду мати *права* (але тоді вже, імовірно, і *зобов'язання*) вступити у коло людей” [40, 148]. Характеристика, що її Ф.Ніцше дає собі самому, згодом вийшла на загально теоретичний рівень, зумовивши назву одного з провідних філософських напрямків – *філософії життя*, складовою якого стали теоретичні ідеї вченого.

Третій “професійний аспект” – психологічний – про що досить детально йшлося у попередньому підрозділі – мав для Ф.Ніцше не менше значення, ніж філософський і саме з ним вчений ототожнював свої визначні теоретичні здобутки, передусім – “Так казав Заратустра” і “Ессе homo”.

І, нарешті, останній – “мистецький вимір” персоналії Ф.Ніцше, який характеризується ним вельми красномовно: “Ми, філософи, більш за все вдячні, коли нас приймають за митців. Принаймні, першокласні фахівці переконують мене, що гімн (йдеться про його “Гімн до життя” – О.О.) ... придатний до виконання, для співу і поза сумнівом справляє дію; відверто зізнаюсь ця хвальба потішила мене, більш за все” [10, 68]. Відтак, не тільки теоретична, але й, як бачимо, епістолярна спадщина Ф.Ніцше доводить, що пріоритетним видом мистецтва для мислителя була музика, проте не менше захоплення викликала у нього і літературна творчість.

Свідомо чи позасвідомо, але у період своєї наукової зрілості, Ф.Ніцше прагнув позиціонувати себе як письменник. Наразі симптоматичним є його лист до головного фігуранта “філологічного скандалу” Е.Роде: “... одне зізнання від тебе як *homo litteratus* (виділено мною – О.О.) я не приховую: мені видається, що у цьому “Заратустрі” німецька мова доведена до своєї досконалості. Після *Лютера* і *Гете* залишалося зробити ще третій крок –

подивись сам, старий мій товариш, чи поєднувалися коли-небудь у нашій мові так гарно сила, пластичність і доброзвучність” [5, 219].

Взагалі весь цей лист – ми навели лише невеликий фрагмент – містить значний потенціал для подальшої дослідницької роботи, однак, один його аспект, у даному контексті, вважаємо за необхідне коротко прокоментувати. Йдеться про оперування Ф.Ніцше визначенням *homo litteratus* – людина літературна, що відкриває шлях до побудови “концептуального ланцюга”, наступною ланкою якого має стати *homo legens* – людина, котра читає, запровадження якого, більш, ніж через сто років, уможливив роман “Читець” співвітчизника Ф.Ніцше – німецького письменника Б.Шлінка .

Культурологічний аналіз співвідношення *homo litteratus* і *homo legens*, сам по собі, відкриває неабиякі теоретичні перспективи, проте його кореспондування з культуротворчими і суспільно-політичними процесами Німеччини дозволяє загострити певні морально-психологічні виміри. Саме з цією країною, що подарувала Європі Гете і Лютера, імена яких Ф.Ніцше вважає чи не найвищим втіленням *homo litteratus*, пов’язана трагічна доля героїні роману “Читець” Ханни – колишньої наглядачки концентраційного табору. Історія її кохання з юнаком, котрий набагато молодший за неї, є лише тлом для головної “морально-культурологічної” провокації, що її у своєму творі розгортає Б.Шлінк. А вже перед самогубством, яке після багаторічного ув’язнення вчинить ця фашистська злочинниця, вона досягне справжнього катарсису, пройшовши складний і тривалий шлях від неписьменної жінки до *homo legens* – людини, котра читає.

Як свідчить епістолярій Ф.Ніцше, коло його літературних уподобань було і досить широким, і досить неочікуваним. Так, у листуванні з Г.Кезелицем, виразно простежується “тема” П.Мериме: “ Читав новелу ... “Етруська ваза”, в якій, *імовірно*, описаний Анрі Бейль... Загалом уїдливо, аристократично і дуже похмуро ” [40, 160]. Подальші коментування творчості французького письменника філософ постійно кореспондує з постаттю Ж.Бізе, що є природним і несподіваним водночас: “ ...Ура!

Знову судилося... почути дещо надзвичайне, оперу Франсуа Бізе ( хто це?) “Кармен”. Враження, як від якоїсь новели Меріме – дотепно, сильно, місцями вражаюче” [40, 178].

Виходячи з цього листа, для Ф.Ніцше існує, принаймні, дві “білі плями”: персоналія Ж.Бізе, імені якого він навіть не знає, і літературне джерело опери “Кармен”. Показово, що до другого моменту філософ повертатиметься знову: “ ... Я слухав оперу вдруге, і знову у мене склалося враження, як від першокласної новели, наприклад, Меріме ” [40, 172]. І, нарешті, у наступному листі Ф.Ніцше “знаходить істину”: “З великим запізненням я пригадую, що у *Меріме насправді є* новела “Кармен”, і що схема, ідея і навіть *трагічний висновок*, зроблений цим письменником, збережені в опері...” [40, 173].

Не менш цікавими є імена письменників, твори яких мав Ф.Ніцше читати йому у голос під час загострення хвороби ученого: М.Гоголь, М.Лермонтов, Б. Гарт, Е.По ( 40, 154). У цьому ж переліку – постать М.Твена, доробок якого, вочевидь, привертає особливу увагу філософа. Адже саме про нього мислитель окремо згадує у листі до П.Ре: “У це містечко, яке Ви бачите на картинці, я взяв із собою три книги: нову річ американця Марка Твена ( *його блазенство подобається мені більше, ніж німецькі мудрування* (виділено мною – О.О.) ), “Закони” Платона і Вашу, дорогий друг” [40, 132]. Серед літературних уподобань Ф.Ніцше ім’я М.Твена є найменш очікуваним, проте інтерес філософа до творів американського письменника, вочевидь, зумовлювався іронічним началом, що було притаманне їм обом. Водночас, епістолярій Ф.Ніцше свідчить про досить активне обговорення творчості і особистості письменника, який, так би мовити, був приречений опинитися в його “літературному списку” – Ф.М.Достоевського.

Як відомо, філософ відверто визнавав безпосередній вплив митця, передусім, роману “ Біси”, на свої концепти. Отже, цілком закономірно, що його персоналія виникає у листуванні між Ф.Ніцше і Г.Брандесом, хоча, на жаль, цей діалог не був широко розгорнутий. Головний акцент, який вони

обидва роблять, стосується етико-психологічного виміру творчості, а відтак – і особистості Ф.М.Достоевського, що, зокрема, зумовлює досить емоційний пасаж німецького філософа: “Що саме у Росії можна “воскреснути”, вірю вам абсолютно; російська книга, особливо Достоевський ... належить до моїх найбільших розрад ” [10, 75].

Вочевидь, ця думка Ф.Ніцше виявилася для Г. Брандеса “ близькою, занадто близькою”, що засвідчує його відповідь: “ Дивовижно..., як співпадають ваші слова про Достоевського з моїми враженнями. Я говорив про вас у моїй книзі про Росію, там, де торкаюсь Достоевського. Це – великий поет<sup>18</sup>, але огидний суб’єкт цілковитий християнин за почуттями, і в той самий час абсолютний *sadique*. Вся його мораль – те, що ви називаєте мораллю рабів” [10, 75].

Цікавою є реакція Ф.Ніцше, котрий, загалом підтримуючи позицію Г.Брандеса, акцентує на інших, більш важливих зрізах персоналії письменника: “ Я безсумнівно маю повну довіру до ваших слів про Достоевського; я ціную його з іншого боку, як дорогоцінний психологічний матеріал, що я знаю; я дивовижно зобов’язаний йому, як це не гидко моїм найнижчим інстинктам. Це схоже з моїм ставленням до Паскаля, котрого я майже люблю тому, що він був максимально повчальний для мене; єдиний “логічний християнин ” ” [10, 75].

Процитована думка Ф.Ніцше, вочевидь, стає для Г.Брандеса потужним концептуальним камертоном, що актуалізує його розвідки і щодо постаті Паскаля, і щодо Достоевського. У дуже своєрідний спосіб датський дослідник кореспондує їх між собою, проте для нас більш важливими є його безпосередні міркування щодо персоналії Ф.М.Достоевського .

Значною мірою логіку думки Г. Брандеса визначає рух від психологічного аспекту до естетико-літературознавчого, паритет яких дозволяє науковцеві запропонувати блискучу “міні-модель” інтерпретації феномена видатного письменника. Презентацію своїх міркувань він розпочинає зі

---

<sup>18</sup> На межі XIX-XX ст. в західній гуманістиці склалася своєрідна тенденція, коли представників літературної творчості, не зважаючи на їх жанрові пріоритети, називали поетами ( зокрема див. публіцистичну спадщину І.Франка).

створення дивовижного “антропологічного портрета” Ф.М.Достоевського, який черговий раз доводить слушність позиції Ф.Ніцше щодо блискучого володіння Г. Брандеса “психологічною оптикою”: “Вдивіться в фізіономію Достоевського: наполовину обличчя російського дядька, наполовину обличчя злочинця, подивіться на цей тонкий ніс, маленькі гострі очі, що дивляться з-під вій, які нервово здригаються, на цей високий і опуклий лоб, виразний рот, що говорить про численні страждання, про бездонну скорботу, про хворобливі пристрасті, про безкінечні співчуття, про шалену ненависть. Епілептичний геній, зовнішність якого говорить про потік ніжності, що сповнює його душу, про честолюбство, про висоту прагнень і заздрості, які були породжені дрібністю душі” [10, 76].

Обмін думками Ф.Ніцше і Г.Брандеса стосовно персоналії Ф.М.Достоевського розгортається у період 1888 р., що досить чітко співвідноситься з періодом створення “Загибелі ідолів або як філософують молотом”. Показово, що у тому самому листі до Г.Брандеса, де Ф.Ніцше порушує “питання Достоевського”, філософ повідомляє про вихід своєї праці найближчим часом. Відтак, цей процес відбувався фактично паралельно, а отже – ми можемо спостерігати унікальний збіг підходів, який продемонстрували обидва учені. Вочевидь, у своїй характеристиці Ф.М.Достоевського Г.Брандес спирається на засади антропології, що, як вже підкреслювалося, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. виявляє свій потужний потенціал в європейській гуманістиці. Антропологічний підхід, при дослідженні постаті Сократа, застосував у “Загибелі богів” і Ф.Ніцше.

Вдаючись до критики античного мислителя, Ф.Ніцше, окрім власне концептуальних аргументів, “малює” портрет давньогрецького філософа, що виявляється більш радикальним, ніж портрет Ф.М.Достоевського, створений Г.Брандесом. Тим не менш їх спорідненість очевидна, що дає підстави констатувати принципову подібність у підходах обох учених: “Нам відомо, ми навіть бачимо це, – відзначає Ф.Ніцше, – яким потворним був він. ... Антропологи серед криміналістів кажуть нам, що типовий злочинець

потворний:.... Чи був Сократ типовим злочинцем? ... Один іноземець, котрий розумівся на обличчях, проходячи Афінами, сказав Сократу напрому, ... – що *він приховує в собі всі погані пороки і хтивості* ( виділено мною – О.О.) . І Сократ тільки відповів: “ Ви знаєте мене, шановний добродію”” [41, 564].

Інтерес Ф.Ніцше до “кримінального підтексту” можна пояснити як суб’єктивними, так і об’єктивними обставинами, адже варто пам’ятати про значний резонанс у європейському культурному просторі 70-80-х рр. XIX ст. ідей італійського психолога-криміналіста Ч.Ломброзо (1835 – 1909). До того ж, слід враховувати і факт досить тривалого перебування філософа в Італії, що більш, ніж імовірно не дозволило йому обійти увагою ломброзівські теорії, хоча б на рівні загального ознайомлення.

Водночас, “криміналістичний аспект”, який виникав у розвідках і листах Ф.Ніцше, навряд чи, був лише даниною тенденціям, що доволі виразно простежувалися на філософсько-психологічних і літературно-естетичних теренах Європи. Інтерес німецького мислителя до цієї проблеми міг бути стимульований і певними особистісними обставинами, які виявляє його епістолярій.

Як вже відзначалося, збірник “Листи Фридриха Ніцше” переважно презентує лише один бік – власне листування філософа. Уявлення про відповіді його адресатів ми можемо скласти тільки завдяки певним коментуванням у листах, які були відповідями Ф.Ніцше. Серед них – лист Г. фон Бюлова на музичну композицію вченого, що вартує уваги, принаймні, з двох причин. По-перше – це листування черговий раз засвідчує присутність “хворобливого моменту ” в епістолярії філософа, що наразі виявляється на метафоричному рівні: “Якщо Ви вважатимете, що Ваш пацієнт пише огидну музику, то Ви все ж таки володієте піфагорійським мистецтвом лікувати його “гарною” музикою” [40, 94].

Г. фон Бюлов, не забарившись з відповіддю, піддав нищівній критиці музичне творіння Ф.Ніцше, проте в ній, вочевидь, присутня неоднозначна оцінка його, так би мовити, специфічного потенціалу. Дане спостереження, на

нашу думку, є досить показовим саме у контексті “криміналістичної теми”:  
“Окрім психологічного інтересу – ... у цьому продукті музичної лихоманки  
можна відчувати, незвичний, не дивлячись на всі похибки, видатний дух, з  
музичної точки зору *Ваша композиція володіє лише тією цінністю, яку у світі  
моралі має злочин* ( виділено мною – О.О.)” [40, 94].

Кримінальна термінологія присутня ще в одному листі Ф.Ніцше, в  
якому він продовжує обговорювати болюче для нього питання критики  
“Народження трагедії”. Коментуючи наслідки дискусії, що, як відзначалося,  
була інспірована цією працею, філософ зауважував: “Тепер вони (філологи –  
О.О.) докоряють мені і, схоже, вважають, що я здійснив злочин...” [40, 95].  
Проте ми звернулися до цього листа, насамперед, у зв’язку з тим, що його  
адресатом була Мальвіда фон Мейзенбург – один з постійних фігурантів  
“жіночого листування” Ф.Ніцше, що є важливою сторінкою епістолярію  
філософа.

### 3.3. ЕПІСТОЛЯРІЙ Ф. НІЦШЕ: “ЖІНОЧЕ, ЗАНАДТО ЖІНОЧЕ”

Переважна більшість листів німецького мислителя, до яких, зазвичай,  
звертаються інтерпретатори його епістолярної спадщини, і до яких у  
попередніх підрозділах нашої розвідки переважно апелювали і ми, були  
надіслані чоловікам – друзям та однодумцям філософа. Проте серед його  
*друзів і однодумців* було чимало яскравих жінок<sup>19</sup>, з котрими Ф.Ніцше  
активно обговорював і питання особистісного характеру, і серйозні наукові  
проблеми. Цей аспект епістолярію філософа відкриває значні можливості для  
дослідницької роботи і, у свою чергу, потребує певної структуризації.  
Зокрема, вона передбачає виокремлення “родинного контексту”, а саме –  
листів мислителя, адресатами яких були його мати і сестра: Франциска і  
Елізабет Ніцше.

---

<sup>19</sup> Серед фігурантів “жіночого” листування Ф.Ніцше переважна більшість імен, за винятком Лу Саломе, М.  
фон Мейзенбург та К.Вагнер, широко не відомі, проте їхній рівень інтелекту та освіченості, вочевидь, був  
настільки високим, що зумовив активний обмін думками з видатним філософом.



Слід зазначити, що, не зважаючи на час написання, їх вирізняє певна “тематична спорідненість”, яка, насамперед, стосується обговорення Ф.Ніцше його фінансових і буденних проблем, а також питання здоров’я, що супроводжується досить відвертими фізіологічними подробицями. Наразі показовим є один з ранніх листів майбутнього філософа: “ ... я веселий, а інколи засмучений, переживаю іноді хороші та веселі, а іноді прикрі події. ... Між тим осінь і її спіле повітря вигнали солов’їв, а мухи підхопили від нього застуду. Я ж люблю осінь всією душею... . . . повітря таке кришталеве, і бачиш все так гостро до самого неба... . . . я шукаю слова до мелодії, що в середині мене, і мелодію до слів... . *До сих пір була правдива і поетична передмова до мого листа. Тепер настала черга головного, яке полягає в тому, що я про вас часто думаю, по-друге, що мені потрібні білі носовички, по-третє, що мені життєво необхідні наступні ноти: Шуман: Фантазії, 2 зошити, “Вечір” та ін. ( виділено мною – О.О.)*” [40, 25].

Показово, що протягом часу поетичні зачини у листах Ф.Ніцше до матері і сестри фактично сходять нанівець, натомість на перший план виходить “буденне, занадто буденне” та “фізіологічне, занадто фізіологічне”: “ ... я ... познайомився з надзвичайно достойним літнім лікарем, доктором Вілем. ... тепер хворобу, на яку я страждаю, можна накінець назвати своїм іменем. Це хронічний катар шлунка, при якому шлунок значно розширений. ... Моє меню виглядає наступним чином... ( далі іде перелік їжі по годинах і у грамах – О.О.)” [40, 110-111]. Зрештою, зміст цих листів є цілком природним, адже відкриття таких “інтимних подробиць”, вочевидь, можна довірити тільки рідним людям. Водночас, у певний період життя Ф.Ніцше, його стосунки з матір’ю, а особливо сестрою, набули зовсім іншого емоційного забарвлення і опинилися у епіцентрі страшних морально-психологічних катаклізмів.

Оскільки, як вже відзначалося, формат збірника “Листи Фридриха Ніцше” не дає нам можливості скласти безпосереднє уявлення про “перехресне” листування філософа, ми змушені виявляти відповідний контекст у його власних листах. Отже стан, що в ньому перебував учений,

яскраво ілюструють його листи до Ф.Овербека: “Вчора я перервав ще і будь-яке письмове спілкування з моєю матір’ю: це стає просто нестерпним” [40, 197], а також “... у мене ще до сих пір стоїть перед очима та сцена, коли мати говорила, що я соромлю своїм існуванням пам’ять про батька” [40, 200].

Найбільш вагомою причиною даного конфлікту, вочевидь, стали стосунки Ф.Ніцше з Лу Саломе, які ще більше загострили “трикутник”, що до нього долучився П.Ре. Про емоційно-психологічний стан філософа, зокрема, свідчить його лист до М. фон Мейзенбург: “...Моя сестра вважає Лу отруйним хробаком, якого потрібно за будь-яку ціну знищити, – і вчиняє відповідно. Мені болісно все це бачити [40, 195]. Проте кульмінацією стає один з листів Ф.Ніцше до матері: “Я вже два роки, як до смерті закатований звір, захищаюся і біжу від Лізбет; я закликав її залишити мене у спокої, але вона ні на мить не переставала мучити мене. Минулого серпня я навіть не ризикнув їхати у Наумбург, аби... розправитися з нею фізично... Я не знаю, що гірше: безмежна нахабна дурість Елізабет, котра намагається мене, знавця людських душ, просвітити з приводу двох людей, вивчити яких я мав достатньо часу і бажання; чи її безсоромна нетактовність поливати брудом людей, що з ними мене як ніяк об’єднує важливий етап мого духовного розвитку і котрі мені, відтак, в сто разів ближче, ніж це дурненьке мстиве творіння. Мені огидливо бути рідним такому жалюгідному творінню” [40, 216].

Варто підкреслити, що “буденно-фізіологічне” та скандальне начала, які домінують у значній частині “родинних” листів Ф.Ніцше, часто-густо, затуляють їх інтелектуальний потенціал, що, ясна річ, не може бути проігнорований. Взагалі, епістолярій філософа свідчить про швидку, а іноді – і блискавичну зміну його настроїв, яку яскраво ілюструють його листи, зокрема – до сестри. І якщо в деяких з них ми можемо спостерігати, так би мовити, штучне прагнення до відновлення толерантності, то деякі критичні висловлювання Ф.Ніцше на адресу Л.Саломе, що починають активізуватися після загострення їхніх стосунків, вочевидь, сприяють нормалізації “родинного

мікроклімату”, переводячи листування з Ф. Ніцше з сестрою в інтелектуальну площину.

Зокрема, в одному зі своїх листів філософ висловлює певні міркування стосовно “Так казав Заратустра”, які подає у форматі самоаналізу: “Кожне слово мого “Заратустри” – це ж урочисте насміхання, і більш ніж насміхання, над ідеалами того часу; але майже за кожним словом тут знаходиться особисте переживання, самопереборювання з найбільш важких” [40, 211]. З Елізабет Ф.Ніцше обговорює і принципову для нього проблему центризму та його модифікації, про що йшлося у першому підрозділі цього розділу. Наразі – предметом обговорення стає питання *его* центризму, яке, вочевидь, є для філософа не просто важливим, але й доволі болючим. Він шукає відповіді на нього, ототожнюючи *его*-центризм із *самістю*: “Є сильні “самості”, що їхню жадобу ... можна було б назвати чи не божественною (наприклад, Заратустра) – але будь-яка *сила* вже сама по собі насолоджує і тішить погляд. Почитай Шекспіра: там багато таких сильних людей – жорстких, суворих, владних, ніби висічених з граніту. Нашій добі їх так не вистачає” [40, 214].

Саме такі “інтелектуальні листи” ще більше підкреслюють амбівалентність стосунків між Ф. і Е.Ніцше, що існують “по той бік добра і зла”. Однак, ще раз наголосимо, філософ досить часто звертається до сестри як до гідної співрозмовниці, обговорюючи з нею досить принципові для себе питання. Це, наприклад, стосується освітянської проблеми, стан якої, вочевидь, не задовольняє мислителя. Він не вдається до конкретної критики німецької університетської освіти, що свого часу робив А.Шопенгауер, проте загальна тональність його висловлювань не менш категорична: “ Чого Німеччина сьогодні терміново потребує, так це ... незалежних освітніх закладів, котрі реально могли б протиставити себе <загальнодержавному> дресируванню рабів держави ” [40, 251].

У листах Ф.Ніцше до сестри, в тому числі і в тих, де ще зберігається “жорстка тональність”, починає вимальовуватися тема, що при першому наближенні може сприйматися лише як “психологічна метафора”: “ Доки я

здоровий, у мене вистачає гумору грати свою *роль* і ховатися за нею від всього світу, наприклад, як базельський професор” [5, 232]. Проте, як свідчить епістолярій філософа, задля акцентуації вкрай важливих моментів, він завжди застосовував курсив, що наразі стосується, так би мовити, акторського питання. У цьому зв’язку вельми показовим є ще один лист, що його, фактично у цей саме час, було надіслано М. фон Мейзенбург. Ф.Ніцше, черговий раз, обговорює з нею своє розчарування філософією А. Шопенгауера, але, передусім, – музикою Р.Вагнера, висвітлюючи його у вельми несподіваному ракурсі: “Це музика *безталанного* композитора і людини, але при цьому – тут я готовий дати клятву – *великого актора*” [10, 234].

Вочевидь, у ставленні філософа до “акторської проблеми”, відверто домінує негативний присмак, який виявляється і в інших його листах, щоправда – контекстуальний вимір, швидше, дає підстави розглядати її у емоційно-психологічному аспекті. Одначе і інші листи Ф.Ніцше, які були написані згодом, виявляють його акцентуацію на питанні акторської майстерності, що, вочевидь, перебувала у полі негативних характеристик філософа. Зокрема, у листі до К.Фукса ( задля дотримання концептуальної логіки ми, де-не-де, дозволятимемо собі вийти за межі суто “жіночої частини” епістолярію філософа) Ф.Ніцше вдавався до критики німецької культури і, обговорюючи у цьому зв’язку специфіку композиторської творчості, виокремлював чинники, захоплення якими, на його думку, завдає шкоди музичному твору. Наразі йшлося про “...все зростаючу увагу до *певних* афектованих жестів, так само як і ... відточеність у поданні частковостей, у *ритмічних* художніх засобах музики, в *акторському мистецтві* ( виділено мною – О.О.)” [40, 255].

Тим не менш, критичне ставлення Ф.Ніцше до акторської професії навряд чи варто сприймати буквально. Імовірно, філософ мав на увазі, так би мовити, наслідки переведення творчості актора у площину реального життя, які можуть виявитися небезпечними і непередбачуваними. Це актуалізує наше

апелювання до блискучого вислову Гете, що його епіграфом до свого роману “Мефістофель” обрав К.Манн: “Всі слабкості людини вибачаю я актору, і жодної слабкості актора не вибачаю я людині”.

На підтвердження нашого припущення звернімося до листа Ф.Ніцше матері і сестрі: “З Сарою Бернар нам ( з П.Ре – О.О.) не пощастило. Ми були на першому спектаклі; після першого акту вона повалилася додолу, ніби її підкосило. Після ... години очікування вона продовжила виставу, але після третього акту у неї стався крововилив безпосередньо на сцені – на цьому все закінчилося. Відчуття було нестерпним, тим більш що зображала вона *таку саме* хворобу (“Дама з камеліями” Дюма - сина”). Тим не менш *назавтра* і через день вона знову грала, з дивовижним успіхом, і *переконала* Геную в тому, що є “найвидатнішою з актрис, котрі живуть сьогодні”[40, 173].

Паритет “ особистого, занадто особистого”, щоправда, без відвертих натуралістичних подробиць, і “інтелектуального, занадто інтелектуального” простежується у листуванні Ф.Ніцше з іншими жінками, котрі, так само, як мати і сестра, були його постійними адресатами. Зокрема, однією з ключових тем стало питання шлюбу, що обговорювалося філософом вельми активно.

Як ми вже підкреслювали, у своїх листах до Ф.Ніцше Г.Брандес намагався всіляко викликати зацікавленість філософа творчістю А.Стрінберга, залучаючи до цього різні аргументи, в тому числі – упереджене ставлення до жінок, що так само було притаманне і Ф.Ніцше. Проте слід враховувати, що листування з датським вченим розгорнулося у досить зрілий період життя Ф.Ніцше, коли за його плечима вже був солідний життєвий досвід, зокрема – щодо відповідного ставлення до “жіночого питання”. Натомість епістолярій більш раннього періоду засвідчує багато цікавого і несподіваного, що відкриває читачеві, принаймні, недостатньо відомого Фридриха Ніцше.

В одному з листів до М. фон Мейзенбург, котра, як вже відзначалося, була дуже близьким другом і постійним адресатом філософа, він писав: “ ... мені, щиро кажучи, хотілося б якомога швидше знайти собі гарну дружину;

тоді, гадаю, мої бажання в житті можна було б вважати здійсненими” [40, 108]. Вочевидь, процитоване зізнання Ф.Ніцше різко контрастує з традиційними уявленнями про ненависть філософа до жінок, проте формально – його можна розглядати і як суто загальне міркування ученого. Водночас, його епістолярій містить вельми красномовні факти, що відповідають всім канонам любовного листування: “Зберіться духом, аби не злякатися питанню, що його Вам зараз поставлю: чи хочете Ви бути моєю дружиною ? – звертався Ф.Ніцше до М.Трампедах. – Я кохаю Вас і переживаю таке почуття, ніби Ви вже були моєю ” [40, 119].

Це зізнання цікаве і саме по собі, і тому, що руйнує стереотип, так би мовити, Ф. Ніцше – однолюба, котрий, хоча і своєрідно, але кохав у своєму житті єдину жінку – Л. Саломе. Проте, виходячи з коментування “наслідків” цього листа, стає зрозумілим, що М.Трампедах, жодним чином, не сприйняла таке зізнання філософа, адже бачила його лише тричі у житті.

Однак, “жіноче листування” виявляє і інші “іпостасі” Ф.Ніцше, що їх відкриває його “ своєрідне тяжіння” до прекрасної статі, зокрема – листи філософа до Л.Отт: “... все навкруги затьмарилося, коли Ви покинули Байройт, мені видавалося, ніби мене позбавили світла. ... Я думаю про Вас з такою сердечністю брата... . Всім серцем по-братські Ваш др. Фридрих Ніцше ” [40, 124].

Проте, імовірно, найбільш неординарним у цьому контексті, стає лист філософа до М. Мейзенбург: “ Один з найбільш піднесених мотивів, про який у мене з’явилося уявлення тільки завдяки Вам, – це мотив материнської любові без фізичного союзу матері і дитини; це одне з найбільш дивовижних відкриттів caritas. Приділіть мені трохи цієї любові, моя високоповажна подруга, – адже перед Вами той, хто як син потребує ... такої матері!” [40, 121].

Слова Ф.Ніцше, вочевидь, свідчать про його вкрай складний психологічний стан, що спричинений відчуженням від матері та іншими складними обставинами особистого життя . Зміст і цього листа, і інших

виявляє страшне відчуття самотності, яке, майже постійно супроводжувало філософа. Однак наразі, для нас є важливим виокремлення Ф.Ніцше, так би мовити, трьох інваріантів стосунків, що їх він пропонував різним жінкам: *чоловіка, брата і сина*. З одного боку – останні дві іпостасі не можуть не вважатися такими вже несподіваними, зважаючи на відомі обставини життя мислителя. Стосовно ж першої – темпераментне послання Ф.Ніцше, вочевидь, є досить неочікуваним і сприймається як своєрідний “лист спокусника”<sup>20</sup>.

Таке різноаспектне спілкування з жінками, що, імовірно, знаходило відгук та підтримку у багатьох адресаток філософа, врешті-решт, зумовило вкрай неординарну ситуацію. Вона продемонструвала несподівану жіночу довіру до Ф.Ніцше, що, вочевидь, шокувала його, зумовивши негативну відповідь в одному з листів М. Майер. Йдеться, як можна уявити з цього листування, про відмову філософа підготувати *жіноче звернення* до вагнерівського осередку: “Не гнівайтесь на мій відказ. До речі, Ви настільки *вірите* у так звану германську жінку, що готові звернутися до неї за підтримкою наших чарівних байротських сподівань? Ви в неї вірите? Я вірю тільки в *окремих особистостей*, але, грішним ділом, маю сумнів у всьому, що в газетах і журнальних романах уславлюється під виглядом “німецької жінки”. Я ділюся з Вами цим тому, що *дуже* шаную Вас” [40, 104].

“Жіночий аспект” листування філософа включає яскраві “інтелектуальні сторінки”, які не тільки відкривають несподівані зрізи ніцшеанського епістолярію, а й дозволяють виявити невідомі уподобання мислителя, накреслюючи нові орієнтири для дослідження. Наразі, інтерес привертають листи Ф.Ніцше до К.Вагнер, які надсилалися досить часто і охопили вельми широкий спектр культурологічної проблематики. Зокрема, учений ділився з нею своїми “філософськими осяннями”, що мали для нього принципове значення: “Чи здивує Вас, якщо я зізнаюся ... у моїх несподівано усвідомлених розбіжностях з вченням Шопенгауера? Майже в

---

<sup>20</sup> Наразі ми дозволили собі перефразувати назву відомого твору С.К’еркегора “Щоденник спокусника”.

усіх загальних положеннях я не стою на його боці; ще коли я писав про Шопенгауера, то побачив, що фактично ігнорую все догматичне в ньому, мені було до нього діло тільки як до *людини*” [40, 129].

Показово, що через два з половиною роки подібна тональність виявилася у листі до М.Мейер, щоправда об'єктом розчарування Ф.Ніцше цього разу став Р.Вагнер:“... барочне мистецтво збуджуваності і звеличеної диспропорціональності – я маю на увазі мистецтво Вагнера:... було тим, що все більше робило мене хворим і ледь не вкратило у мене мій темперамент і дар” [40, 147]. Одначе згодом, у листі до М. фон Мейзенбург, філософ зізнаватиметься у діаметрально протилежному, що черговий раз свідчить про мінливість і суперечливість його поглядів: “... я давно знав, що Вагнер, ледь тільки помітив тріщину між нашими устремліннями, розстанеться зі мною. Мені розповідали, що він пише проти мене. ... Я думаю про нього з непозбутньою вдячністю, оскільки йому я зобов'язаний одним з найпотужніших стимулів до духовної самостійності. Фрау Вагнер, Ви знаєте це, найбільш чарівна жінка, яку я зустрічав у своєму житті. Але до будь-якого спілкування і тим більш возз'єднання з ними я абсолютно не готовий. Занадто пізно” [40, 159].

Зіставлення подібних висловлювань Ф.Ніцше не є предметом нашої розвідки, хоча імовірно такий прийом дозволив би пов'язати зміну у його настроях із погіршенням стану здоров'я (відповідні зізнання постійно зустрічаються у листах вченого), що природно загострювало депресію, апатію, дратівливість, збудженість та ін. Одначе ці листи є показовими через свою концептуальну потужність, яка, навіть у сповідальному контексті, не втрачає своєї значущості.

Чільне місце в “ жіночому інтелектуальному листуванні” Ф.Ніцше посідає питання художньої творчості, що відкриває важливий персоналістський аспект, дозволяючи вийти не тільки за межі традиційних уявлень про художні пріоритети філософа, а й взагалі дізнатися про його маловідомі мистецькі уподобання. Зокрема, учений ділиться з М. фон



Мейзенбург своїми наступними враженнями: “У п’ятницю... я ... відправився в галерею плаццо Бріньолі; і що дивно – його портрет виявився тим, що ... мене ... надихнуло: Бріньолі верхи, і в очах його могутнього бойового коня закарбована вся гордість цього сімейства – це справило неабияке враження на мою пригноблену людську натуру! Особисто я ставлю ван Дейка і Рубенса вище всіх художників у світі. Решта полотен, за винятком “Клеопатри, котра помирає” Гверчіно, залишає мене байдужим” [40, 130]. Наразі, показовим є не тільки перелік імен, що їх наводить Ф.Ніцше, а й факт зацікавленості філософа образотворчими видами мистецтва як такими, що, зазвичай, не виокремлювалися у контексті його мистецьких пріоритетів.

Взагалі епістолярій Ф.Ніцше свідчить, що його листування з М. фон Мейзенбург порівняно з іншими жінками (конкурувати з нею у цьому питанні, імовірно, могла тільки Лу Саломе), було найбільш тривалим і об’ємним за обсягом. З одного боку – це пояснювалося особливим рівнем довіри філософа до М. фон Мейзенбург, а з другого – її високим інтелектуальним рівнем, що дозволяв Ф.Ніцше обговорювати з нею і свої праці, і різні теоретичні проблеми, зокрема, як вже відзначалося, категорично неприйнятний для нього феномен декадансу.

Хоча чіткий контекстуальний вимір листів філософа не завжди можна чітко реконструювати, їх загальна спрямованість в оцінці цього явища не викликає жодних сумнівів. Вочевидь, вчений вступає у досить різку дискусію з М. фон Мейзенбург, наголошуючи: “У питаннях декадансу я – вища інстанція, що є на світі. ... Якщо цей паяц зумів збудити віру ( ... Ви це виразили із невинністю, котра заслуговує на повагу) в те, що він – “найвище втілення творчої природи”, ... для цього йому і насправді знадобився *геній* – геній *брехні* ... Натомість я маю честь бути чимось йому протилежним – генієм *правди*” [40, 332].

Багатоаспектність і неоднозначність цього листа – очевидна. З одного боку – відкритим залишається питання: на кого власне був спрямований негатив філософа? З другого – він демонструє неприйняття Ф.Ніцше

декадансу як такого. Проте, найголовнішим є висновок ученого, що стимулює його перевести феномен геніальності зі сфери естетичного у сферу етичного. Взагалі етичний вимір є важливою складовою художньої творчості і відомі роздуми Ф.Ніцше щодо її природи і специфіки, переважно, були спрямовані саме у площину “моральних провокацій”. Відтак, власне “моральні арабески” філософа сприймалися б цілком природно, однак наразі до роздумів стимулює очевидна прямолінійність, певною мірою – навіть спрощеність оцінок, що не була притаманною мислителю.

Причину такої ситуації пояснює дата цього листа М. фон Мейзенбург – 18 жовтня 1888 р., а отже – менш, ніж три місяці відділяють Ф.Ніцше від того трагічного періоду в його житті, коли замість власного імені він буде підписуватися – Розіп’ятий. Цей лист фактично став передостаннім у їхньому листуванні і одним з перших страшних передвісників божевілья філософа. Проте ще одне звернення до М. фон Мейзенбург, попри всю його складність, не можна обійти увагою, оскільки у божевільному вирі, який охопив філософа, простежуються важливі міркування щодо розуміння ним природи художньої творчості.

“ Високоповажна подруга, вибачте, якщо я ще раз візьму слово, – можливо, це в останнє, – писав Ф.Ніцше. Поступово я обрубив майже всі свої людські зв’язки ” [40,335]. У цьому листі значне місце посідає критика ідеалістичної спрямованості М. фон Мейзенбург: “... Ви “ідеалістка”, натомість я ставлюсь до ідеалізму як до нечесності, що укорінена в інстинктах... кожна фраза моїх творів містить зневагу до ідеалізму” [40, 336]. Заперечуючи ідею “ідеального світу”, відстоюючи продуктивність своєї “переоцінки цінностей” з усіма її “концептуальними наслідками”, Ф.Ніцше підходить чи не до головної тези свого листа: “Моє поняття “надлюдини” Ви знову спотворили для себе, що я Вам ніколи не вибачу... будь-який *серйозний* читач моїх творів *має* знати, що тип людини, котра не викличе у *мене* відрази – це як раз протилежність добрим кумирам минулого ... . Коли ж Ви у *моїй* присутності на одному подиху згадуєте славетне ім’я Мікеланджело і таке

наскрізь брехливе і брудне створіння, як Вагнер, – ... краще я позбавлю Вас і себе того, аби називати моє *почуття* своїм іменем” [40, 336].

Наразі увагу привертає не брутальна критика Р.Вагнера, що на час написання цього листа вже стала для Ф.Ніцше традиційною і, вочевидь, була підсилена збудженістю психологічного стану, в якому він перебував. Показовим видається згадування філософом у відповідному контексті персоналії Мікеланджело, котрий, імовірно, також був серед “мистецьких кумирів” мислителя, що, власне, є цілком закономірним, адже осмислення художньої творчості цього генія доби Відродження майже завжди актуалізує питання “моральних провокацій”, які стали невід’ємним чинником його мистецького шляху.

“Жіночий аспект” епістолярію Ф.Ніцше дозволяє виявити і нові зрізи його літературних смаків . Зокрема, філософ досить активно “рекомендує” своєму постійному “жіночому адресату” Р. фон Ширнхофер доробок письменників, котрі майже не потрапляють у контекст його “чоловічого листування”: “... у Франції, вочевидь, існує певне коло прибічників Стендаля; мені говорили про тих, хто називає себе “ружистами”. Будь ласка, пополюйте на них трохи, наприклад, на останнє видання “Червоного і чорного” ... Нічого більш великого, ніж ця книга, у нього немає ” [40, 231].

Ми, безсумнівно, далекі від того, аби диференціювати літературну творчість і, так би мовити, її реципієнтів за “статевою ознакою”.<sup>21</sup> Щодо цього листа Ф.Ніцше Р. фон Ширнхофер – ми, насамперед, звернулися до нього задля “розширення списку” літературних уподобань ученого, тим більше, що його текст включає і інші вельми цікаві розмисли філософа: “... заведіть все ж таки знайомство з *найбільш актуальним* із учнів Стендаля, паном Полем Бурже, і розкажіть мені , що нового він написав ( я показував Вам тут, у Ніцце, зібрання його есе з порівняльної психології). Він, як мені видається, справжній учень цього генія, котрого французи відкрили із запізненням на 40

---

<sup>21</sup> Водночас, навряд чи, можна категорично ігнорувати факт існування, так званої, “жіночої літератури” (твори сестер Бронте, Д.Остін, Ж.Санд та ін.)

років ( серед німців я перший, хто оцінив його, до того ж без будь-якої спонуки з французького боку” [40, 231].

Однак, припустимо, що питання співвідношення “жіночого” і “чоловічого” для Ф.Ніцше, все ж таки, не було позбавлене актуальності. Підставою для цього є лист філософа до Ф.Овербека, в якому він поділився відповідними міркуваннями: “... за іронією долі, надійшла книга фройляйн Саломе, котра ... дуже мене розчулила. Який контраст між дівочою сентиментальною формою і змістом, що насичений волею і думкою. У книзі є висота, і щось тягне до неї цю псевдо дівчину – якщо не вічна жіночість, то вже напевно – вічна мужність” [40, 248].

Водночас, як у “чоловічому”, так і “жіночому” листуванні Ф.Ніцше активно звертався до двох своїх незаперечних літературних авторитетів – Ф.М.Достоевського та П.Меріме. Як вже відзначалося, у багатьох листах філософ демонстрував схильність до повторювань, проте, характеризуючи творчість і персоналії російського та французького письменника, він, кожного разу, робив це по-новому, виявляючи несподівані нюанси.

Щодо постаті П.Меріме – повернімося до вже згадуваного листа Р. фон Ширнхофер: “ Інші уславлені літератори цього століття, наприклад Сент-Бев (ставлення Ф.Ніцше до фундатора біографічного методу, як свідчить його листування, загалом було досить шанобливим – О.О.) і Ренан, як на мене занадто нудно-солодкі і undulatorisch ( від undula – “малі хвилі” (лат.) – певна поверхова, пунктирна орнаментальність); а ось те, що є іронічним, жорстким, витончено- уїдлигим, подібно, як у Меріме – ах, як це мені до смаку” [40, 231].

Щодо постаті Ф.Достоевського – Ф.Ніцше, зокрема, писав Е.Фінн: “... цієї зими я багато розмірковував, про душевні властивості руського народу, завдяки видатному психологу Достоевському, на один рівень з яким, що стосується гостроти аналізу, нема кого поставити навіть найсучаснішому Парижу. Завдяки йому вчишся любити руських, а ще вчишся їх *боятися*” [40, 269]. Остання фраза цього листа, вочевидь, стимулювала Ф.Ніцше до широких

узагальнень, проте, цілком імовірно, мала для нього і дуже особистісний присмак.

Так, аналізуючи “ жіноче листування” Ф.Ніцше, не можна не побачити, що одне ім’я посідало в ньому особливе місце – ім’я Лу Саломе. Безсумнівно, її роль і в житті Ф.Ніцше, і взагалі у контексті європейських культуротворчих процесів кінця XIX – початку XX ст., варта особливої уваги. Однак у своїх попередніх дослідженнях, в той чи інший спосіб, ми торкалися цього питання, а відтак вважали за недоцільне повертатися до вже відпрацьованих моментів.

Проте епістолярій філософа стимулює звернутися і до листів, якими Ніцше і Лу Саломе безпосередньо обмінювалися (хоча у збірнику “Листи Фридриха Ніцше” їх вже не так і багато), і розглянути ті фрагменти “жіночого” і “чоловічого” листування філософа, в яких фігурує ім’я цієї непересічної жінки. Саме тому, враховуючи особливу, занадто особливу роль Лу Саломе у житті Ф.Ніцше, ми завершуємо цей підрозділ безпосереднім аналізом їхнього листування.

Значна частина листів філософа до “*найбільш розумної з усіх жінок*” [40, 185], “коханої Лу” [40, 184], “сестри надприродної”, як він називав Саломе, котра за його ж висловом замінила йому сестру природну [ див. 5,188], просякнута емоційністю, а іноді – і відвертою сентиментальністю. Ф.Ніцше присвячує їй вірші, висловлює заповітні думки, подаючи їх у форматі афоризмів: “*Кохання для чоловіка – дещо зовсім інше, ніж для жінки. Для більшості воно, мабуть, свого роду ненажерливість, тоді як для деяких чоловіків кохання – поклоніння божеству, котре страждає і заховане під покривалом*” [40, 183].

З Лу Саломе філософ настільки відвертий, що не приховує від неї навіть свої фізичні страждання: “ У ліжку. Важкий напад. Я зневажаю життя” [40, 185], а також обговорює ніби буденні питання, що, тим не менш, мають глибокий психологічний підтекст: “Наскільки важче вибачати своїх друзів, ніж ворогів” [40, 196] чи: “... вдруге за цей рік пив коньяк ..., і розмірковував про те, чи немає у мене якої-небудь схильності до божевілья” [40, 191].

Водночас у деяких листах Ф.Ніцше до Л. Саломе спостерігаються “прориви”, що і безпосередньо, і у завуальованій формі відбивають теоретичні пріоритети філософа: “Моя дорога Лу, Ваша ідея редукції філософської системи до особистих інтенцій її творця – це насправді “сестринська ідея”. Я сам у Базелі саме у *цьому* сенсі висвітлював історію античної філософії і, зокрема, говорив своїм слухачам: “Та система спростована і мертва, але *особистість*, котра стоїть за нею незаперечна, особистість взагалі не можна умертвити” – наприклад, особистість Платона” [40, 190].

Наведена думка Ф.Ніцше, що, вочевидь, сама по собі викликає неабиякий інтерес, набуває вельми цікавого розвитку у їх подальшому листуванні. Імовірно, не випадково мислитель співвідносить її із своїми міркуваннями щодо постаті Якоба Бурхардта, з листом якого, що додається, настійливо пропонує ознайомитися Лу Саломе: “В його особистості так само є щось незаперечне ; але оскільки він у повному сенсі слова справжній *історик...*, він ніяк не може задовольнитися саме *цією*, йому назавжди присудженою сутністю і особистістю ” [40, 190].

Увагу наразі привертає акцентуація філософа на двох моментах: так би мовити, філософському статусі особистості як такому, і фаховій приналежності Я.Бурхардта, що, зважаючи на хрестоматійні концепти Ф.Ніцше, є абсолютно закономірною. Можна припустити, що у такий спосіб, мислитель репрезентував Лу Саломе один із своїх основоположних світоглядних орієнтирів – визначальну роль особистості в історії.

Не менш показовими є і інші листи Лу Саломе, в яких, хоча і дуже конспективно, філософ артикулював свої ключові ідеї: “Дух? Що мені Дух? Що мені пізнання?! Я не ціню нічого, окрім *інстинктів* – і готовий поклястися, що у цьому у нас є дещо спільне ” [40, 193]. Такі міркування Ф.Ніцше висловлює у листопаді 1882 р., коли вже написана “Весела наука” і розпочато процес “переоцінки цінностей”.

Вочевидь, що листи філософа спонукали Лу Саломе до відповідей, окремі з яких представлені у даному збірнику. В одній з них у вельми лаконічній формі здійснено порівняльну характеристику її найближчих, на той час, людей – Ф.Ніцше та П.Ре: “Ви обидва подібні двом пророкам, котрі звернені до минулого і майбутнього, один, з яких – Ре – розкриває походження богів, а інший завершує їх загибель” [40, 177]. Цей майже афористичний вислів передує ще одному важливому міркуванню Лу Саломе щодо очевидного антагонізму у поглядах Ф.Ніцше і П.Ре, до аналізу якого її стимулювали розмисли М. фон Мейзенбург: “Егоїст Пауль Ре, що ним він жахає Мальвіду, ... стверджує: “Наша єдина мета – зручно і щасливо влаштувати своє життя”, – натомість Ви кажете десь, що якщо людина має відмовитися від щастя у житті, їй ще залишається життя героїчне” [40, 177]. Думка Лу Саломе, вочевидь, актуалізувала відповідні розмисли Ф.Ніцше, які висловлювалися поступово: і на рівні “іронічно-прагматичному”, і – суто концептуальному.

Імовірно після цього листа, вона ще писала філософу, про що свідчить його відповідь: “... стати Вашим учителем було б для мене бажаною честю. Відтак, аби бути до кінця щирим: я шукаю тепер людей, котрі могли б стати моїми спадкоємцями; щось я ношу в собі, що не можна взяти з моїх книжок, я прагну віднайти для цього найбільш прекрасний і родючий ґрунт. Ось такий я егоїст! ” [40, 180]. Отже, можна припустити, що Ф.Ніцше, так би мовити, застерігав Лу Саломе від категоричності оцінок, демонструючи напівсерйозно, напівжартома свою егоїстичність. Одначе, що стосується феномена героїчного, ця проблема завжди була для філософа доволі важливою і наразі вимагає, хоча б короткого коментування.

Майже через півтора місяця Ф.Ніцше напише Лу Саломе своєрідного листа, який матиме формат тез. У ньому він, з одного боку, безпосередньо реконструює свої програмні концептуальні положення щодо феномена героїчного: “Героїзм – це настрій людини, котра переслідує мету, що для неї недосяжна. Героїзм – це добра воля до того, аби загубити себе без залишку” [40, 183]. З другого – повернеться до традицій “класичного листування” і

доволі своєрідно прокоментує сутність героїчного ідеалу: “Протилежність героїчного ідеалу – ідеал гармонічного всебічного розвитку; протилежність прекрасна і гідна того, аби до неї прагнути ” [40, 183]. Вочевидь, обидва висловлювання філософа містять великий потенціал, що може бути кооптований у широкий гуманітарний контекст, проте нас, передусім, цікавить естетичний вимір ніцшеанської концепції героїчного.

Ясна річ, що проблема категоріального апарату є однією з ключових для естетичної науки, осмислення і переосмислення якої постійно перебуває в її епіцентрі. Тим не менш, станом на сьогодні вже склалися, так би мовити, класичні моделі аналізу таких естетичних категорій як трагічне, комічне, прекрасне, піднесене. Щодо потворного та низького – шляхи їх дослідження на даному етапі виявляються досить широкими, а іноді, навіть, неочікуваними, зважаючи на плюралістичні тенденції, якими позначені теоретично-методологічні орієнтири сучасної гуманістики, взагалі і естетики, зокрема. Що ж стосується категорії героїчного – її аналіз відбувається у досить своєрідний спосіб, зважаючи на, так би мовити, строкатість її осмислення. Детально не заглиблюючись у це питання, коротко охарактеризуємо основоположні орієнтири його інтерпретації.

Як відомо, в історії естетики проблема героїчного здобула, так би мовити, самостійний статус, що його уможливили і ідеї давніх греків, і концепція “героїчного ентузіаста” Дж.Бруно, і розвідки Дж. Віко, і розмисли Г.В.Ф.Гегеля, і потужний дискурс романтиків, і пошуки науковців різного теоретичного спрямування другої половини ХІХ – ХХ ст. ( К.Маркс, Ф.Ніцше та ін.). Однак ситуація полікатегоріальності спричинила необхідність “введення” героїчного у певний категоріальний контекст, зумовивши появу, принаймні, трьох показових тенденцій.

Перша, що є майже “офіційною” – саме у її річищі існують перелічені нами хрестоматійні моделі аналізу героїчного – розглядає цю категорію у зв’язку з піднесеним. Друга – поєднує героїчне з категорією трагічного, що також притаманна класичному підходу. Проте сучасні



естетики пропонують змінити ракурс при висвітленні проблеми героїчного, вважаючи за можливе “розглядати її у ряду *піднесене – героїчне – низьке*”<sup>22</sup> [42, 96].

Автором цієї – третьої – моделі є український науковець В.Панченко<sup>23</sup>, котра, зокрема, виділяє у контексті “класичного аналізу” категорії героїчного концепцію Ф.Ніцше, “філософія якого розвинула ... тенденції філософії романтизму, героїчний ідеал якого – “білява бестія”, “надлюдина”, що ігнорує всі норми й закони моралі. Як і в більшості романтиків, *уявлення Ніцше про героїзм і героїчне завуальовані* ( виділено мною – О.О. ) , зодягнені в напівміфічну форму, позначені ірраціональністю ” [42, 103].

На нашу думку, лист філософа до Лу Саломе, що власне зумовив наші міркування стосовно проблеми героїчного, виявляє новий зріз цієї проблеми. Навіть у форматі листування Ф.Ніцше висловлює свою позицію більш, ніж чітко, але найголовніше – пропонує новий підхід до тлумачення цієї категорії.

По-перше – розуміння філософом проблеми героїчного актуалізує вихід у площину проблеми ідеалу; по-друге – Ф.Ніцше порушує усталений підхід, розглядаючи, так би мовити, не супутні категорії, але й, як він відзначає, протилежність героїчного – ідеал гармонічного, що виявляється досить неочікуваним. Адже таке протиставлення, умовно кажучи, руйнує “авторитет” героїчного, зміст якого традиційно передбачав наявність, якщо не елементів гармонії, то, принаймні, відверто їх не заперечував. Звідси – витоки третього аспекту концептуального положення Ф.Ніцше, що мають принципове значення.

Аналізуючи сутність героїчного у його співвідношенні з трагічним, ми, імовірно, маємо враховувати ще один момент, що є похідним означених категорій – феномен пафосу. Натомість концепція Ф.Ніцше передбачає

---

<sup>22</sup> Таке твердження, можливо, спричинено трансформаційними процесами, які зумовили процес перетворення героя на анти-героя.

<sup>23</sup> Авторка зупиняється і на соціальному аналізі героїчного, однак ми не виокремлюємо його, оскільки він не “вписується” у структуру нашої концепції.

внутрішній розвиток героїчного, який відбувається у досить несподіваному напрямі. Виявляючи протилежність героїчного і, декларуючи необхідність прагнення до ідеалу “гармонійного всебічного розвитку”, мислитель висловлює наступну думку: “Однак, цей ідеал придатний лише для абсолютно здорових людей ( Гете, наприклад ) ” [40, 183]. Відтак, рухаючись за логікою мислителя, можна зробити припущення, що він сприймає героїзм як певну хворобливість, що, у свою чергу, передбачає відхід від пафосу і протиставлення йому чогось іншого – можливо – фанатизму з усіма наступними концептуальними наслідками.

Таким чином, “ жіночий, занадто жіночий ” аспект епістолярію Ф.Ніцше, вочевидь, відкриває неабиякі теоретичні перспективи, виявляючи нові шари у концептуальному полі теоретичної спадщини філософа. Проте не менш цікавим є “жіноче листування” ще однієї визначної постаті європейської гуманістики – З.Фрейда, що ним ми розпочнемо аналіз епістолярної спадщини видатного віденського ученого.

## РОЗДІЛ ІУ: ЕПІСТОЛЯРІЙ З.ФРЕЙДА У КОНТЕКСТІ ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

### 4.1. “ЖІНОЧИЙ АСПЕКТ” ЕПІСТОЛЯРІЮ З.ФРЕЙДА : МАЙБУТНЄ ОДНОГО ЛИСТУВАННЯ

“Жіночий аспект” епістолярію фундатора психоаналізу не можна, навіть, порівнювати з широтою діапазону його ніцшеанського аналогу. Найбільш відомим наразі є листування З.Фрейда з Мартою Бернейс – майбутньою дружиною ученого, – що об’єднані під назвою “Листи до нареченої”. Проте, попри “адресну лаконічність”, цей вимір епістолярію віденського дослідника відкриває багато часто-густо невідомих, а найголовніше – неочікуваних рис у портреті З.Фрейда, дозволяючи екстраполювати їх і у контекст його біографії, і у площину психоаналітичної теорії в цілому.

Як відомо, це листування тривало понад чотири роки, охоплюючи досить великий тематичний спектр, у контексті якого особливе місце посідає “любовне питання” – цілком природне для молодої закоханої людини. Проте і означений аспект епістолярію містить певні несподіванки, адже своєю ліричністю, а іноді – і відвертою сентиментальністю, дисонує з усталеним образом З.Фрейда – стриманої та іронічної людини, котра виявилася жорстким руйнівником багатьох стереотипів, тотемів і табу людства.

“Моя дорога наречена”, “моя кохана”, “моя маленька принцеса”, “моє золото” – такими ніжними зверненнями З.Фрейд традиційно розпочинає своє листування з Мартою. Не менш зворушливою є і та частина листів, де майбутній фундатор психоаналізу освічується своїй нареченій у коханні. Власне це відбувається у кожному листі: іноді, так би мовити, предметно, іноді – на його завершальній стадії у формі прощання. Однак, ми зупинимося на одному “оригінальному” освіченні З.Фрейда М.Бернейс, що

досить чітко виявляє прихований підтекст, який завжди був невід'ємною складовою його особистості .

Отже, З.Фрейд зізнається нареченій, що його зовсім не цікавить поетична творчість, оскільки він сам “переживає прекрасну поезію”, спілкуючись з Мартою і розвиває свої розмисли у форматі відвертої метафори: “Великій науці я зроблю серйозний комплімент, якщо скажу: “Висока наука, я залишаюсь Вашим покірним слугою, Ви викликаєте у мені глибоке благоговіння, але ... Ви не відповідаєте, коли я пишу; Ви не чуєте, коли я говорю; я знаю іншу Даму, котру ціную більше, ніж Вас... У неї тільки один слуга, не тисячі, як у Вас. Ви зрозумієте, що тепер я віддаю себе невимогливій, милостивій Дамі. Згадайте мене добром, я знову повернуся. Я маю писати Марті. ... Обидві Дами (і Наука, і Марта) зможуть тоді мирно співіснувати, ладнати між собою, і горда, неприступна Дама змушена буде уступити другій – ласкавій і скромній, аби спрямовувати на шлях істинний і нагороджувати ” [60, 26].

При першому наближенні цей вишуканий пасаж свідчить про прагнення ученого позиціонувати себе, передусім, як шляхетного лицаря, демонструючи не просто високий штиль письма, а й своєрідну куртуазність. Однак, насправді, даний уривок є лише одним з показових прикладів складності, мінливості і непередбачуваності особистості З.Фрейда, що, зрештою, і зумовила його феномен. Задля усвідомлення цього даний фрагмент має бути “вписаний” у контекст інших висловлювань ученого і, зокрема, зіставлений зі спостереженням психоаналітика, що було згодом висловлено на сторінках його автобіографії.

Так, відзначаючи факт присвоєння авторства одного свого наукового відкриття, З.Фрейд, хоча і у завуальованій формі, звинувачує у цьому свою наречену: “ ... я можу заднім числом розповісти, що, якщо я не уславився у ті молоді роки, у цьому була провина моєї нареченої. У 1884 році другорядний, але глибокий інтерес стимулював мене виписати маловідомий на той час алкалоїд кокаїну ... і розпочати вивчення його впливу. ... Я швидко завершив

експерименти з кокаїном і... передбачив, що незабаром будуть знайдені нові застосування цього засобу. Я навіть порадив своєму другу окулісту Кьонігштейну, дослідити можливості використання кокаїнової анестезії на хворому оці. Повернувшись із відпустки ( йдеться про побачення З.Фрейда з М.Бернейс – О.О.), я дізнався, що не він, а інший друг, Карл Коллер..., якому я також розповів про кокаїн, провів вирішальні експерименти... Як наслідок Коллер цілком справедливо вважається винахідником місцевої анестезії за допомогою кокаїна, ... проте я не був ображений на свою наречену за цю перешкоду” [57, 97].

Взагалі листи до Марти відкривають читачеві “по-людські ординарного” (Г.Гейне) З.Фрейда, якому притаманні і егоїзм, що часто-густо межує з елементами деспотизму; і надмірна меркантильність, і певна жорстокість, якою просякнуті його різноманітні вчинки, а головне – їх коментування. Наразі можна процитувати досить багато відповідних висловлювань ученого, однаке звернімося до показового зізнання З.Фрейда, котрий у цьому плані вельми об’єктивно оцінює себе: “ ... я вирішив зізнатися тобі, що у моїй натурі є схильність деспота і мені страшенно важко керувати собою. Ти це вже, звичайно, знаєш, і якщо ... мене, не дивлячись на це, кохаєш, я тоді тим більш *щасливий* ( виділено мною – О.О.) ” [60, 70].

Питання щастя, що засвідчує його листування з нареченою, є для З.Фрейда вельми важливим і звертається він до нього у різних контекстах як безпосередньо, так і опосередковано. Зокрема, дослідник ділиться з М.Бернейс складними відчуттями щодо однієї із своїх пацієнок: “Та бідна дівчина... на кілька днів перестала мене хвилювати. ... У лікаря не повністю притуплюється почуття людської біди. Однаке це почуття загострюється, якщо маєш щастя...” [60, 69].

Даний лист було написано у серпні 1883 р., тобто більш, ніж двадцять п’ять років відділяє його від однієї з найоригінальніших праць ученого “Незадоволеність культурою” (1929), що при всьому своєму резонансі не дістала, на нашу думку, належного теоретичного відпрацювання. Імовірно

саме у цьому дослідженні міждисциплінарний проект З.Фрейда, що ґрунтувався на перехресті філософського, етичного, естетичного, релігійного, культурологічного підходів, був розгорнутий найбільш потужно.

Серед низки проблем, що зумовили складний і парадоксальний концептуальний контекст “Незадоволеності культурою”, проблемі щастя було приділено неабияку увагу. З.Фрейд розглядав її у різних ракурсах і, залучаючи потенціал різних гуманітарних дисциплін, доводив багатоаспектну сутність даного феномена. При цьому визначальну роль у концепції ученого відіграв, так би мовити, диференційний підхід, що зумовив специфічну типологію З.Фрейда.

У “Незадоволеності культурою” визначено кілька показових типів, проте ми виокремимо тільки два, які З.Фрейд виділив ще у своєму давньому листі до нареченої: “ ... мені раптом спала думка про те..., що темним, нерозвиненим людям без комплексів живеться простіше, а ми завжди відчуваємо відсутність чогось” [ 60, 67]. Це протиставлення учений розвиває далі: “Весь життєвий шлях звичайної людини передбачає своєю обов’язковою умовою, що він буде з усіх сил боротися з повсякденним тяжким жебрацтвом. Хоча жебраки, імовірно, більш вільні від багатьох умовностей суспільного життя. ... Вони слідують своїм здоровим інстинктам. У бідних набагато більше природних почуттів, ніж у нас. І тільки в них ще не загинули пристрасті ” [ 60, 68 ]. Таким чином, визначаючи найнижчий рівень задоволення, З.Фрейд закладає підґрунтя своєї моделі багаторівневої структури щастя.

Поступово, хоча і в опосередкованій формі, він доводить його складність, наголошуючи, що усвідомлення сутності щастя є привілеєм обраних, і аргументує свою позицію шляхом самоаналізу. Так, розповідаючи Марті про часткову індіферентність до проблем своєї пацієнтки, З.Фрейд підкреслював, що почуття співстраждання загострюється, “коли маєш щастя” [ 60, 69]. Таким чином, ще у далекому 1883 р. учений усвідомлював необхідність значення контрасту для відчуття щастя, що згодом дістане концептуального оформлення на сторінках “Незадоволеності культурою” . Відтак, він

стверджуватиме, що насправді людина – йдеться про високо розвинену особистість – отримує задоволення не від щастя як такого, а від контрасту, що його зумовлює, апелюючи до розмислу видатного німецького письменника і мислителя Гете, згідно якому “ ніщо нас так не пригнічує, як низка гарних днів” [30, 143]. Цей концептуальний підхід З.Фрейда був проаналізований у монографії Л.Левчук “Психоаналіз: від позасвідомого до “втомленості від свідомості” (К., 1989), що, принаймні, у царині української гуманістики, була першою, де праця “Незадоволеність культурою” розглянута з позиції міждисциплінарного підходу .

Листи З.Фрейда до нареченої містять неочікувані міркування, які, з одного боку, додають нової інформації щодо відомих обставин біографії, а отже – і концептуальних орієнтирів ученого, а з другого – стимулюють взагалі по-новому подивитися на, здавалося б, вже канонічні моменти. Виокремимо наразі три факти, що їх, так би мовити, змістовне наповнення знаходиться у принципово різних площинах, одначе, рівною мірою “працює” на складний та багатоаспектний образ З.Фрейда і його вибухову теорію.

Перший факт стосується ролі кокаїну у житті і наукових розвідках ученого, що більшою чи меншою мірою враховувався дослідниками. У певний період листування з М. Бернейс це питання постає настільки гостро, що проігнорувати його просто неможливо. Як стає зрозумілим, З.Фрейд застосовував кокаїн задля зниження чи навпаки – активізації певних психологічних станів, які описував досить відверто. Показово, що, принаймні, двічі дослідник звертався до цього препарату у зв’язку із запрошеннями до професора Шарко. Перший раз З.Фрейд вжив його задля зменшення психологічної напруги і нервування: “я тримався абсолютно спокійно завдяки маленькій дозі кокаїну”[60, 176], – відверто зізнавався він нареченій. Другий – навпаки задля активізації емоцій, що спричинило написання М.Бернейс двох листів поспіль.

“ Зараз шоста година, а на пів на десяту я запрошений до Шарко. Боюся, що сьогодні, – жалівся З.Фрейд 2 лютого 1886 р., – я буду не дуже добрим

співрозмовником. ... Мікро доза кокаїну, що його я беру із собою, сподіваюсь зробить мене більш говірливим” [ 60, 182]. Окрім “теми кокаїну” увагу привертає чітка фіксація ученим часового чинника, що виявляється особливо симптоматичною при кореспондуванні цього листа з наступним, що був написаний о пів на першу ночі 3 лютого 1886 р.: “... негайно повідомляю тобі мої враження про цей вечір. У своїх здогадках я мав рацію. У гостях можна було б луснути від нудьги, якби не крихітна доза кокаїну. Весь час думав про тебе” [60, 187].

Тема кокаїну постає ще в одному листі до М.Бернейс, виявляючи наразі нарцистичний комплекс вченого. Описуючи одну із своїх розмов з Й.Брейером, З.Фрейд відзначав: “Багато про що ми говорили тим вечером. Між іншим він сказав, що, не дивлячись на мою сором’язливість і навіть несміливість, внутрішньо я рішуча і безкомпромісна людина. Зізнаюсь, я завжди вірив у це, тільки не мав сміливості ні з ким вести бесіду на подібні теми. І окрім того, *я не можу достатньо повно виразити себе у слові чи у вірші* ( виділено мною – О.О.). ... тому треба стримувати цю розпечену пристрась. ... Ось таке дурне зізнання вирвалося у мене... І власне, без будь якого приводу, *якщо не враховувати кокаїн, що допомагає мені розслабитися і наговоритися* ( виділено мною – О.О.) ” [ 60, 185-186]. У процитованому уривку ми артикулювали два моменти: черговий аргумент стосовно визначальної ролі кокаїну у певний період життя З.Фрейда і своєрідне зізнання віденського психіатра щодо неможливості реалізуватися у площині художньої творчості. Наразі до розмислів нас спонукає друга складова цього спостереження .

У листах З.Фрейда до нареченої “мистецькому аспекту” приділено неабияку увагу, хоча свої міркування щодо феномена мистецтва і проблеми художньої творчості учений, переважно, подає у, так би мовити, інформаційному форматі. Зокрема, він повідомляє М.Бернейс про свої мистецькі враження, серед яких найбільш емоційною є оповідь про виставу з Сарою Бернар: “ Не можу знайти слів, аби висловити захоплення, що викликала



у моїй душі вистава “Теодора”. ... Розкішні декорації, пишність візантійських палаців, пожежа у місті, хода озброєних людей – все запам’ятовується, все залишає незабутнє враження ” [60, 16-162]. Однак кульмінацією захоплення З.Фрейда, вочевидь, є сама актриса: “Але як грає Сара Бернар! Після перших її слів, які вона вимовляє глибоким, грудним голосом, мені здалося, що я знаю її давно. Ніколи ... не доводилося бачити актрису, котра так би вразила мене” [60, 162].

Відгук З.Фрейда, а взагалі він дуже скрупульозно описує нареченій весь зміст цієї вистави, є показовим сам по собі і знову демонструє схильність ученого до певної сентиментальності. Проте тільки одне речення у цьому вельми розгорнутому листі свідчить, що попри всі емоційні захоплення З.Фрейд все ж таки залишається З.Фрейдом, коли ділиться з М.Бернейс можливими варіантами інтерпретації назви вистави “Теодора”: “ щоправда, деякі, – відзначав він, – вже готові говорити “Дора”, мабуть тому, що слово співзвучно з термідором, Еквадором і тореадором” [60, 161]. Такі словесні еквілібри ученого, можливо, і закладали підвалини того концептуального поля, що згодом призведе до двох відомих теорій вченого: дотепності і її ставлення до позасвідомого та психопатології буденного життя.

В інформаційному форматі З.Фрейд повідомляє Марті і про свої враження від відвідування двох найвідоміших музеїв Європи: “ Сьогодні перед обідом я зібрався з силами, аби піти до Бергамон-музей... . Найцікавішими ... були, звичайно, Пергамські руїни, що відображали славнозвісну боротьбу богів з титанами. Надзвичайно живі сцени. Адже можна, як ... говорить мій колега доктор Тюрхайм, не завжди відчувати себе тільки лікарем ” [60, 190-191].

Проте загалом відчуття З.Фрейда далекі від захоплення: “Із сумом я згадав про Лувр, що набагато розкішніший і багатий за змістом ” [60, 191]. Особливо він у захваті від його “античного відділу. ... Деякі експонати просто розкішні” [60, 156]. Серед них вчений особливо виділяє Венеру Мілоську, відзначаючи, що “ краса статуї була насправді оцінена ... пізніше (

мається на увазі факт її появи в Луврі – О.О.), і до того майже одноставно. *Для мене ці речі мають переважно історичну, ніж естетичну цінність* (виділено мною – О.О.)” [60, 157].

Це твердження З.Фрейда може стимулювати до певних теоретичних міркувань, що, зокрема, стосуються важливої для естетичної науки проблеми цінностей. Оскільки вона не входить до кола наших наукових інтересів, однак є предметом фундаментальних наукових розвідок в Україні, ми лише коротко прокоментуємо думку З.Фрейда щодо можливості введення її у контекст “естетичної аксіології”.

Ризикнемо припустити, що, формально, протиставляючи історичний та естетичний ціннісні виміри Венери Мілоської, учений, тим не менш, позасвідомо сприймав їх як певну цілісність, сутність якої вельми точно відбиває образний вислів Т.Манна “пафос дистанції”. Водночас, не можна не враховувати, що період теоретичного “занурення” З.Фрейда у мистецький контекст і дослідження феномена художньої творчості, який активізував спілкування фундатора психоаналізу з провідними митцями світу, ще був попереду, тому учений, імовірно, утримувався від безпосереднього виходу у площину естетичного аналізу.

Майбутній діалог дослідника з творчими особистостями переважно розгорнувся на теренах літератури ( серед них – брати Манн, С.Цвейг, Р.Роллан, Т.Драйзер, Е.Ласкершуллер та ін.), що, вочевидь, посідала особливе місце серед художніх уподобань вченого. Відтак, цілком закономірно, що у різних контекстах свого листування із М.Бернейс З.Фрейд згадує імена європейських класиків – Й.-В. Гете, М. де Сервантеса, Ф.Шіллера, Ч.Діккенса, А.Доде і, навіть, відомого літературознавця Г.Брандеса.

Про захоплення ученого літературою свідчить і той факт, що він навіть намагається, так би мовити, ідентифікувати свою наречену з героїнею певного твору: “Сподіваюсь Марта все ж таки не порине з головою у домашні клопоти, адже Марта не Лізетта (персонаж одного з віршів Христіана Геллерта (1715-1769))” [60, 29]; а іноді – і сам інтерпретує ситуацію, апелюючи, хоча і не

буквально, до літературної класики, зокрема “Дона Карлоса” Ф.Шіллера: “У моїй Франції все ж було прекрасніше”, – зітхав я, як Марія Стюарт” [60, 196]. Одначе особливе місце у літературному контексті листування З.Фрейда з М.Бернейс посідає драма “Натан Мудрий” Г.Е.Лессінга.

Кілька рядків з цього твору, що відкривають один з перших листів ученого, і його подальше коментування, свідчать про особливу роль драми Лессінга у стосунках З.Фрейда з нареченою і її родинним колом. Зокрема, можна припустити, що майбутній революціонер у галузі психіатрії, відчував, так би мовити, своєрідну залежність від певних образів цього твору: “Пам’ятаєш ти надіслала мені обручку, що її твій батько колись подарував матері. За аналогією я замовив іншу маленьку обручку для твого крихітного пальчика. Але виявилось, що справжня обручка, тобто справжня річ, у тебе вдома. Всі, хто бачив її, кажуть, що це копія оригіналу, зовсім як у драмі Лессінга” [60, 30-31].

Нюанси, що стосуються питання копії чи оригіналу не мають для нас принципового значення, натомість увагу привертає сам факт “залежності” З.Фрейда від кільця, “спровокованого” яскравим образом Г.Е.Лессінга. Цю обставину не можна ігнорувати, оскільки вона стає черговим аргументом щодо потужної ролі епістолярію, відкриваючи маловідомі риси постаті З.Фрейда.

Попри офіційні декларації стосовно неприйняття окультизму та містики, що зрештою стали одним з формальних приводів його розриву із К.Г. Юнгом, факти особистого життя психоаналітика, оприлюднені ним самим і його оточенням, свідчать про дещо інше. Так, досить багато дослідників фіксують психологічну “залежність” З.Фрейда від цифри 61 (про цей факт більш детально йтиметься у наступному підрозділі), але при цьому не звертають уваги на не менш показову “залежність” фундатора психоаналітичної теорії від “образу кільця”.

Акцент, що робить З.Фрейд на “культурному підтексті” їх з М.Бернейс обручок, здобув розвитку більш, ніж через три десятиліття, коли у

1913 р. Е Джонс закликав, як відзначав Р.Дадун, “створити навколо нього (З.Фрейда – О.О.) “Гвардію”, метою якої буде попередження проти недоброчливих випадів і спроб розколу і підтримання фундаментальних положень психоаналізу” [12, 160]. Зрештою, це призвело до створення Комітету, до складу якого, зокрема, увійшли найближчі соратники З.Фрейда: Ш.Ференці, К.Абрахам, О.Ранк та ін. І хоча сам метр психоаналітичної теорії поставився до його діяльності дещо іронічно, передусім, до акцентуації Е. Джонса на таємній діяльності Комітету, врешті-решт все ж таки його очолив. Відтак “... 25 травня 1913 року Комітет зібрався у повному складі. Фрейд вручив кожному з членів грецьку інталью зі своєї колекції із зображенням голови Юпітера; соратники замовили вставити її у свої персні. Коли у 1919 році до таємного Комітету ... запросили Макса Ейтінгона, кількість кілець досягло семи” [12, 160].

Однак твір Г.Е.Лессінга, до якого З.Фрейд апелює у листі до М.Бернейса, виявляється вкрай важливим і щодо інших, формально буденних ситуацій, які учений обговорює з нареченою. Зокрема, він інформує про замовлення їхніх монограм для поштового паперу у гамбурзького комерсанта, котрий у процесі спілкування поринув у несподівані спомини: “... старий єврей все вдавався до юнацьких спогадів, і риси Мудрого Натана, героя драми Лессінга, я бачив у його колоритному обліку” [60, 36]. Ці спогади, передусім, стосувалися постаті і родини відомого гамбурзького равина Ісаака Бернейса – дідуся нареченої З.Фрейда.

Те, що засновник психоаналізу був одружений на онуці І.Бернейса є загальновідомим фактом, так само як загальновідомо, що ця обставина вкрай загострювала стосунки З.Фрейда з родиною Марти, зважаючи на войовничий атеїзм, який офіційно сповідував учений. Однак зміст листа свідчить про дещо інші настрої психоаналітика, які відверто дисонують з усталеними стереотипами. Показово, що більш, ніж толерантні вилучення З.Фрейда щодо релігії знову навіяні драмою “Натан Мудрий”: “...Лессінг має рацію у тому сенсі, що релігійне виховання багатьох поколінь зумовило прогрес ...

Вплив релігії на свідомість людства величезний, особливо, коли релігійні, глибоко філософські ідеї перестали бути застиглими догмами. Вони стали об'єктом глибоких наукових розмислів і, звичайно, мали величезний вплив на світове мистецтво, поезію і літературу” [60, 37].

З одного боку, це міркування З.Фрейда може тлумачитися як певне “загривання” з релігійними почуттями нареченої, виховання якої відбувалося у межах жорстких канонів іудаїзму. Проте з другого, – догматизм психоаналізу, що неодноразово ставав об'єктом дослідження, давав науковцям неабиякі підстави говорити про очевидні перетини між його формальними принципами і релігійними канонами. Досить згадати вже хрестоматійний заклик З.Фрейда до К.Г. Юнга перетворити теорію дитячої сексуальності на догму, непорушний бастіон.

Отже, цілком імовірно, що відповідні думки нареченого М.Бернейс були не тільки щирими, але й згодом стали своєрідним керівництвом до дії: “ Навіть якщо відволіктися від глибокого змісту релігії, варто визнати, що її дивовижна натхненність і логічна стрункість надихали кращі голови людства” [60, 38]. Показово, що і через чотири роки, коли наукова кар'єра З.Фрейда, вочевидь, набирає обертів, релігійне питання у досить своєрідний спосіб знову виникає у його листі до М.Бернейс: “ Мені часто-густо видавалося, що я успадкував дух бунтарства і всю ту пристрасть, з якою наші давні пращури відстоювали свій Храм, свою віру ” [60, 185].

У листі до нареченої, де учений вдається до ототожнення Марти і Науки, увагу привертає фрагмент, зміст якого видається відверто дивним. Психоаналітик розповідає про свого друга Е. фон Флейшля, котрий володіє багатьма позитивами як зовнішніми, так і внутрішніми, однак пафосна оповідь про нього зумовлена вкрай дивним психологічним станом З.Фрейда: “Я пережив справжнє страждання, коли уявив собі, як легко могла б трапитися твоя зустріч з Ернстом. ... Після того я відкинув геть похмурі плоди своєї уяви. Мені стало зрозумілим, що я не відступлюся від своєї коханої, якщо навіть вона вчинить невірнo по відношенню до мене ” [60, 29]. Оскільки М.Бернейс не

мала ніякого уявлення про існування Е. фон Флейшля, ревності З.Фрейда є відверто дивними, однак психологічний потенціал цього прийому навряд чи можна ігнорувати. До такого висновку нас стимулюють показові експериментальні тенденції, що розгорнулися на теренах літератури і кінематографа протягом останніх двох десятиліть

В їх основу був покладений фактично аналогічний підхід, коли відштовхуючись від реальних історичних чи естетичних фактів, моделюється ситуація, що могла б статися, і відповідні наслідки, які вона могла б спровокувати. Цей прийом ще не дістав належного теоретичного відпрацювання, однак може відкрити певні перспективи для дослідження, розгортаючись у контексті міждисциплінарного підходу. У робочому форматі ми визначаємо його як “гіпотетичний психологізм” і особливо виокремлюємо у цьому зв’язку романи І.Ялома “Коли Ніцше плакав” та “ Проблема Спінози”; В.Зона “Остаточна реальність” та вельми суперечливий, однак симптоматичний у даному контексті фільм К.Тарантіно “Безславні покидьки”.

“Гіпотетичний психологізм”, осмислення якого стимулювали ці твори, актуалізує роздуми щодо низки класичних естетичних проблем, які можуть бути висвітлені під принципово новим кутом зору, а саме: функціональності мистецтва; естетичного смаку; явища моральних провокацій у процесі творчості; естетичного ідеалу; естетичних цінностей та ін. До того ж – прийом “гіпотетичного психологізму” може “ продуктивно взаємодіяти” із потенціалом біографічного методу та епістолярію, що дістало показового втілення у романі Н.Розен “ Марта Фрейд”(М., 2006).

У післямові до нього французька письменниця пояснила причину його написання як своєрідну “реабілітацію” дружини З.Фрейда, котра все життя залишалася у тіні свого видатного чоловіка. “Я хотіла, – відзначала Н.Розен, – аби Марта говорила від першої особи. ... Мені захотілося ..., аби її визнали самостійною, глибокою особистістю. Мене захотілося надати їй слово ” [48, 329-330].

Ці “творчі бажання” письменниці були цілком природними, адже листи З.Фрейда до нареченої, хоча і у скороченому вигляді та з купюрами, дістали широкого оприлюднення, натомість відповіді М.Бернейс на гострі, а іноді і відверто провокаційні висловлювання та вчинки майбутнього чоловіка, залишилися не відомими. Відтак, опертя Н.Розен на значний масив літератури: автобіографії засновника психоаналізу, його епістолярій, “біографічні романи” про З.Фрейда, які вийшли друком у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст., дозволило їй дуже вільно оперувати фактами з життя його родини та оточення і досить вдало реалізувати у площині свого твору прийом “гіпотетичного психологізму”, змодельовавши ситуацію листування М.Фрейд з удаваною адресаткою – фактично незнайомою їй місіс Хантінгтон-Сміт.

Спілкування зі сторонньою людиною, вочевидь, має значні морально-психологічні привілеї, позбавляючи учасників діалогу від тягара спогадів, взаємних стосунків та взаємних обов’язків і, роблячи їх, врешті-решт, “чесними із собою”. Можна припустити, що свідомо чи позасвідомо Н.Розен пішла шляхом С.Цвейга – друга і “літературного послідовника” З.Фрейда, котрий, зазвичай, робив співрозмовником головних героїв своїх новел випадкову людину.

“Віртуальні” листи М.Фрейд є вельми насиченими і практично кожен з них спонукає до коментування і “введення” у реальний контекст психоаналітичної теорії. Проте ми зосередимося на найбільш показових, як нам видається, фактах, що можуть стимулювати під новим кутом зору подивитися на особистість самого З.Фрейда, а отже – і класичні концептуальні положення психоаналізу.

Особливе місце у “гіпотетичному листуванні” Марти посідає постать її сестри Мінни, котра, як відомо, тривалий час жила в їхній родині і мала вельми дружні стосунки із самим З.Фрейдом, що часто-густо спричиняло неоднозначні тлумачення цих відносин. Дана обставина традиційно привертала увагу біографів фундатора психоаналізу, що коментували її під різними кутами зору. Наразі показовим є спостереження самого З.Фрейда,

висловлене в одному з листів до майбутньої дружини: “Цікаво, що день наших заручин і день народження Мінни співпадають” [60, 136].

Опанування цих загальновідомих фактів дає Н.Розен підстави зробити припущення, в який спосіб Марта могла б тлумачити свої стосунки з сестрою і на яких моментах дружина засновника психоаналітичної теорії могла б особливо наголошувати. Письменниця природно зосереджується на питаннях “ родинно-інтимного” характеру, що їх провокував трикутник Марта – Зігмунд – Мінна, проте наразі виокремимо “один дитячий спогад” Марти Фрейд, який відтворений на сторінках роману, однак, цілком імовірно, міг мати місце в реальному житті: *“Я ніколи не намагалася відокремити обов’язки опікуватися сестрою від незручностей, що їх зумовлювала її присутність ( виділено мною – О.О.). ... Мінна росла, у неї виявився жахливий характер. ... У глибині душі я гадала, що це несправедливо. Адже я була сама слухняність, але це вважалося для мене природним, і за це мене ніхто не хвалив ”* [48, 58].

Наголос на неприязні Марти Фрейд до Міни Бернейс, який робить Н.Розен, пов’язуючи її з дитячими роками сестер, дає нам підстави зробити чергове припущення, що автор роману вельми впевнено почуває себе не тільки у біографічному просторі віденського вченого, але і у його теоретичному полі. Наразі, ми не випадково назвали процитований фрагмент з твору Н.Розен “одним дитячим спогадом”, адже він викликає неабиякі асоціації з концептуальним лейтмотивом відомої праці фундатора психоаналізу – “Один дитячий спогад із “Поезії і правди”” (1917), що, як відомо, належить до “класичних” у патографічному циклі З.Фрейда.

Складний та багатоаспектний психоаналіз Гете, що був здійснений у цьому дослідженні, відкриває неабиякі теоретичні перспективи для розвідок, проте відповідний зріз твору Н.Розен стимулює кореспондувати ключову ідею фрейдівської роботи – ненависть Гете до його молодшого брата Германа-Якова, народження якого спровокували страшні ревності майбутнього письменника – з вкрай неоднозначними родинними стосунками сестер



Бернейс: “ Я ревнувала сестру..., коли мати обрала її своєю улюбленицею ”, – відзначає письменниця у своєму романі [48, 66].

Варто відзначити, що “мотив ревнощів” взагалі стає одним з ключових в “гіпотетичному листуванні” Марти, проте і в реальному житті він, більш, ніж імовірно, мав місце, зважаючи на велике “жіноче оточення” віденського психоаналітика. Взагалі, питання “жіночого аспекту ” психоаналізу може бути трансформоване у контекст самотійної розвідки, що її, зокрема, варто розгорнути у двох напрямках. По-перше – шляхом проведення своєрідної систематизації “історії хвороб” найвідоміших пацієнток доктора Фрейда, котрі безпосередньо вплинули і на концептуалізацію психоаналізу, і на “людську” долю його засновника. По-друге – на “жіночому аспекті” власне психоаналітичної теорії, що був, певною мірою, пов’язаний із “клінічною складовою” і, формуючись на очах З.Фрейда, ототожнювався з іменами Д.Берлінгем, М.Кляйн, Е.Розенфельд, М.Бонапарт, Лу Саломе але, передусім, доньки вченого – Анни.

Н.Розен вельми чітко проводить думку, про вкрай ревниве ставлення М.Фрейд до своєї молодшої доньки, котра була улюбленицею батька і його духовною спадкоємницею: “З тих пір, як у двадцять п’ять років вона вирішила залишитися вдома, аби опікуватися батьком, вона абсолютно втратила привабливість і жіночість. ... в її зовнішності є щось чоловікоподібне. Анна ... володарює впевнено і жорстоко. Вона оповісник батька, все, що вона говорить – євангельська вість для її оточення” [48, 41].

Взагалі формат художньої інтерпретації дозволяє Н.Розен висловити багато оригінальних міркувань, серед яких – питання, так би мовити, символіки імен дітей З.Фрейда: “Третього грудня народилася донька, котру Зігмунд назвав Анною. “На честь старшої з його сестер?” – здивувалася я (Марта Фрейд – О.О.). ... Ні, він подумав про юну племінницю професора Хаммершлага, який викладав йому у молодості Священну історію ” [48, 72]. Проте роздуми стосовно імені Анни є лише підґрунтям для подальших міркувань письменниці, своєрідним апофеозом яких є символіка імен інших

дітей фундатора психоаналізу, які могла б прокоментувати Марта Фрейд: "... наші сини ( Мартін, Олівер, Ернст – О.О.) отримали імена знаменитостей – Шарко, Кромвеля і професора Брюкке. У цьому був весь Зігмунд. Він і його амбіції. У десять років він вже вимагав, аби батьки дали молодшому братові уславлене ім'я Олександр. Олександр Великий" [48, 73].

Імовірно, що амбіційний момент у "символіці імен", на якому наголошує Н.Розен, не можна не враховувати, проте, на нашу думку, ставлення З.Фрейда до цього питання було значно серйознішим і існувало безпосередньо у площині психоаналітичного методу. Свій висновок ми робимо на підставі психоаналізу Наполеона, основні положення якого вчений оприлюднив у контексті свого епістолярію.

До цього, фактично не дослідженого, аспекту психоаналітичної теорії звертається у праці "Психоаналіз: від позасвідомого до "втомленості від свідомості"" Л.Левчук і, спираючись на відповідні листи З.Фрейда, виокремлює роль "жіночої теми" у становленні Наполеона. Черговий раз наголошуючи на нашому пієтеті до фактора концептуальної першості, реконструюємо позицію українського науковця щодо психоаналізу Наполеона: " Він "ніжно прив'язаний до своєї матері і прагне у турботах про братів і сестер замінити батька, котрий рано пішов"... Поруч з матір'ю Фрейд ставить образ "молодої, шляхетної і впливової" вдови. Проти одруження Наполеона з нею так само багато аргументів, як і за одруження" [30, 117].

Власне саме тут виникає друга визначальна складова фрейдівського психоаналізу – залежність від імені. І хоча на відміну від "жіночої теми" Л.Левчук не надає їй самостійного статусу, проте приділяє певну увагу, відзначаючи: "... для Наполеона "стає, вочевидь, визначальним те, що її звать Жозефіна ""[30, 117].

Далі йде, фактично, головне концептуальне положення З.Фрейда: "Завдяки цьому імені він зможе перенести на неї якусь долю ніжної прив'язаності, яку має до старшого брата" [30, 117]. Дане твердження є ключовим для психоаналізу Наполеона, осмислюючи який, українська

дослідниця особливо виокремлює головну думку віденського ученого – залежність долі імператора Франції від “міфу”, що ним наразі є, так би мовити, символ імен – Жозефіна, а отже – і Жозеф, які зумовили триумф і трагедію Наполеона. Отже, чинник “іменної залежності” виявляється для З.Фрейда принциповим як на приватному, так і концептуальному рівні, актуалізуючи питання взаємозалежності психоаналітичної теорії і особистісного життя її засновника.

Стосунки Зігмунда і Марти Фрейд, осмисленню яких на сторінках твору Н.Розен приділено головну увагу, значною мірою ускладнювала і загострювала ще одна жінка – мати вченого – Амалія. Письменниця чітко проводить думку про відверто ревниве ставлення дружини Фрейда до його матері, спираючись у своїх висновках на цілком реальний ґрунт, що доводить і епістолярій, і численні дослідження, присвячені біографії віденського психоаналітика.

Отже, у романі вимальовується вкрай складний образ Амалії, через який дружина З.Фрейда вдається до вельми жорсткої гіпотетичної самооцінки: “ Я ... усвідомила, наскільки відрізнялася від його матері. Вона була нервовою, метушливою, спокусливою і власною – я була спокійною, дисциплінованою і слухняною. Знаю я і те, що він не тішив себе щодо моєї краси. Він спокійно написав мені про це через кілька тижнів після наших заручин. ... І в цьому я була протилежністю його матері. Її всі вважали красунею; у дев'яносто п'ять років, вона продовжувала обворожувати всіх навколо<sup>24</sup> ” [48, 160-161].

Різке неприйняття Мартою свекрові зумовлювалося не тільки суто “жіночим чинником”, але й традиціями релігійного виховання, яке для онуки І.Бернейса було більш, ніж принциповим та відверто дисонувало з легковажним відношенням до релігії з боку Амалії. Проте найголовнішим подразником негативу Марти щодо неї, вочевидь, був сам З.Фрейд –

---

<sup>24</sup> Імовірно, Н.Розен будує цю концепцію, спираючись на світлини родини З.Фрейда, що є красномовним підтвердженням її припущення.

улюбленець матері, котрий, так само, мав до неї дуже глибокі почуття: “Моя свекруха ... до самої смерті була активна і нестерпна. ... Мене завжди дивувало ставлення Зігмунда до матері. І вона відносилася до нього набагато ніжніше, ніж до інших дітей. Вона кидалася йому на шию, стискала в обіймах, безкінечно зізнавалася у любові, що видавалося мені жахливо незручним” [48, 185].

Припущення Н.Розен щодо можливої інтерпретації Мартою стосунків сина і матері Фрейд, вочевидь, містять натяк на Едипів комплекс. Письменниця підкреслює, що на початку їхнього сімейного життя зустрічного пристрасного кохання з боку Зігмунда до Амалії дружина фундатора психоаналізу не фіксувала: “Але дещо я незабаром стала спостерігати і зрозуміла, що за байдужістю приховуються дуже складні почуття. Я ... знала, як виявилася у працях Зігмунда любов, яку він відчував дитиною до молодшої матері, котра була настільки молодшою за батька, що він не міг сприймати їх як чоловіка та дружину” [48, 185].

Проте особливо показовою є розповідь М.Фрейд про зізнання її чоловіка щодо свого страху смерті, який був безпосередньо “закодований” на його мати: “Одного разу він зізнався мені, що більш за все боявся померти раніше за неї: він не міг думати про страждання, які його смерть принесе матері” [48, 185-186]. Введення Н.Розен цього факту у контекст удаваного листування М.Фрейд є ще одним яскравим прикладом її глибокої обізнаності з реальними обставинами життя засновника психоаналітичної теорії та його епістолярієм, і, безсумнівно, стає черговим аргументом щодо доцільності застосування прийому “гіпотетичного психологізму”. Йдеться про відомий лист З.Фрейда до Ш.Ференці ( 1930 р.), що до нього вельми активно апелюють біографи психоаналітика, в якому віденський вчений зізнається про здобуття ним після відходу своєї матері “права на смерть” : “ Я не міг померти, поки вона була жива, тепер у мене є це право” [12, 217].

Водночас, у найближчому оточенні З.Фрейда були і такі жінки, котрі жодним чином не провокували у його дружини ревності, а стимулювали

зовсім інші почуття – глибокої симпатії та співчуття. Вони були подругами Марти і рідними сестрами її чоловіка: “Роза, Мітці, Дольфі, Паулі. ... Вони ... так любили брата” [48, 314]. У цьому контексті особливо вражаючим стає “гіпотетичне каяття” М.Фрейд стосовно трагічної долі сестер її чоловіка. Спираючись на загальновідомі реальні факти біографії З.Фрейда, що були пов’язані з його еміграцією до Лондона, Н.Розен припускає, в який спосіб Марта могла б прокоментувати цю ситуацію: “У 1938 році, коли обстановка у країні стала зовсім нестерпною, принцеса Бонапарт ... домоглася для нас дозволу емігрувати.... Нам дозволили взяти із собою будь-яких родичів. Природно, у першу чергу мова зайшла про сестер Зігмунда. Але він несподівано заявив, що не зможе утримувати їх в Англії і краще залишить їм гроші, які допоможуть ... пережити важкі часи... У 1942 всі чотири були заарештовані, їх відправили до Терезенштадта. Дольфі померла там від голоду у 1943-му, Роза загинула у газовій камері у Треблінці. Мітці і Паулі згинули у таборі Малий Тростянець. ... Ця історія змушує мене холодіти від жаху. Яка ганьба, що ми не могли запобігти цьому, а послалися на нестачу грошей. ... І у цьому я відчуваю свою провину: я звинувачую себе за покірність Зігмунду. Якщо я мала хоча б один раз повстати проти нього, то це мав би бути саме той випадок” [48, 315-317].

Інтерпретуючи даний факт біографії З.Фрейда в такий спосіб, Н.Розен досить щільно наближується до імовірної позиції його дружини, моделюючи відповідним чином її морально-психологічний стан, що був спричинений наслідками цієї трагедії. Проте у “гіпотетичному листі” М.Фрейд особливу увагу привертає своєрідне питання-міркування: чи тільки меркантильні моменти були приводом до такого вчинку її чоловіка, “чи ... були і інші причини, які не можна зрозуміти” [48, 317]. На нашу думку, відповідь на нього дають справжні листи З.Фрейда до нареченої, що чітко виявляють надмірний, а зрештою – гіпертрофований меркантилізм психоаналітика, але і не тільки його. Ще у 1884 р. вчений писав Марті: “Чи ти можеш уявити, що у мене у гаманці тисяча золотих, а сестри Роза і Долі голодують? Звичайно,

принаймні половину заробітку віддам їм. ... Я не завжди, мабуть, справедливий по відношенню до сестер. Але я вчиняю так, як підказує моя совість. Важливо бути у згоді із самим собою ( виділено мною – О.О.) ” [60, 122].

Нам видається, що ці уривки і з реального, і “гіпотетичного” епістолярію фундатора психоаналізу здатні стимулювати міркування щодо впливу вкрай складної та суперечливої постаті З.Фрейда на відповідні концептуальні положення його теорії. Імовірно на цьому терені можуть відкритися серйозні перспективи для фахівців у галузі етики, адже фундаментальна складова моральної самосвідомості людини – совість, вочевидь, розумілася фундатором психоаналізу вельми специфічно. Усвідомлюючи, що відпрацювання цієї проблеми є прерогативою фахівців у галузі етики, ми лише наголошуємо на її значному потенціалі, що може реалізуватися і у різних контекстах психоаналітичної теорії, і у зв’язку з, так би мовити, “людським фактором” її засновника. Наразі показовою є ситуація, що склалася навколо останньої і, імовірно, найбільш суперечливої роботи З.Фрейда “Мойсей і монотеїзм”.

Її коментування у своєму, так само, останньому творі “Вчорашній світ”, здійснив С.Цвейг: “... він надрукував ... дослідження про Мойсея, в якому Мойсея зобразив не як єврея, а як єгиптянина, і таким майже науково обґрунтованим твердженням зачепив як євреїв правовірних, так і не меншою мірою атеїстів-євреїв. Тепер він шкодував, що книга побачила світ у цю жахливу для єврейства годину: “Зараз, коли у них відбирають усе, я відбираю у них ще їхнього кращого мужа”, – зізнавався письменнику фундатор психоаналізу [63, 337].

Високу інтелігентність і толерантність, які були невід’ємними рисами особистості С.Цвейга, демонструє і його листування з професором Фрейдом, а відтак – можна припустити, що в обговоренні “питання Мойсея”, фрагмент з якого ми процитували, митець “згладив” певні гострі кути. Однак, остання фраза психоаналітика, яку наводить С.Цвейг, більш, ніж красномовно виявляє

безкомпромісність позиції ученого. Наразі нагадаємо, що праця “Мойсей та монотеїзм” вийшла друком у 1936 році – коли Гітлер вже три роки як був при владі, проте, відстоюючи свою концепцію, для З.Фрейда, найголовнішим було бути “у згоді із самим собою”. І цьому принципу і в науці, і в житті він, судячи з усього, ніколи не зраджував.

Значне місце у творі Н.Розен приділено і питанню “чоловічого оточення” З.Фрейда, в контексті якого особливе місце посідає постать К.Г.Юнга, що стимулює звернення до певних фрагментів з “гіпотетичного” епістолярію М.Фрейд і “реального” листування віденського та швейцарського вчених.

#### 4.2. З.ФРЕЙД – К.Г.ЮНГ: ПОТЕНЦІАЛ ЕПІСТОЛЯРНОГО ДІАЛОГУ

Листування між вченими, що охоплює період між 1906 – 1913 рр., досить чітко відбиває логіку розвитку їхніх стосунків, яскраво висвітлюючи динаміку руху від теоретичної і особистісної взаємоповаги до відвертого неприйняття, яке, зрештою, призвело до неприхованого антагонізму. Видається показовим, що вітчизняні дослідники доробку З.Фрейда і К.Г.Юнга вкрай рідко апелювали до цього аспекту епістолярію учених, хоча, на нашу думку, він виявляє вельми важливі факти, які можуть бути безпосередньо екстрапольовані у площину наукової спадщини обох дослідників. Практично кожний лист і З.Фрейда, і К.Г.Юнга містить низку важливих міркувань, що, стимулюючи до осмислення, переосмислення та інтерпретації, актуалізують необхідність “концептуальної вибірковості”. Наразі увагу привертає раннє листування учених, яке відбиває позитив їхніх суто людських стосунків, безпосередньо впливаючи на продуктивність теоретичного діалогу.

Традиційно у центрі уваги науковців опиняються проблеми, що дістали широкого осмислення, здобувши певний канонічний статус. Це, передусім, теорія дитячої сексуальності, яка, без перебільшення, стала знаковою для

фундатора психоаналізу. Листи, що до них ми апелюємо, і ті, які “залишилися за кадром”, свідчать про активне “вербування” К.Г.Юнга віденським ученим. Зокрема, коментуючи деякі застереження швейцарського науковця щодо сексуальності у патогенезі істерії, З. Фрейд демонструє вишукану дипломатичність, яка, вочевидь, певний час матиме позитивні теоретичні наслідки: “Читаючи ваші праці<sup>25</sup>, я давно здогадувався, що висока оцінка, яку ви даєте моїй психології, не розповсюджується повністю на мої погляди у питаннях істерії і статевого життя, але я не втрачаю надії, що з роками ви зблизитесь зі мною більше, ніж вважаєте потрібним на даний час ” [18, 365-366].

Позитив віртуозної наукової толерантності, продемонстрованої засновником психоаналізу, важко переоцінити, оскільки незабаром К.Г.Юнг буквально занурюється у класичну фрейдівську модель тлумачення теорії дитячої сексуальності, відзначаючи: “... чи не вважаєте ви, що низку граничних ситуацій можна було б ... розглядати, швидше, *sub specie* ( під кутом зору) другого найважливішого інстинкту – *голоду*, наприклад прийняття їжі, смоктання (переважно голод), поцілунок (переважно сексуальність)? Два комплекси, які існують одночасно, мають з точки зору психології щоразу зливатися, у кожному комплексі вже має бути присутня констеляція іншого. Імовірно, саме про це ви і говорите; тоді я невірно вас зрозумів і наші думки співпадають” [18, 367].

Отже, тактика З.Фрейда у формуванні кола прибічників виявляється більш, ніж продуктивною, оскільки згодом її в одному з листів, але вже як власний здобуток, коментує сам К.Г.Юнг: “Я, як ви вірно спостерегли, даю супротивнику можливість відступу і свідомо прагну до того, аби не дуже ускладнювати йому відмову від попередніх поглядів. Таким чином, справа хоча і зі скрипом, але буде рухатися уперед. Якщо ж навалитися на супротивника

---

<sup>25</sup> У листах З.Фрейда до К.Г.Юнга згадуються дослідження швейцарського ученого, що не вважаються пріоритетними у його спадщині, зокрема: “Діагностичні дослідження асоціацій”, “Психоаналіз і асоціативний експеримент” та ін., проте проблеми, що в них порушуються, вочевидь, сприятимуть розширенню кордонів сучасного юнгознавства.



так, як він того заслуговує, то з цього не вийде нічого, окрім згубного розбрату, що буде мати *виключно* негативні наслідки” [18, 368].

Цей висновок К.Г.Юнга можна було б сприймати як факт його однозначного потрапляння під вплив З.Фрейда, що, вочевидь, принижувало б особистість швейцарського психіатра. Однак, розвиваючи далі свою позицію, К.Г. Юнг досить відверто її конкретизує, демонструючи в такий спосіб реальне розуміння сутності фрейдівського прийому “вербування”: “Обмежуйтеся мінімумом того, що я міг би підтримати, я спирався на власний безумовний досвід, що порівняно з вашим, природно, вкрай малий. Багато з висунутих вами положень я тільки починаю розуміти, а інші для мене все ще недосяжні, що ніяким чином не може заперечувати вашу позицію. Поступово я навчився бути обережним навіть і в невірі” [18, 58].

Обговорення З.Фрейдом та К.Г.Юнгом у форматі листування питання “теоретичної спадкоємності” виводить їх у широкий концептуальний простір, виявляючи низку важливих проблем, які, фактично, не були аргументовані у класичних працях учених. Серед них – “суб’єктне поле” психоаналізу, що дуже чітко і точно окреслюється швейцарським психіатром: “*Більша частина малоосвічених істериків для психоаналізу не є прийнятною* (виділено мною – О.О.). ... Гіпноз у цій галузі іноді дає кращі результати” [18, 368]. Слушність цієї позиції підтверджує і практичний, і теоретичний досвід фундатора психоаналітичної теорії.

Навіть поверховий огляд “суб’єктів” класичного психоаналізу свідчить, що серед пацієнтів З.Фрейда зазвичай були представники інтелігенції. Імовірно саме тому, ще під час практичної роботи у клініці професора Шарко, він висловив своє негативне ставлення до гіпнозу і протиставив йому метод, що згодом отримав назву *вільних асоціацій*. Що ж стосується теоретичного простору – в епіцентрі фрейдівської патографії взагалі були найвизначніші постаті в історії людства, серед яких – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Шекспір, Гете, Достоевський, Наполеон.

Взагалі обмін думками, що розгорнувся між ученими в їхньому листуванні, дозволяє виявити показову суголосність у певних оцінках, які, формально, не мають самодостатнього теоретичного статусу, проте містять потенціал для подальшої концептуалізації. Зокрема, увагу привертає думка К.Г.Юнга стосовно чергової дискусії щодо перспектив психоаналізу, яка розгорнулася на конгресі в Амстердамі: “Факти можна визнавати повільно чи швидко, можна їх заперечувати, але мене обурює, коли у повному сенсі слова обливають помиями те, що комусь не подобається. *Одне* я з жахливою ясністю виніс з цього конгресу – *зневагу до роду Homo sapiens, яка доходить до відчаю* ( виділено мною – О.О.) ” [18, 388]. Це відверте зізнання швейцарського дослідника виявляється більш, ніж співзвучним позиції З.Фрейда, згідно якої при близькому знайомстві кожна людина виявляється набагато гірше того, що може уявити про неї найбільш багата фантазія.

Ідеї, якими учені обмінювалися у процесі свого листування, стосувалися і конкретних праць, відкриваючи несподівані ракурси їх концептуального наповнення. Це, зокрема – дослідження “Марення і сновидіння у “Градиві” В.Єнсена”, що посідає досить важливе місце і у контексті фрейдівської моделі художньої творчості, і психоаналітичної теорії взагалі. Власне обидва “теоретичні виміри” цієї праці і виокремлює К.Г.Юнг у своєму листі.

Характеризуючи її, учений не шкодує компліментарних висловлювань, відзначаючи: “Ваша “Градива” прекрасна. Днями я прочитав її не відриваючись. Ясність ваших суджень захоплює... Але ... не здивуюсь, якщо з академічного боку ... будуть висунуті ... ті ж самі безглузді загальні місця, котрі проти вас вже висувалися. ... Ви, я гадаю, абсолютно маєте рацію, коли шукаєте причини опору своїх опонентів в афектах, особливо афектах сексуальних. Мені дуже цікаво дізнатися, що казатиме сексуальний комплекс публіки з приводу вашої “Градиві”, у цьому плані все ж таки незлобивої. Я більш за все засмуцусь, якщо вона буде прийнята доброзичливо і тільки. І що з цього приводу говорить сам Єнсен? Буду вдячний, якщо ви при нагоді розповісте, які відгуки надходять з боку літераторів ” [18, 378].

Вочевидь, позиція К.Г.Юнга свідчить про його розуміння “Градіві” як дослідження, що передусім, спрямоване у площину осмислення психологічного/психоаналітичного потенціалу художньої творчості, насамперед – літературної. Адже саме у цій праці З.Фрейд висловив одну із своїх ключових думок, згідно якої митці мають дивовижні здатності і їхні свідчення ученим потрібно цінувати дуже високо. Проте найбільш показовим є питання ставлення до фрейдівської праці самого автора новели “Градіві. Фантастичні пригоди у Помпеї” В.Єнсена, яке свідчить про розуміння швейцарським ученим великого потенціалу діалогу теоретика і практика мистецтва. Короткий коментар З.Фрейда з цього приводу виявляється вкрай важливим для усвідомлення певних нюансів, що пояснюють складний “психоаналітичний зміст” цього твору.

“У першому листі, – відзначає віденський учений, – він (Єнсен – О.О.) висловився доволі доброзичливо ... сказав, що аналіз схоплює саму сутність його маленького твору. Він, природно, не мав на увазі нашу теорію – старий, здається, взагалі вже не здатний прислуховуватися до інших думок, окрім своїх власних, що кружляють у поетичних сферах” [18, 379]. Дане спостереження, ніби, має суто формальний характер, проте свідчить, з одного боку – про досить поблажливе ставлення З. Фрейда до В.Єнсена, а з другого – виявляє практичну продуктивність теорії психопатології буденного життя. Йдеться про фрейдівську інтерпретацію позиції письменника, що “аналіз схоплює ... сутність його.. твору”, хоча В.Єнсен “не мав на увазі нашу теорію”. Навряд чи це твердження варто сприймати як обмовку чи швидше – то була свідома обмовка, адже у подальшій частині листа учений говорить про, так би мовити, специфіку художнього мислення та фахову освіту письменника: “Він вважав, – підкреслює З.Фрейд, – що відповідності варто віднести на рахунок творчої інтуїції і, можливо, частково на рахунок його первісної медичної освіти” [18, 379].

Акцентуація на своєрідному дуалізмі особистості В.Єнсена стимулює розмисли щодо питання взаємозв’язку, так би мовити, особливостей образного

світобачення і медичного досвіду деяких творчих особистостей, що реалізовували свій творчий потенціал в умовах ХХ ст. Серед них – відомий італійський кінорежисер Д.Різі, аналіз доробку якого перебуває на маргінесах українського мистецтвознавства. На нашу думку, це значною мірою зумовлено стереотипом, що його сформувало офіційне радянське кінознавство, яке висувало на перші позиції комедійні фільми режисера, створені наприкінці 50-х – на початку 60-х рр.: “Хліб, любов і...”, “Похід на Рим”, “Лялечки”, “Операція “Святий Януарій” та ін.

Ці стрічки митця, вочевидь, були створені під впливом італійського неореалізму і демонстрували високий професіоналізм Д.Різі на рівні наслідування традицій його видатних попередників. Відтак, складалося досить чітке уявлення, що у своїх картинах режисер опанував перші два етапи творчого процесу – традицію та спадкоємність. Однак, було б вкрай невірним не враховувати і інші аспекти художніх орієнтирів Д.Різі, що пов’язані із його складними психологічними стрічками, без урахування яких неможливе цілісне уявлення про доробок цього митця. Йдеться, передусім, про картини “Запах жінки” (1975) та “Втрачена душа” (1976), що утворили своєрідну “психоаналітичну діалогію” режисера, яка, вочевидь, стимулювала його пригадати своє “медичне минуле” – фахову освіту і практичну діяльність лікаря-психіатра.

По великому рахунку, на теренах кінематографа Д.Різі здійснив такий самий експеримент, як і В.Єнсен у площині літератури і, імовірно, якби З.Фрейд був сучасником італійського режисера і не демонстрував свого відвертого неприйняття кіно як виду мистецтва, стрічки Д.Різі опинилися б у полі зору ученого. Однак, це вже моделювання ситуації у форматі “гіпотетичного психологізму”. Що ж стосується “психологічного реалізму” – увагу привертає ще один фрагмент з листування З.Фрейда та В.Єнсена, про який фундатор психоаналізу розповідає К.Г.Юнгу.

“ Я у своєму другому листі виявив настійливість і вимагав відомостей про суб’єктивне начало у творчій роботі, запитував про походження сюжету,

про те, де приховується його власна особистість, і таке інше”, – відзначав віденський теоретик [18, 379]. Ці узагальнені спостереження З.Фрейд конкретизує досить чітко, виокремлюючи три показові моменти.

По-перше, учений зосереджує неабияку увагу на питанні задуму новели “Градіві. Фантастичні пригоди у Помпеї”: “ Від нього (Єнсена – О.О.) я дізнався, що античний рельєф дійсно існує, у нього є копія картини Нанні, але оригіналу він не бачив. Зображуючи свою помпеянку, він, мовляв, тільки підстьобував свою фантазію, сам віддавався в південній спеці Помпеї мріям і одного разу впав там у стан ясновидіння. Нічого іншого щодо походження матеріалу він повідомити не може ” [18, 379].

Вочевидь, відповідь В.Єнсена задовольнила З.Фрейда недостатньо, однак показовими виявляються аспекти, що їх виокремлює дослідник – “специфічна робота” фантазії, яка згідно концептуальним орієнтирам З.Фрейда ( йдеться про його відому працю “Митець і фантазування”) є одним з визначальних чинників у процесі художньої творчості, і стан ясновидіння, що завжди знаходився у концептуальному просторі К.Г.Юнга.

По-друге, інтерпретуючи особливості художнього мислення В.Єнсена, З.Фрейд, коментує ще одну думку письменника щодо специфіки створення “Градіві”: “...під час роботи над іншим твором він раптом усвідомив початок “Градіві”, ... відклав все інше у бік, став писати, писати без зупинки, наносячи на папір те, що вже склалося у голові, поки разом не закінчив новелу ” [18, 379-380]. Це зізнання В.Єнсена логічно вписується у концептуальний контекст явища серендипіті – випадкової творчої знахідки, яке український естетик О.Поліщук безпосередньо пов’язує з феноменом інтуїції творчої особистості – “вченого, митця або винахідника” [44, 174]. При цьому дослідниця підкреслює, що зазвичай “подібна інновація виникає ... у науковій і технічній творчості”, однак намагається розглянути серендипіті і у контексті художнього мислення задля “ розширення понятійного апарату естетики при аналізі неочевидної творчої проблеми” [44, 174] . Відтак, постає можливість кооптувати відповідні зізнання В.Єнсена, які З.Фрейд наводить у своєму

листі швейцарському колезі, у поле теоретичного аналізу серендипіті, що його потенціал “проявляється якнайповніше в ситуації невизначеності для людини-творця змісту творчої проблеми, тобто при її неочевидності ” [44, 178].

І третій момент, на якому у зв’язку з новелою “Градів” акцентує увагу К.Г.Юнга віденський учений. Йдеться про основоположний чинник психоаналітичної концепції – теорію дитячої сексуальності: “... продовження аналізу у дитячі роки письменника призвело б до його власної найбільш інтимної еротики. Вся ця історія – знову таки не що інше, як егоцентрична фантазія” [18, 380] .

Сьогодні це спостереження психіатра видається “традиційним, занадто традиційним” і, зрештою, можна було б стверджувати, що Фрейд не був би Фрейдом, якби його не порушив. Однак не можна не враховувати, що робота “Марення і сновидіння у “Градіві” Єнсена”(1907) фактично стала першим дослідженням ученого, що відкрило його патографічний дискурс. Саме тому наголос З.Фрейда на інтимній еротичі, пов’язаної з дитячими роками письменника, варто сприймати як своєрідний перший поштовх, що у подальшому визначив два головні орієнтири всіх його патографій – біографізм та сексуальний чинник. Наразі показовим є обговорення ним з К.Г.Юнгом майбутньої праці, що увійде до класики патографічних досліджень під назвою “Спогади дитинства. Леонардо да Вінчі”(1910), у процесі якого визначаються засадні концептуальні положення цієї розвідки.

“Біографічна література ... має належати нам. ...Мені раптом стала зрозумілою загадка характеру Леонардо да Вінчі. Це всього лише перший крок у біографічну літературу. ... Зараз я з нетерпінням чекаю на замовлену мною італійську книгу про його юність”, – підкреслював З.Фрейд. Очевидний наголос на значенні біографічного методу, дістане свого розвитку і в інших працях його “патографічного циклу”, передусім – “Одному дитячому спогаді з “Поезії і правди” (1917) і “Достоевському та батьковбивстві ” (1928). Однак найголовнішим наразі є наступне зізнання З.Фрейда – К.Г.Юнгу: “А тепер хочу розкрити вам одну таємницю. Ви пам’ятаєте моє зауваження у “Теорії

інфантильної сексуальності” (друге “зібрання”)...? Перечитайте його ще раз: у той час я ще не ставився до цих слів так серйозно, як ставлюсь зараз. Так ось, серед тих, хто дуже рано трансформував свою сексуальність у жадобу знань і застряг на рівні зразкової незадоволеності, був і великий Леонардо, людина у сексуальному плані пасивна чи гомосексуаліст” [18, 404].

У процитованому фрагменті виразно виявляється сутність розуміння З.Фрейдом сублимаційного процесу, проте найголовнішим вважаємо сам факт розкриття ним теоретичних перспектив своєї розвідки, яке є своєрідною перепусткою у таємниці його наукової лабораторії. Зокрема, відзначимо, що практично всі дослідники “Спогадів дитинства”, зазвичай, працювали безпосередньо з текстом цієї праці, не враховуючи відповідних міркувань ученого, що містить його епістолярій. Проте невеликий уривок з листа З.Фрейда К.Г.Юнгу дає можливість простежити своєрідне становлення думок віденського психоаналітика стосовно патографії Леонардо да Вінчі, що, зрештою, призвели до його остаточних теоретичних висновків.

Обговорюючи зі швейцарським колегою проект “Спогадів дитинства”, З.Фрейд, хоча і побіжно, але порушує ще одне питання, яке у подальшому листуванні набуде принципового значення: “Я радий, що ви поділяєте мої переконання з приводу міфології ” [18, 404]. К.Г.Юнг майже одразу відповідає йому, розповідаючи про активне вивчення “історії символів, тобто міфології та археології”. У цьому зв’язку він ділиться одним спостереженням, зміст якого, черговий раз, свідчить про невичерпаний потенціал концептуального поля аналітичної психології: “Як зразок для аналізу Америки я використовую зараз одного молодого американця (лікаря). І знову у весь свій зріст стає материнський комплекс (... Mother-Mary-Cult ( культ Богородиці)). Видається, мати в Америці відіграє у родині рішуче неоднозначну роль. “Dessous” (“глибинні шари”) американської культури дійсно бездонні: чоловіки перетворилися на отару ягнят, а жінки виступають у ролі диких вовків, тією мірою, природно, як це дозволяють родинні рамки. Я запитую себе, чи були ще

десь у світі подібні умови для виникнення культури? Гадаю, що насправді не було” [18, 406].

Процитований висновок К.Г.Юнга дозволить накреслити нові перспективи щодо осмислення культуротворчого потенціалу міфології з позиції аналітичної психології, в цілому і щодо можливостей кінознавчих розвідок на цьому терені, зокрема. Це, передусім, стосується аналізу одного з класичних зразків “кінематографічного досвіду юнгіанства” – фільму “Мовчання ягнят”. Загальновідомо, що складна і багат шарова стрічка Д.Демі, зазвичай, тлумачилася як показовий приклад інтерпретації “комплексу Електри”. Проте нам видається, що зазначений міфологічний мотив, який, вочевидь, відіграє принципову роль в образній структурі цієї картини, має бути кореспондований з думкою К.Г.Юнга щодо відповідного протистояння чоловічого і жіночого начала в традиціях американської культури, дозволяючи досягнути новий смисл фільму “ Мовчання ягнят ”, який відкривається у даному зв’язку.

Питання міфологічної проблематики порушується і в інших контекстах листування віденського і швейцарського психіатрів. Проте, наразі, виокремимо мотив шуліки як втілення символу Мут, що посідає одне з ключових місць у структурі “Спогадів дитинства”. К.Г.Юнг дає вельми високу оцінку цьому концептуальному аспекту зазначеної праці: ““Леонардо” прекрасний. Пфістер повідомив мені, що він побачив на малюнку шуліку. Я теж побачив, але в іншому місці – дзьоб як раз у районі лобку. Можна сказати словами Канта: гра випадку, яка не поступається найбільш тонким винаходам людського розуму. Перехід до міфології виростає з цієї праці з внутрішньою необхідністю; власне, це перший ваш твір, з внутрішніми настановами якого я а ргіогі відчуваю повну згоду ” [18, 418].

Цей уривок листа К.Г.Юнга, що поєднував в собі, принаймні, три виміри: міфологічне начало, дешифрування прихованої символіки як один з наріжних прийомів патографічного методу та сексуальний підтекст, є черговим етапом в обговоренні з З.Фрейдом визначної ролі міфу у



культуротворчих процесах. Наразі виокремимо ще один принциповий фрагмент з їхнього епістолярію, де К.Г.Юнг ділиться із *pater* своїми теоретичними переконаннями: “ У мене більше немає сумнівів, що хочуть сказати найбільш давні природні міфи. Вони “природно” говорять про центральні комплекси неврозів” [18, 408].

Далі йдуть відповідні приклади, що підтверджують його міркування і, зокрема – апелювання до розмислів З.Фрейда щодо едіпової теми та її похідних: “ Ваше повідомлення про Едіпа дуже мене зацікавило. ... я чув, що св. Козьмі цілували великий палець ноги...” [18, 409]. Очевидний наголос К.Г.Юнга на відверто сексуальному підтексті цієї дії, вочевидь, є великою приємністю для З.Фрейда, що засвідчує його майже блискавична відповідь колезі: “Ваші дослідження у галузі міфології мене потішили. Багато з того, про що ви пишете, для мене абсолютно нове, наприклад, ваше тлумачення потягу до матері... . Все це вимагає якнайскорішого дослідження і оцінки, і, поки у нас немає фахівців у цій галузі, займатися цим треба буде нам самим” [18, 409]. Однак особливий інтерес викликає ще один ракурс тлумачення едіпової теми, запропонований у цьому листі фундатором психоаналізу: “ Я, здається писав вам, що Едіп – це ступня, що розбухла... . Нещодавно я відкрив для себе, сподіваюсь, останню таємницю фетішистів ступні ” [18, 410]. Для З.Фрейда вона, ясна річ, пов’язана із сексуальною символікою.

Необхідно зазначити, що ця тема у дискусії учених розгорнулася вже після обговорення праці “Марення і сновидіння у “Градіві” Єнсена ”. Проте у листуванні віденського і швейцарського психіатрів, жодним чином, не порушувалося питання сексуального підтексту ступні, що є одним з ключових у концептуальному полі “Градіві”<sup>26</sup>. Дівчина на барельєфі, в яку закохується герой новели Гарольд, має особливу ходу: одна її стопа міцно стоїть на землі, другою – вона, спираючись на пальці, ледь торкається її. Відтак, в уяві

---

<sup>26</sup> Показово, що Р.Дадун, котрий здійснює досить розгорнутий аналіз “Градіві”, у своєму дослідженні “Фрейд”, відзначає “особисту прихильність” ученого до барельєфа, підкреслюючи, що його муляж прикрашав кабінет психоаналітика, напроти якого знаходилася репродукція Інгреса “Едіп запитуєСфінкса”.

Гарольда виникає враження, що дівчина ніби рухається уперед. Вочевидь, простір для сексуальних фантазій, наразі, виявляється більш, ніж широкий. Проте, ми виокремили цей момент задля екстраполяції його у цілком конкретний культурний контекст – феномен сюрреалістичного мистецтва. Як відомо, галерея, де виставляли свої перші твори представники цього художнього напрямку, мала назву “Градівка”. Важко сказати, чи апелювали сюрреалісти, безпосередньо, до образу, створеного В.Єнсенем, однак, цілком імовірно, що їх, як реформаторів мистецтва, могла надихати сама метафора такого руху уперед.

Однак паралельно з обговоренням власне міфологічної проблематики, К.Г.Юнг поступово рухається у бік не менш важливої для нього теми, використовуючи, що показово, фігуру мовлення подібну тій, яку застосовував З.Фрейд: “ Ми підкоримо собі і окультизм. ... Я зараз приглядаюсь до астрології, без знання якої навряд чи можна розібратися в міфології. У цих темних сферах приховуються дивовижні речі. Дозвольте мені поблукати у цих безкінечних просторах і не турбуйтеся за мене. Я повернуся із багатою здобиччю, яка допоможе мені краще пізнати людську душу. Я маю на певний час одурманити себе магічними ароматами, аби до кінця зрозуміти, які таємниці приховуються у безоднях позасвідомого ” [18, 422].

Даний лист К.Г.Юнга є черговим свідченням його вельми високої оцінки окультизму і містики, що невдовзі стане однією з офіційних причин теоретичного і людського розриву між ним і З.Фрейдом. Дискусія навколо цих проблем, як відомо, мала тривалу історію, проте на ранніх етапах розгорталася у досить толерантному форматі. Більш того, сам З.Фрейд виявляв очевидну схильність до примітивних виявів містицизму, що тлумачив як ознаки забобонів. Чи не найпоказовішим прикладом у цьому зв’язку є його відомий лист, в якому він оповідає історію, що “трапилася між небом і землею і не підлягала розумінню” [18, 402].

З.Фрейд, досить відверто, ділиться з К.Г.Юнгом передчуттям своєї смерті: “Кілька років тому у мене виникло переконання, що я помру у віці 61 чи

62 років ” [18, 402] і дуже детально описує всі складні психологічні наслідки, які зумовила символіка цих цифр. Психоаналітик розповідає про свою подорож до Греції, наголошуючи, що “ було відверто моторошно, з якою послідовністю повторювалися числа 61 чи 60 у поєднанні з одиницею чи двійкою при всіх спробах перерахувати ті чи інші предмети...; я все це старанно помічав. Перебуваючи у пригніченому настрої, я сподівався зітхнути із полегшенням в афінському готелі, де нам виділили кімнату на другому поверсі; шістдесят перший номер ніяк не міг там знаходитися. ... але я отримав номер тридцять перший ( за фатальним збігом все ж таки половина від 61 – 62), і це нове в’юнке число переслідувало мене, ще більш настійливо, ніж перше” [18, 402].

Така розлога цитата була потрібна нам, аби підкреслити очевидну психологічну залежність З.Фрейда від цифрової символіки, яку він, тим не менш, спробував пояснити не через свою забобонність чи певний містичний збіг обставин, а з позиції ученого-психоаналітика. Це, врешті-решт, зумовило складний асоціативний ланцюг: передчуття З.Фрейдом віку своєї імовірної фізичної смерті і завершення його першої фундаментальної праці “Тлумачення сновидінь”. “Забобонна думка, що я помру у віці 61 – 62 років, – зізнавався учений, – виявилася еквівалентом переконання, що “Тлумаченням сновидінь” я завершив справу свого життя, не повинен нічим більше займатися і можу спокійно померти ” [18, 402].

Вочевидь, така “відвертість” З.Фрейда є більш, ніж неоднозначною і зумовлює відповідне ставлення до неї. Тим не менш, її резонанс виявився доволі потужним і стимулював численні інтерпретації. Зокрема, імовірно, не випадково даний факт із життя фундатора психоаналізу увела у контекст вже згадуваного нами роману “Марта Фрейд” Н.Розен: “Не один раз я була здивована, коли бачила, що Зігмунд надає значення забобонам, які ґрунтуються на числах. ... він вираховував, що неодмінно помре у шістдесят один рік, і тому квапився здійснити відкриття, яке уславить його ім’я серед нащадків. ... Я із

здивування виявила, що можна бути водночас невіруючим і забобонним. Я замислювалася, чи такий вже він атеїст, як упевнює” [48, 171].

У моделі Марти Фрейд, запропонованої Н.Розен, взаємовідносини З.Фрейда і К.Г.Юнга реконструйовані у контексті цілком реальних фактів: від вже хрестоматійної дискусії учених стосовно окультизму, спровокованої тріском у книжковій шафі – до відтворення складної динаміки їхніх стосунків, які завершилися остаточним розривом. “Гіпотетичні коментування” дружини психоаналітика щодо постаті К.Г.Юнга, поза сумнівом, зумовлені об’єктивними обставинами того особливого місця, яке швейцарський учений у певний період посів у житті її чоловіка. Імовірно, формат роману, обраний Н.Розен, міг би стимулювати її фантазію і з приводу “гіпотетичного листування” К.Г.Юнга з Мартою Фрейд, що стало б своєрідним “зворотним боком” листування, яке у реальному житті розгорнулося між З.Фрейдом і Еммою Юнг. Цей аспект епістолярію засновника психоаналізу можна було б включити у попередній підрозділ, проте постать Е.Юнг – вочевидь, яскравої і самодостатньої особистості, з’явилася у контексті фрейдівського листування все ж таки завдяки її видатному чоловіку.

Починаючи з першого листа, надісланого дружиною швейцарського ученого, виникає стійке враження, що Е.Юнг прагнула виконати відверто миротворчу функцію і запобігти розвитку конфлікту, що вже почав набирати обертів у відносинах двох титанів європейської психіатрії. “... я не зовсім розумію, звідки взялася у мене сміливість написати вам цього листа, – відзначала вона, – , але я впевнена, що ... слідую голосу свого позасвідомого, яке мене ще ніколи не підводило” [18, 432]. Позасвідоме Е.Юнг, безсумнівно, вело її у вірному напрямі, оскільки йшлося про одну з принципових робіт її чоловіка, яка викликала неоднозначну оцінку З.Фрейда: “ ... можливо я помиляюся, але мені видається, що ви не зовсім погоджуєтесь з “Метаморфозами лібідо”. ... я гадаю вам обом піде на користь, якщо ви ... ґрунтовно обговорите дане питання ” [18, 432].

У черговому листі до віденського психоаналітика Е.Юнг знову повертається до цього дослідження чоловіка, пояснюючи своє занепокоєння досить чітко: “ Про “Метаморфози” я казала перш за все тому, що знаю, з яким нетерпінням Карл очікував на ваш відгук ...; він і раніше часто відзначав, що ви, можливо не погодитесь з ним, і з занепокоєнням чекав на вашу реакцію ” [18, 433]. Подальший зміст листа свідчить, наскільки глибоко Е.Юнг розуміла специфіку стосунків між ученими, виявляючи їхню певну “залежність” від концептуального наповнення “Метаморфоз лібідо”: “Звичайно, є тут і залишки батьківського ( чи материнського) комплексу, від якого Карл прагнув позбавитися саме в цій своїй праці... . Можливо, воно і на краще, що ви одразу не відгукнулися, інакше б ви укріпили його у цьому конфлікті батьків і дітей ” [18, 434].

Розвиваючи далі свої думки, Е.Юнг демонструє дивовижну прозорливість стосовно сутності особистості З.Фрейда, що є ще одним важливим внеском у створення його вкрай складного і суперечливого портрета. Показово, що свої розмисли дружина К.Г.Юнга вибудовує на двох рівнях: символічному і реалістичному. Перший, наразі, виявляється більш очікуваним, зважаючи на логіку її попередніх міркувань: “ ... у мене не виходить з голови розмова..., в якій ви торкнулися вашої родини. Ви сказали: шлюб давно вичерпав себе, тепер лишилося тільки одне – померти. Діти зростають, і чим більш дорослими вони стають, тим більше виникає клопоту, і все ж таки це єдина радість у житті. Ваші слова ... видалися мені такими значущими, що я весь час думала про них, вважаючи, що вони у першу чергу стосуються мене, оскільки ... мають символічний сенс відносно мого чоловіка” [18, 434].

Натомість другий рівень – формально буденний – засвідчує прозорливість, а головне сміливість Е.Юнг, котра дає З.Фрейду досить жорстку оцінку на, сказати б, території його особистого життя: “Не гнівайтесь на мене, якщо я дозволю собі сказати кілька слів і про “очевидний зміст” вашого висловлювання. Я вже тоді хотіла запитати, чи впевнені ви, що вашим

дітям не можна пособити за допомогою аналізу. Не можна без покарання мати батьком велику людину, адже навіть від впливу звичайних батьків звільняються з великими труднощами. А якщо до того ця значна людина, як ви самі сказали, має схильність до патріархізму!” [18, 434].

Слушність позиції Е.Юнг щодо особливої морально-психологічної залежності дітей від авторитету видатних батьків красномовно підтверджують досить відверті зізнання відомого німецького письменника Клауса Манна – сина патріарха європейської літератури ХХ ст. Томаса Манна: “Мішурний відблиск, який оповивав мій старт, тільки тоді стає зрозумілим – і тільки тоді його можна вибачити, – коли усвідомлюєш поважне тло батьківської слави. Я почав свою діяльність у тіні батька, тож, аби не залишатися непоміченим, помалу борсався й поведився трішки зухвало” [33, 177].

Листи, що Е.Юнг адресувала З.Фрейду, формально, були стимульовані її бажанням пригасити зростання ворожнечі, яка все активніше набирала обертів у відносинах її чоловіка із віденським психоаналітиком. Однак, не можна не враховувати і інші обставини, що могли спонукати дружину швейцарського ученого до такого листування і, в першу чергу – питання особистісного характеру. Наразі показовим є один лист Е.Юнг до З.Фрейда, відверто сповідальний зміст якого дає підстави вважати його своєрідним епістолярним варіантом методу вільних асоціацій.

Емма Юнг досить відверто зізнається своєму адресату про причину написання і попереднього, і теперішнього листа: “... я боялася, що ви будете гніватися чи погано про мене подумаете, це мене дуже пригнічувало, тим більш, що *тут зачеплений мій головний комплекс* ( виділено мною – О.О.) ” [18, 439]. Про свій головний комплекс вона говорить і конкретно, і водночас, досить завуальовано: “ ... час від часу я буваю занепокоєною, в який спосіб мені примусити рахуватися із собою, знаходячись поруч із Карлом; я бачу, що у мене немає друзів, всі, хто з нами спілкуються тягнуться виключно до Карла... . Всі жінки, звичайно, закохані у нього ... ” [18, 439].

Вочевидь, ключовим у цьому зізнанні Е.Юнг є почуття ревності, яке спиралося на цілком реальний ґрунт. Слід відзначити, що у листуванні її чоловіка із З.Фрейдом досить виразно вимальовується “жіноча тема”, яка формально стосувалася суто психоаналітичної проблематики, проте, як відомо, здобувала виходу і у цілком особистісний вимір. Так, розповідаючи своєму Віденському колезі про складність підготовки до Веймарського конгресу, К.Г.Юнг, зокрема, повідомляв: “Цього разу Цюрих буде гарно представлений прекрасною статтю. Сестра Мольтцер, д-р Хінкле-Іствік (чарівлива американка!), фройляйн д-р Шпільрайн, далі мої відкриття: фройляйн Антонія Вольф, людина чудового розуму з дивною здібністю проникнення у філософсько-релігійні проблеми, і – last not least – моя дружина” [18, 428]. У своїй відповіді З.Фрейд, так само, не обходить “жіночу тему”: “До милих жінок з Цюриху ми, Віденці, не можемо нікого додати. Наша єдина жінка-доктор (йдеться про Маргарете Хільфердинг – члена Віденського психоаналітичного товариства – О.О.) бере участь на боці Адлера, це справжня мазохістка, і вона навряд чи приїде” [18, 428].

Таке красномовне висловлювання З.Фрейда, вочевидь, не вимагає ще якогось коментування, натомість його потребує позиція К.Г.Юнга. Ясна річ, увагу привертає не куртуазна характеристика Хінкле-Іствік, а оцінка, що її він дає власній дружині: остання, проте не найгірша. Поза сумнівом, Емма Юнг мала неабиякі підстави до занепокоєння, яке вельми чітко відбивають її листи до З.Фрейда, адже у підтексті цього, ніби жартівливого висловлювання її чоловіка, безсумнівно, простежується елемент зневаги. Проте ще більш показовим видається інший момент – імена “чудової статі”, які наводить К.Г.Юнг, репрезентуючи цюрихських психоаналітиків на Веймарському конгресі. Фактично всі їх учений супроводжує хоча б коротким коментуванням, виняток складають тільки два прізвища – сестри Мольтцер, але, передусім, – фройляйн Шпільрайн.

“Письмова скоромовка”, з якою К.Г.Юнг подає її ім'я, є цілком зрозумілою, адже ця його колишня пацієнтка, котра згодом стала досить

відомим лікарем-психоаналітиком, як відомо, посіла особливе місце в житті ученого. Стосунки, що пов'язували його з С.Шпільрайн, зруйнували канони психоаналітичного осередку, які, офіційно, забороняли особисті відносини між лікарем і пацієнтом. Означений факт став об'єктом кінематографічної інтерпретації у фільмі Д.Кроненберга "Небезпечний метод", що у ньому було зроблено особливий акцент на реальному критичному ставленні до цих стосунків з боку З.Фрейда. Наразі листи Емми Юнг до нього набувають особливого смислу.

Поза сумнівом, вона знала про адюльтер свого чоловіка і, імовірно, шукала підтримки з боку фундатора психоаналітичної теорії. Відтак, її лист, що, при першому наближенні сприймається як своєрідне визнання "наукового довголіття" З.Фрейда, містить значно більше підтекстів: "Надалі хочу повернутися до вашого, якщо так можна сказати розчарування у науці. ... Ви ... зараз не настільки старий, щоб говорити про "шляхи відступу", до того ж з такими чудовими і плідними ідеями в голові! І взагалі, хто відкрив джерело вічної молодості у психоаналізі..., той не зможе постаріти так швидко" [18, 434-435].

Однак, ще більшої уваги вартують інші слова дружини швейцарського психіатра: "... не думайте про Карла з батьківським почуттям: "Йому зростати, а мені йти на спад", думайте про нього, як людина про людину, котра, так само, як і ви, має виконати своє призначення" [18, 435]. Формально, їх можна сприймати як такі, що спрямовані на нормалізацію відносин між ученими, однак, якщо тлумачити їх у контексті критики віденським психоаналітиком стосунків К.Г.Юнга з С.Шпільрайн, вони набувають зовсім іншого забарвлення: "Ви, звичайно, уявляєте, наскільки я задоволена і тішуся довірою, яку ви надаєте Карлу, але іноді мені видається, що ви дозволяєте йому занадто багато. Чи не бачите ви в ньому спадкоємця ... вашої справи більш, ніж це необхідно?" [18, 435] Наразі варто відзначити, що сам З.Фрейд, так би мовити, офіційно не мав інтимних зв'язків зі своїми пацієнтками ані пересічними, ані



відомими як, наприклад – М.Бонапарт, що, імовірно, давало йому підстави для відповідних вимог щодо свого наукового оточення.

Не підтримуючи інтимні стосунки між К.Г.Юнгом і С.Шпільрайн як лікарем і пацієнткою, З.Фрейд, тим не менш, прагнув продемонструвати свою наукову неупередженість, згадуючи в одному із листів до швейцарського психіатра концептуальний висновок С.Шпільрайн – дослідниці: “Фройляйн Шпільрайн послалася одного разу, що жінка і в книзі Буття виступає у ролі спокусниці чоловіка, котрому вона пропонує вкусити від яблука ” [18, 443]. Однак, ця ідея виявляється фактично приводом для дискусії, зумовлюючи низку відповідних аргументів з боку З.Фрейда: “Цей міф у Книзі Буття, імовірно, всього лише жалюгідне, тенденційне збочення якого-небудь учня священнослужителя, котрий... абсолютно в безглуздий спосіб поєднав в одній історії два незалежні джерела” [18, 443]. Надалі учений ділиться своєю міні-концепцією щодо неоднозначності постаті Єви, апелюючи при цьому до ідеї О.Ранка, який вважав, що “ у міфі все... могло би бути навпаки ” [18, 443]. Розвиваючи означену думку, З.Фрейд наголошував, що “все стало б на свої місця”, якби Єва були матір'ю Адама, а відтак склалася б ситуація інцесту з усіма наступними наслідками.

Взагалі це питання досить жваво обговорюється у листуванні З.Фрейда і К.Г.Юнга, дозволяючи виявити принципову відмінність їхніх позицій у ставленні до інцесту. Йдеться саме про відмінність підходів, а не протилежність поглядів, що, умовно, можуть бути визначені як біологічний та культурологічний. Перший, ясна річ, сповідується З.Фрейдом, котрий тлумачить доісторичні часи виключно з позиції дарвінізму. Цей орієнтир визначає подальшу концептуальну логіку ученого, що, зокрема, спричиняє наступні висновки, які він чітко артикулює: “ Материнське право не можна плутати з пануванням жінки. Останнє значить небагато. Материнське право особливо добре співіснує з полігамним приниженням жінки ” [12, 445] і: “Батько той, хто має сексуальне право на жінку і бачить у дітях свою власність. Сам факт зачинання батьком не має для дитини ніякого психологічного

значення ” [18, 446]. Наразі З.Фрейд, формально, не порушує проблему інцесту як таку, проте акценти, що їх він робить, “працюють” на неї безпосередньо, доводячи сповідувані ученим принципи біологічного підходу. Позиція ж К.Г.Юнга з цього приводу виявляється набагато складнішою.

Своє бачення даної проблеми швейцарський учений коментує настільки широко, наскільки це можливо у форматі листа, однак ми виокремимо найбільш принципові моменти, які репрезентують його погляди: “Що стосується питання інцесту, – зазначає К.Г.Юнг, – я боюся справити на вас вкрай парадоксальне враження. ... інцест заборонений *не тому, що бажаний*, а тому, що страх, який сповнює первісну людину зворотним числом воскрешає враження дитинства і формує на цьому матеріалі церемонію спокутування” [18, 446]. Таке тлумачення дає К.Г.Юнгу підстави пов’язати інцест, насамперед, з психологічним, а можливо, ясна річ умовно, і етико-релігійним началом. При цьому слід відзначити, що специфіка розуміння ним сутності цього явища виявляє, так би мовити, етапний характер: *страх – провина – спокутування*.

Видається показовим, що шляхом чіткого визначення певних етапів руху тлумачив інцест і З.Фрейд, щоправда, пов’язував його безпосередньо з феноменом батьковбивства. Симптоматичним є і певний збіг цих етапів, адже у ланцюзі, який вибудовує віденський психіатр, також присутні провина і страх. Принципова відмінність полягає в їх послідовності. Так, згідно концептуальної логіки З.Фрейда, інцест спричиняє *гріх*, який породжує відчуття *провини*, далі – *покарання* і звершує цю динамічну структуру почуття *страху*. Відтак, головна різниця у розумінні інцесту З.Фрейдом і К.Г.Юнгом була зумовлена діаметрально протилежним ставленням до страху: у першого – він звершував “ланцюгову реакцію” попередніх відчуттів, у другого – виконував роль своєрідного фундаменту, для наступних етапів, визначальним, серед яких є спокутування.

Зрозуміло, як ми вже підкреслювали, К.Г.Юнг не міг у зв’язку з інцестом говорити про його етико-релігійний вимір, однак, водночас, вважав за неможливе розглядати як суто психологічне явище: “Психологічно інцест так

само не має *того* значення, що йому надають” [18, 446]. Розвиваючи свою думку, учений акцентував особливу увагу на двох чинниках : ролі сексуальної травми і проблемі табу. Останнє у концептуальній логіці К.Г.Юнга посідає особливе місце: “ ... табу на інцест як особлива психологічна інституція має значно більше значення і інший смисл, ніж запобігання кровозмішувальним зв’язкам ... . Табу на інцест, як і кам’яна маса храму, є *символом* чи *носієм* значно більш широкого своєрідного смислу ... ” [18, 447].

Звичайно, дослідник не мав можливості широко репрезентувати свою позицію, проте навіть такі лаконічні міркування К.Г.Юнга дають підстави припустити, що його розуміння сутності інцесту передбачало трансформацію цього складного явища у більш широкий контекст і його тлумачення як транскультурного феномену. Отже, аналіз вже “класичного” для психоаналізу і глибинної психології листування між З.Фрейдом і К.Г.Юнгом продовжує виявляти невичерпаний потенціал їхньої теоретичної спадщини, постійно відкриваючи нові і нові концептуальні виміри. Однак, епістолярій віденського ученого містить листи, що, отримавши досить резонансний статус, зважаючи на адресатів З.Фрейда, тим не менш опинилися на маргінесах дослідницького інтересу. Саме до них ми апелюватимемо у наступному підрозділі, прагнучи ввести їх у більш широкий культуротворчий простір.

#### 4.3. ЕПІСТОЛЯРІЙ З.ФРЕЙДА: ПО ТОЙ БІК ТРАДИЦІЙНОГО ПІДХОДУ

Аналіз “дослідницької бази” епістолярної спадщини З.Фрейда дозволяє визначити певні тенденції і простежити показові закономірності. Так, переважна більшість дослідників, насамперед, апелюють до тих листів фундатора психоаналітичної теорії, що були адресовані його колегам і, передусім, колегам з найближчого оточення, оскільки в них, безпосередньо, обговорювалися проблеми концептуального характеру. При цьому, на маргінесах опинився певний масив листів віденського ученого, зміст яких, на нашу думку, відкриває значні можливості щодо розширення і кордонів

психоаналізу, і виявлення нових зрізів в особистості її фундатора. Наразі виокремимо кілька фрагментів з “нетрадиційного епістолярію” австрійського психіатра, в контексті якого значний інтерес стимулюють його листи до друга юності Еміля Флуса, що охоплюють період 1872-1874 рр. Форма звернення З.Фрейда буквально провокує об’єднати їх під умовною назвою: “Листи до милого друга”, адже саме в такий спосіб він розпочинав фактично всі послання до свого адресата.

Упорядники збірника “З.Фрейд. По той бік принципу задоволення”, що, зокрема, включає і фрагменти листування ученого з Е.Флусом, у відповідному додатку-коментуванні відзначають: “Листи були випадково знайдені і уперше надруковані у 1971 р. Значення цих листів для біографів і дослідників Фрейда важко переоцінити у зв’язку з їх дивовижною відвертістю, з якою Фрейд обговорює найбільш інтимні питання свого життя і свого найближчого оточення” [11, 557]. З цим твердженням важко не погодитися, оскільки певні думки і спостереження майбутнього ученого, що їх він висловлює своєму другові, без перебільшення, є вражаючими. Проте саме вони пояснюють психологічні особливості постаті З.Фрейда, що зрештою сформували “остаточний портрет” фундатора психоаналітичної теорії.

Його перший лист до Е.Флуса, який увійшов до цієї збірки, імовірно, дійсно був одним із перших у їхньому листуванні, що засвідчує звернення до адресата: “милий *новий* ( виділено мною – О.О.) друг”. Без перебільшення він є найбільш шокуючим з усіх послань і це, вочевидь, дуже добре усвідомлював сам З.Фрейд, оскільки містить більш, ніж красномовну позначку: “секретно”. Дану обставину майбутній психоаналітик коментує буквально з перших абзаців: “Мені знадобиться напружитися, аби зорієнтуватися у своїх спогадах про вчорашній день. Я як є насправді перекажу неприкрашену правду, але тільки вам, і сподіваюсь що чуже око цих рядків на побачить. Але, якщо раптом, трапиться інакше і ви не будете у змозі цьому завадити, нічого не пишіть мені про це, інакше з правдою буде покінчено раз і назавжди, і вам вже не почути нічого, окрім порожніх фраз, з яких ви

нічого для себе не зможете здобути” [62, 347]. Відтак, з одного боку, З.Фрейд налаштований на відверту розмову, з другого – не менш чітко вдається до застережень, що, навіть, можуть сприйматися і як певні погрози. Дуалізм такої позиції є своєрідною психологічною рефлексією, що, певною мірою, засвідчує ознаки садо-мазохістичного комплексу її автора.

Отже, З.Фрейд ділиться з Е.Флусом враженнями від своєї подорожі з Фрайбурга до Відня, проте головним змістом цієї оповіді є колективний портрет його супутників у потягу, для зображення яких він не шкодує найяскравіших фарб. Відвертості, якими просякнутий цей лист, ставлять нас перед необхідністю дещо розлогого цитування. “... перша супутниця була нещасним творінням – її обличчя було страшенно спотворене виразками. Я вирішив примусити себе залишитися, аби мимоволі не образити бідолашу, але згодом... відразу взяла гору над тактовністю, – відзначав З.Фрейд ” [62, 347].

Таке зізнання може бути інтерпретоване під різними кутами зору: і як певний вияв співчуття; і як чітко деклароване прагнення продемонструвати свій такт; і як щире зізнання у власній слабкості, спровокованої неможливістю подолати відчуття огиди. Останнє – видається найбільш несподіваним, зважаючи на те, що шістнадцятирічний З.Фрейд вже, імовірно, розмірковував стосовно перспектив своєї медичної освіти.

Далі, він ділиться Е.Флусом своїми наступними враженнями: “... я потрапив до компанії достойного старого єврея і такої самої достойної єврейки та їхньої меланхолійної томної доньки і зухвалого, бундючного сина. Ця компанія була для мене нестерпною...”[62, 347], що, зрештою, стимулює майбутнього психоаналітика здійснити своєрідне узагальнення образів його супутників, пропонуючи досить несподівану типологію: “... цей єврей говорив так само, як тисячі інших, котрих я чув у Фрайбурзі, навіть його обличчя видавалося мені знайомим, настільки воно було типовим. ... так само як і молодий чоловік. Той був з породи, з яких доля, коли настає час, ліпить шахраїв – хитрих, брехливих, вихованих у вірі дорогих родичів, ніби талановитий, але позбавлений принципів і світогляду. Кухарка з Богемії,

обличчя котрої... нагадувало морду мопса... . Досить з мене цієї потолочі. Протягом розмови я дізнався, що мадам єврейка разом з родиною мешкає в Мезериче – відповідна гнойова кучугура для такої бур'янистої трави” [62, 348].

Головне враження від цього опису – відчуття тотальної зневаги З.Фрейда до людського роду як такого, що її, навряд чи можна “списати” тільки за рахунок юнацького максималізму та дорожньої втоми. Адже даний висновок варто сприймати як розширене тлумачення попереднього абзацу листа, в якому він, уникаючи будь-якої емоційності, дуже чітко формулює свою позицію: “ Люди не так вже різняться між собою, як видається, вони неминуче діляться на великі класи ( як відвертий антагоніст марксизму З.Фрейд, вочевидь, має на увазі психологічні типи – О.О.) за своїми думками і діями, однаке це і природно, оскільки подібні обставини неминуче породжують схожих людей! ”[62, 348]. Відтак, аналіз раннього епістолярію майбутнього психоаналітика дає підстави пересвідчитися, що вже у молодості у нього починає формуватися зневажливе ставлення до людини. З роками досвід З.Фрейда і професійний, і суто людський, актуалізує його вкрай негативні висновки з цього приводу, один з яких ми вже прокоментували у контексті листування з К.Г.Юнгом.

Створюючи колективний портрет супутників, З.Фрейд зупиняється ще на одній родині: молодій жінці з двома дочками. Характеризуючи мати – свою візаві у ресторані – він знову демонструє відвертий сарказм, відзначаючи: “... нею ( візаві – О.О.) була нервова жінка, котра тремтіла від зневаги, доводячи до відчаю всіх офіціантів ... . Я здобув би задоволення, якби запитав її, невже вона вважає наше земне життя настільки скороминучим, що не може витратити годину, аби спокійно пообідати ” [62, 348]. Натомість старша донька цієї “невротичної особи” справляє на З.Фрейда зовсім протилежне враження.

Формально її опис різко контрастує з усіма попередніми портретами: “...поруч з нервовою дамою сиділа її дванадцятирічна донька з янгольською голівкою і ... безтурботним личком ” [62, 348] , проте далі, буквально кількома

словами, З.Фрейд подає його у зовсім несподіваному ракурсі: “... з неї ще цілком міг би вийти красивий паж ” [13, 348]. Імовірно на цьому зауваженні можна було б не загострювати увагу, однак воно видається, принаймні, несподіваним, зважаючи на дивну статеву суміш, до відтворення якої свідомо чи позасвідомо вдався З.Фрейд. Загальновідомо, що функцію пажа завжди виконували хлопчики, а відтак – запропоноване ототожнення є вельми неоднозначним і, імовірно, може бути інтерпретованим виключно з позиції психоаналізу. Показово, що саме у листах З.Фрейда до Е.Флуса, хоча і у дуже завуальованому вигляді, вже почали накреслюватися перші паростки цієї теорії.

Так, майбутній психіатр ділиться з другом перспективами свого “професійного майбутнього”: “... я твердо вирішив стати природознавцем... Я хочу пізнати всі акти природи, що здійснювалися протягом тисячоліть, можливо мені вдасться вслухатися в її споконвічний процес, і тоді я поділюся надбаним з усіма, хто прагне знань. Ви бачите, таїна не така страшна, вона була лише просякнута нерішучістю, оскільки занадто вже незначна ” [13, 356]. Власне у цьому вельми абстрактному висловлюванні вже починає простежуватися логіка того шляху, яким через певний час, буде упевнено рухатися З.Фрейд.

Наразі видається показовим, що майбутній учений не демонструє наміру присвятити себе медичній діяльності, яка, незабаром, визначить його фахову спрямованість, натомість висловлює бажання займатися вивченням природних процесів, які охоплюють вельми широкий часовий період і містять чимало таємниць. Фактично, можна говорити про прагнення З.Фрейда розробити принципово нову теорію, ключове положення в якій посідатиме таїна, що нею, вочевидь, стане феномен позасвідомого, осмислення якого вимагало застосування різноманітних підходів, у тому числі – і екскурс у доісторичний період в історії людства.

Водночас, листування з Е.Флусом виявляє і інші несподівані аспекти, що, так само, сприймаються як своєрідне прогнозування фундаментальних

положень майбутньої психоаналітичної теорії. Так, З.Фрейд ділиться зі своїм другом інформацією стосовно завдання самому собі, яке обов'язково має бути реалізоване: “Мені необхідно прочитати для себе щось з грецьких і латинських класиків, зокрема “Царя Едіпа” Софокла. Ви втрачаєте багато піднесеного, якщо не можете всього цього читати” [62, 354]. Можна припустити, що вже у юнацький період свого життя майбутній учений свідомо орієнтується на ті твори класичної літератури, підмурівком яких є міфологічна основа, що у подальшому дістане потужного розвитку у різних вимірах психоаналізу. Проте, найголовнішим, вочевидь, є не випадкове звернення З.Фрейда саме до трагедії Софокла, в основу якої покладений один з “канонічних” давньогрецьких міфів. Саме він став фундаментом концепції Едіпова комплексу, так званого, ядра теорії дитячої сексуальності, що, без перебільшення виявилася головною “візитною картою” фундатора психоаналізу.

Взагалі, у листуванні З.Фрейда і Е.Флуса, з фрагментами якого ми працювали, виявляються паростки, принаймні, ще двох “класичних” психоаналітичних концепцій: психопатології буденного життя і дотепності та її ставлення до позасвідомого. Проте ми не зупинятимемося на них більш детально, оскільки і ті моменти з фрейдівської епістолярної спадщини, що бути нами наразі прокоментовані, свідчать про їх значний потенціал, який сприятиме розширенню можливостей сучасних розвідок і на теренах психоаналітичної теорії, і у більш широкій гуманітарній площині. Взагалі, малодосліджений епістолярій З.Фрейда виявляється досить масштабним і у, так би мовити, кількісному, і концептуальному плані. Однак, у межах нашого дослідження ми зупинимося тільки ще на двох листах, оскільки їх змістовна насиченість могла б спричинити самостійні теоретичні розвідки. Перший лист – “ Спогади на Акрополі, що були затьмарені” – має і другу назву, що чітко конкретизує адресата З.Фрейда: “Лист до Ромена Роллана”.

Як відомо, видатний французький письменник входив до кола спілкування віденського психоаналітика, хоча порівняно, скажімо, із



С.Цвейгом та Т.Манном, їхні стосунки не були такими тісними. Тим не менш, З.Фрейд і Р.Роллан досить активно обмінювалися листами, обговорюючи, так би мовити, поточний культуротворчий момент. Наприклад, в одному з своїх листів засновник психоаналізу, дякуючи письменнику за його “двохголовий трьохтомний твір”, назва якого наразі не фіксується, зробив своєрідне зізнання: “... під Вашим керівництвом прагну проникнути в індійські джунгли, від яких мене до цього часу утримували – в якомусь кількісному співвідношенні – *еллінське почуття міри, єврейська тверезість і філістерське боягузтво* ( виділено мною – О.О.)” [61, 367].

Така самохарактеристика З.Фрейда видається вельми щирою і, фактично, відбиває основоположні чинники його світогляду, що, значною мірою, вплинули на формування особистості ученого і, зрештою, призвели до створення психоаналітичної теорії. При цьому З.Фрейд зізнається у своєму розумінні необхідності, якщо не зміни, то, принаймні, розширення своїх світоглядних кордонів, відзначаючи: “Мені, власне, потрібно було наважитися на це раніше, оскільки зростання індійського ґрунту для мене не є чужим... Але за межі своєї природи вийти нелегко ” [61, 367].

Далі йдуть роз’яснення З.Фрейда, що, імовірно, є відповіддю на розмисли Р.Роллана, які були висловлені ним у попередньому листі: “Дозвольте мені кілька зауважень з приводу критики психоаналізу: “екстраверсії” та “інтроверсії” йдуть від К.Г.Юнга, котрий і сам значною мірою містик і вже багато років як до нас більше не належить. Ми цій різниці не надаємо суттєвого значення і чудово знаємо, що людина може належати одночасно до обох цих категорій” [61, 367]. Процитована думка З.Фрейда видається цікавою тому, що учений висловлює свою позицію стосовно розуміння сутності екстраверсії та інтроверсії як двох амбівалентних, проте взаємопов’язаних психологічних станів. Це логічно “вписується” у загальний концептуальний контекст психоаналізу щодо його класичних дихотомій: еротико-танатологічний, садо-мазохістичний комплекси, принципи реальності і насолоди та ін.

Ще один важливий аспект листа З.Фрейда до Р.Роллана стосується обґрунтування ним сутності низки психоаналітичних визначень: “... такі наші вираження як регресія, нарцисизм, принцип насолоди – суто описові і не містять оціночного судження” [61, 367]. Свою думку з цього приводу учений розвиває у листі далі, черговий раз артикулюючи головну мету його теорії, що нею є віднайдення гармонії “Я”: “... його завдання полягає в успішному посередництві між вимогами життя первинних позивів (“Воно”) і вимогами зовнішнього світу, тобто між внутрішньою і зовнішньою реальністю” [61, 368].

Проте наразі показовою видається, не власне, аргументація самого З.Фрейда, а, сказати б, поштовх, що спонукав його до відповідних роз’яснень – лист Р.Роллана, який, судячи з усього, демонструє глибоку обізнаність письменника з концептуальним спектром психоаналізу, вкотре доводячи факт “включення” видатних представників літератури у європейське теоретичне поле, зокрема – психоаналітичне. У цьому зв’язку увагу привертає ще один уривок з фрейдівського листа.

“Досить далеко розходимося ми з Вами, – відзначав віденський психіатр, – в оцінці інтуїції. *Ваші містики* ( виділено мною – О.О.) їй довіряють, очікуючи від неї вирішення світових загадок; натомість ми вважаємо, що вона ніяк не може відкрити нам нічого, окрім примітивних, близьких до первісних потягів спонукань і реакцій, дуже цінних – при вірному розумінні – для ембріології душі, але непридатних до орієнтації у чужому для нас зовнішньому світі” [61, 368]. У цьому зв’язку увагу привертають, принаймні, два моменти, один з яких, так би мовити, знаходиться на поверхні, другий – при першому наближенні, – взагалі, може видатися незначущим і, навіть, прохідним. Перший – стосується фрейдівського розуміння феномена інтуїції, що, формально, ним не заперечується, проте не містить потенціалу для психологічної реалізації.

Таку позицію ученого, на нашу думку, пояснюють обставини суто суб’єктивного характеру, які, безпосередньо, стосуються і другого моменту, що ми його визначили як формально прохідний. Наразі симптоматичним є

вислів З.Фрейда – *ваші містики*, що жодним чином не персоніфікований, проте – цілком очевидний. Безсумнівно, йдеться про видатного співвітчизника Р.Роллана – А.Бергсона – фундатора інтуїтивістської теорії, ідеї якого підкорили собі європейський культурний простір ХХ століття. По великому рахунку, за потужністю свого концептуального резонансу, інтуїтивізм був головним конкурентом психоаналізу, що, імовірно, не могло не позначитися на ставленні до нього З.Фрейда. До того ж, не можна не враховувати, що його лист до Р.Роллана було написано у січні 1930 р., коли А.Бергсон вже мав Нобелівську премію, що її Фрейдові так і не судилося здобути, і цей особистісний важіль, вочевидь, відіграв далеко не останню роль у відповідних концептуальних оцінках віденського психоаналітика.

У передостанніх рядках листа до Р.Роллана, З.Фрейд писав: “Тільки ще одне: я не безсумнівний скептик. Але в одному я абсолютно переконаний: що нам ... деякі речі знати не судилося” [61, 368]. Ця думка фундатора психоаналізу через шість років здобула показового розвитку у вже згадуваному і особливо виокремленому нами листі, який отримав досить публіцистичну назву “ Спогади на Акрополі, що були затьмарені”.

По великому рахунку, він має формат самодостатньої статті, проте увагу привертає ще одна його особливість, яка чітко визначається у перших рядках: “Після настійливих прохань написати що-небудь до вашого сімдесятирічного ювілею я ... намагався знайти будь-який сюжет, що міг би виразити моє захоплення вашою любов’ю до правди, вашою дружньою відкритістю людям і вашою готовністю надати допомогу” [59, 338]. Отже, офіційним приводом для написання цього листа виявилася ювілейна дата Р.Роллана, яка, символічним чином, співпала з роком ювілею і самого З.Фрейда, про що він, у притаманній йому досить загравальній манері, повідомляє французькому письменнику: “... я на десять років старший за вас, моя творча продуктивність вичерпалася. Те, що я вам кінець кінцем пропоную, всього лише подарунок жебрака, котрий знав колись і кращі дні” [59, 338].

Одначе, зміст даного листа взагалі не стосується постаті Р.Роллана, натомість, з одного боку, відкриває нові виміри психоаналітичних розмислів З.Фрейда, а з другого – дає підстави тлумачити його як досить складний, а по великому рахунку – зашифрований самоаналіз ученого<sup>27</sup>.

Взагалі, акцент на своєму самоаналізі він робить майже у перших абзацах свого послання і, характеризуючи специфіку психоаналітичного методу, відзначає наступне: “ Я починав зі спостережень за самим собою, потім за іншими і врешті-решт наважився перенести мої споглядання на все людство у цілому” [59, 338]. Вочевидь, З.Фрейдові було принципово важливим артикулювати один із засадних принципів психоаналітичної теорії, що його визначала логіка руху від одиничного до загального, а також торкнутися питання біографічного методу, який, власне, уможлиблював продуктивність цього процесу.

Отже, віденський теоретик висловлює бажання поділитися із Р.Ролланом однією подією зі свого життя, що відбулася у далекому 1904 р., одначе спогади про яку його постійно супроводжували. Проте саме у 1936 р. вони стали особливо активними і, як відзначає З.Фрейд, “... нарешті, я вирішив проаналізувати цей невеликий спогад, у подальшому я повідомляю висновки мого дослідження” [59, 338]. Йдеться про подорож до Афін, що її фундатор психоаналізу здійснив зі своїм братом.

Як досить відверто зізнавався З.Фрейд, з першої миті, коли виникла ідея цієї поїздки, у нього виникали вельми суперечливі почуття: з одного боку, він бажав цієї подорожі, адже це була його мрія ще з шкільних років, з другого – щось постійно стимулювало подив, затьмарюючи гарний настрій. Відтак, учений фіксує у листі появу вельми своєрідного двійника: “Точніше кажучи, особа, котра виразила це здивування, відмежувалася від мене ..., друга ж ...,

---

<sup>27</sup> Видається символічним, що у цьому ж році з доповіддю “Фрейд і майбутнє”, яка формально була присвячена 80-ти річчю від дня народження З.Фрейда, виступив Т.Манн, що зумовило дзеркальну ситуацію – вшанування видатним письменником видатного вченого. Не менш показовим є і той факт, що зміст цієї доповіді, так само, фактично, не стосувався персоналії З.Фрейда, натомість давав можливість Т.Манну висловити свої блискучі “культурфілософські” ідеї.

котра вислухала це здивування, так само відмежувалася від мене і обидві особи були здивовані, хоча кожна по-своєму” [59, 339].

Ці вкрай складні відчуття, що їх не менш складно описує З.Фрейд, були пов’язані з його давньою мрією побачити Афіни і Акрополь. Однак її реалізація замість радості викликала вельми несподівану реакцію: “Це випадок, – відзначає учений, – що про нього англійці говорять *too good to be true*, занадто добре, аби бути правдою” [59, 340]. Таким чином, психоаналітик занурюється в аналіз складного психологічного механізму, який, на його думку, пов’язаний із бажанням відмежуватися від того, що “обіцяє нам вищу насолоду” [59, 341]. Пояснюючи свою позицію стосовно даного парадоксу, З.Фрейд оперує визначенням “крах від успіху”, що зумовлює цілком неординарну концепцію ученого, згідно якої “місце зовнішньої невдачі посідає внутрішня. Людина не дозволяє собі бути щасливою – внутрішня невдача примушує її відмовитися від зовнішньої вдачі” [59, 341].

Розуміючи необхідність аргументації такої думки, дослідник побіжно торкається питання песимістичності світобачення, що притаманне людині як такій, однак це лише зовнішній шар його поглядів. Головні ж докази своєї концепції З.Фрейд “черпає” з власної моделі психіки, відзначаючи: “... дуже давно відомо, що доля, від якої людина не чекає нічого доброго, є всього лише матеріалізація нашої совісті, суворого над-“я”, що існує в нас, в якому знайшла своє вираження інстанція ... дитинства, котра нас карає” [59, 341].

Подальша логіка З.Фрейда спонукає його до оперування терміном зміщення, що дозволяє йому охарактеризувати відчуття, які він колись переживав: “... сумнів у реальності, переживає у своєму вираженні подвійне зміщення, по-перше – відсувається у минуле, і, по-друге, моє ставлення до Акрополя перекладається на сам факт існування Акрополя. ... звідси виникає дещо близьке до твердження, що я колись мав сумніви в реальному існуванні Акрополя, хоча моя пам’ять категорично заперечує це” [59, 342].

Вочевидь, сам учений досить добре усвідомлював заплутаність свого висловлювання, а відтак – намагався віднайти необхідні аргументи: “Обидва

зміщення становлять собою дві самостійні проблеми. ... Не вдаючись у подробиці... я хотів би розпочати з посилання, що у витоків має знаходитися деяке відчуття неймовірності ситуації, яку людина переживає, і несхожість її на дійсність. ... Я не просто згадую про те, що колись у дитинстві я мав сумнів, чи зможу ... колись побачити Акрополь, але і стверджую, що тоді взагалі не вірив у реальність Акрополя” [59, 342-343].

Це зумовлює наступне важливе твердження, що визначається З.Фрейдом як “ сумнів у реальності”, котра провокується парадоксальним психологічним станом бачення того, що існує як “ щось нереальне. Це називається “почуття відчуження”. Я зробив спробу захиститися від цього почуття, і це вдалося мені ціною помилкового судження про минуле” [59, 343]. Отже, психоаналітик починає все активніше оперувати терміном “відчуження”, який поступово набирає концептуального формату.

Зокрема, З.Фрейд наголошує, що стан “ відчуження”, вочевидь, зумовлений досить складними “ відчуттями”, які зустрічаються і у патологічних осіб, але можуть нагадувати галюцинації здорової людини, однак, тим не менш, вони “частіше свідчать про порушення душевної рівноваги” [59, 343]. Це призводить ученого до необхідності виокремити ще одне явище – “деперсоналізацію”, що, на його думку, безпосередньо, пов’язане із феноменом “ відчуження”.

Подальші розмисли З.Фрейда спрямовані на обґрунтування даного твердження і його екстраполяцію у поле канонічних положень психоаналітичної теорії. Це зумовлює вихід у контекст похідних проблем, а саме – “ушкоджених спогадів”, але найголовніше – комплексу провини, що, зрештою – цілком чітко конкретизується як відчуття З.Фрейдом провини перед власним батьком: “... батько був торгівцем, він не закінчував гімназій, і слово “Афіни” навряд чи викликало б у нього велике хвилювання. Почуття пієтету перед батьком – ось, що затьмарило ... задоволення під час поїздки до Афін ” [59, 347]. Наразі виникає цілком природне запитання: задля чого

учений вдавався до такого складного теоретизування у листі, що мав цілком чітке призначення – привітання Р.Роллана із 70-ти річним ювілеєм?

Вочевидь, сам З.Фрейд усвідомлював неминучість такого питання, оскільки в останньому реченні свого послання відповідає на нього наступним чином: “ Сподіваюсь, що тепер ви більше не будете дивуватися, що спогад про переживання на Акрополі став частіше відвідувати мене з тих пір, як я постарів ... і не можу більше подорожувати” [59, 346]. Це, поза сумнівом, є досить щирим, однак, на нашу думку, складний “ювілейний” лист Р.Роллану має і дещо інший прихований смисл.

Як вже відзначалося, послання З.Фрейда варто сприймати як певний код до його самоаналізу, що стимулює до відповідного дешифрування. Антиномічна структура: реальність – насолода, що, як відомо, посіла важливе місце у контексті фрейдівської теорії, наразі, була екстрапольована на нього самого – визначну особистість, фундатора психоаналізу, зрештою – модернізатора мислення ХХ ст. Всі ці характеристики постаті З.Фрейда, що їх він, вочевидь, чітко усвідомлював, можна тлумачити як своєрідні еквіваленти стану насолоди, зумовленого наслідками його світового теоретичного успіху. Проте у листі до Р.Роллана, що був написаний ученим на піку визнання, він формулює ідею “крах від успіху”, інтерпретуючи її як провину через свої здобутки перед власним батьком.

Водночас, не можна не враховувати і обставину “ювілейного паралелізму” З.Фрейда та Р.Роллана, яку визначила відстань у десять років. Отже, цілком імовірно, що, говорячи про “крах від успіху”/ крах від насолоди, віденський учений позасвідомо, а швидше – свідомо мав на увазі свій вік – 80 років, протягом яких він рухався і до свого наукового тріумфу, і до свого природного фіналу .

За чотири роки до написання листа Р.Роллану – у 1932, З.Фрейд надіслав ще одне послання – А.Ейнштейну, що, так само, недостатньо активно вводилося науковцями у контекст психоаналітичного дискурсу, а відтак стимулює нас зосередитися на ньому більш уважно. Цей лист, який отримав

назву “Чи можлива війна?”, так само варто вважати самодостатньою теоретичною статтею, що “включила” З.Фрейда у дискусію, стимульовану А.Ейнштейном.

Видатний фізик ініціював обговорення цієї проблеми, прагнучи розгорнути багатоаспектний культуротворчий діалог, напередодні приходу Гітлера до влади. Австрійський учений одразу ж відгукнувся на пропозицію А.Ейнштейна, відзначивши: “... кожен з нас, фізик чи психолог, зможе знайти свій особливий підхід до неї ( теми – О.О.), і, таким чином, всі ми, хто піде у дорогу з різних боків, матимемо можливість зустрітися в одному пункті ” [58, 220].

Водночас, З.Фрейд, як досить жорсткий прагматик, так само, одразу ж, висловив певне застереження щодо ініціативи А.Ейнштейна і поставив цілком конкретне питання: “... що можна зробити, аби відвести від людства зловісну небезпеку війни? ”, вважаючи вирішення цієї проблеми “практичним завданням, яке мають здійснювати державні діячі” [58, 220]. Проте, далі, розвиваючи свою думку, З.Фрейд, фактично, обґрунтував сутність ідеї А.Ейнштейна, наголосивши на її гуманітарному потенціалі: “... згодом я зрозумів, що Ви поставили питання не як дослідник природи і фізик, але як гуманно налаштована людина, котра діє у межах закликів Ліги Націй ... . Я подумав також і про те, що від мене не очікують практичних пропозицій, я маю всього лише розповісти, як виглядає проблема запобігання війни з позиції психолога ” [58, 220]. Імовірно складно говорити, чи міг би психолог/ психіатр навіть рівня З.Фрейда, якимось чином загальмувати активізацію войовничого потягу, однак, він, вочевидь, був здатний проаналізувати ті складні причини, що збуджують і приводять у дію “ дух Вотана”.

Декларуючи “концептуальний пріоритет” А.Ейнштейна щодо визначення підходів в осмисленні феномена війни, З.Фрейд підкреслював: “ ... я охоче буду пливти у вашому кильватері, ... підтверджуючи все те, що Ви пишете, але розгорну Ваші тези більш розлого на підставі моїх знань чи передбачень ” [58, 220]. Відтак, відштовхуючись від двох засадних чинників,



що були артикульовані А.Ейнштейном – права і влади, віденський психоаналітик пропонує свою корекцію другого поняття: “Чи не можна мені замінити слово “влада” більш різким і жорстким словом “сила” ? ” [58, 220-221].

Зміна акценту, яку запропонував З.Фрейд, актуалізує його наступні роздуми, що пов’язані з другим ключовим поняттям, визначеним А.Ейнштейном, – “правом”: “Право і сила є сьогодні протилежностями. Легко показати, що право виникло з сили, і якщо ми звернімося до витоків..., ми ... побачимо суть проблеми. Принциповим є те, що конфлікти інтересів вирішуються серед людей за допомогою сили ” [58, 221].

Концептуальна логіка позиції З.Фрейда дозволяє йому аргументувати, так би мовити, позачасовий характер “духу війни”, оскільки “успіхи захоплень, зазвичай, недовготривалі; заново створені ... угруповання знову розпадаються, більшою мірою через недостатнє притягнення окремих частин, що об’єднані насильницьким шляхом ” [58, 224]. Показово, що навіть загальні роздуми дослідника дозволяють кореспондувати певні аспекти даного листа з цілком конкретними аспектами фрейдівського вчення. Це, зокрема, стосується інстинкту агресії, що, як відомо, був визнаний психіатром одним з основоположних потягів людини.

Означене питання З.Фрейд порушує, розмірковуючи з приводу явища “сили”, що інтерпретується ним як паритет біологічного і, так би мовити, соціального: “... у невеликій людській орді лише сила м’язів вирішувала, кому і що має належить і чия воля повинна здобути перемогу. Але дуже скоро сила м’язів доповнюється і замінюється використанням предметів для захисту і нападу; перемагає той, у кого є краща зброя і хто більш вправно вміє нею користуватися. Вже із появою зброї духовна перевага починає займати місце голої мускульної сили” [58, 221].

Аналізуючи співвідношення сили і волі, З.Фрейд застосовує своєрідну персоналізацію, а відтак – у його міркуваннях починає вимальовуватися постать абстрактного ворога: “Найкраще ця мета досягається у тому випадку,

якщо сила прибирає супротивника, тобто вбиває його. Перевага наразі в тому, що супротивник вже ніколи не зможе піднятися для нового опору, і його доля буде лякати всіх, хто бажає наслідувати його приклад” [58, 221]. Характеризуючи ставлення З.Фрейда до сили і волі як паритету біологічного і соціального, ми визначили його другу частину як певну умовність, зважаючи на відсутність у віденського психолога чітких формулювань з цього приводу. Проте подальша концептуальна логіка, вочевидь, засвідчує соціальний підтекст його розмислів, а отже – своєрідним висновком позиції З.Фрейда міг би стати відомий афоризм: “Якщо ворог не здається, його знищують”.

Взагалі цей аспект є вельми важливим у контексті міркувань психоаналітика, що їх він висловлює А.Ейнштейну: “... вбивство ворога задовольняє інстинктивну схильність, про яку ми поговоримо пізніше” [58, 221]. Така фігура мовлення свідчить про особливу увагу З.Фрейда до цього питання, а відтак – він вважає за необхідне розглядати його окремо як самодостатню проблему. Зокрема, апелюючи до класичних засад психоаналітичної теорії, що стосуються природних потягів людини, учений наголошує: “Ми вважаємо, що потяги ... бувають лише двоякого роду: чи такі, що намагаються зберегти і об’єднати – ми називаємо їх еротичними у сенсі “Ероса” у “Пирі” Платона, чи сексуальними із свідомим розширенням популярного уявлення про сексуальність, – чи інші, що прагнуть руйнувати і вбивати, – ми називаємо їх узагальнено агресивними чи деструктивними потягами” [58, 236]. Таким чином, ініціатива А.Ейнштейна черговий раз дає З.Фрейдові можливість аргументувати одну з ключових ідей психоаналітичної теорії: “Обидва ці потяги рівною мірою є необхідними, їх взаємодія і протидія породжують явище життя” [58, 226].

Отже, низка доказів, які висувуються ученим задля доведення своєї позиції стосовно феномена війни, виводять його у широкий міждисциплінарний контекст, коли на рівних “співпрацює” потенціал психології, культурології, соціології, що, значною мірою, визначають сутність психоаналітичної теорії. Вочевидь, ця концепція З.Фрейда має такий

великий теоретичний діапазон, що, по великому рахунку, вимагає ґрунтовного предметного осмислення. Однак, у межах нашого дослідження ми торкнемося ще тільки одного моменту, який видається особливо показовими.

Значною мірою, він може розглядатися у контексті “психолого-культурологічного” виміру війни, репрезентованого австрійським ученим, проте З.Фрейд робить ще один наголос, який дає підстави, принаймні, поміркувати щодо паростків “естетичного” параметру в його моделі аналізу феномена війни. Зокрема, психоаналітик торкається питання, так би мовити, чуттєвого фактору цього явища, відзначаючи: “Психічні установки, на які налаштовує нас культурно-історичний процес, вступають ...у кричущу суперечку з війною, і вже тому ми мусимо ненавидіти війну, ми просто не можемо її більше виносити, і наразі це вже не тільки інтелектуальне чи емоційне відштовхування, у нас пацифістів, війна викликає фізичну відразу, свого роду ідіосинкразію у крайній формі ” [58, 231]. Формально, дане твердження можна було б вважати суто психологічною оцінкою цього феномена, але далі “чуттєвий присмак” твердження З.Фрейда відверто переходить у площину естетичного: “У той самий час видається, що *естетична потворність* ( виділено мною – О.О.) війни підштовхує нас до ненависті майже такою саме мірою, як і її жахи ” [58, 231].

Імовірно, думка віденського психіатра, свідомо чи позасвідомо, стосується і мистецького досвіду осмислення війни, але наголосимо – у класичній художній практиці, прибічником якої, як відомо, був З.Фрейд. Однак не можна не враховувати, що активні експерименти, які на час написання цього листа вже стали показовою ознакою мистецтва ХХ століття, іноді свідчили і про цілком протилежні пошуки. Це, передусім, – творча спрямованість італійських футуристів, котрі у своїх маніфестах відверто декларували: “Немає шедеврів без агресії”. Але свого апофеозу їхня войовнича спрямованість досягає у скандально відомій поемі фундатора італійського футуризму Ф.Т.Марінетті, назва якої більш, ніж чітко відбиває сутність позиції її автора – “Велика симфонія війни”. Її лейтмотивом стає

проголошення війни “найкращою гігієною світу”, що митець, з початку – висловлював своїм друзям у форматі листування, а згодом – декларував публічно – як фундаментальне положення своєї естетичної програми.

Відтак, потенціал епістолярію є одним з потужних чинників, що сприяє цілісному осмисленню специфіки художньої практики ХХ століття, видатні представники якої залишили яскраві сторінки своєї епістолярної спадщини, про що йтиметься у наступному розділі нашої монографії.

## РОЗДІЛ 5: ЕПІСТОЛЯРІЙ: ПРАКТИКА “СІМЕЙНИХ ХРОНІК”

### 5.1. П. ЕЛЮАР: ЛИСТУВАННЯ З ГРАДІВОЮ

У цьому розділі, що є завершальним у нашій монографії, ми прагнули осмислити фрагменти епістолярної спадщини Поля Елюара (1895 – 1952), Томаса і Генріха Манн та Франца Кафки, які відкривають “секрети творчої лабораторії” цих митців; віддзеркалюють їхній морально-психологічний стан у певні періоди життя; демонструють ставлення до естетико-художніх напрямків, до яких вони були причетні чи безпосередньо, чи опосередковано; дають оцінку соціально-політичним процесам ХХ ст. та ін.

Вочевидь, імена цих представників європейської культури говорять самі за себе настільки гучно, що не потребують зайвої патетики аби аргументувати наш інтерес до їхнього листування. Водночас, ми мусимо акцентувати важливий нюанс, який спонукав нас об’єднати епістолярій цих персоналій в одному розділі. Йдеться про “сімейний формат”, що, на нашу думку, показовим чином “загострював” всі означені теми, які дістали відбиток у листуванні П.Елюара, Т. і Г. Манн, Ф.Кафки.

Відвертості, що були ними продемонстровані, знаходяться, так би мовити, на межі, а інколи – і за межею та стимульовані, значною мірою, “родинним, занадто родинним”, виявляючи три показові виміри: листування чоловіка ( П.Елюар) з дружиною (О.Дьяконова – Гала); листування брата (Т.Манн) з братом (Г.Манн) і лист сина (Ф. Кафка) до батька, що, власне, і визначило структуру даного розділу.

У цьому зв’язку варто зазначити, що третя пара, точніше – один з адресатів – батько Ф.Кафки, жодним чином, не може бути, так би мовити, співвіднесений з “культуротворчим масштабом” попередніх учасників

листування – братами Манн і П.Елюаром<sup>28</sup>. Однак, формально, це доволі складно зробити і з Гала. Тим не менш, її ім'я виявилось широко відомим у світовому культурному просторі, завдяки особливій ролі, яку доля визначила їй зіграти у житті П.Елюара і С.Далі. Наразі, слід завважити, що за широтою свого резонансу особистісний та культурний зв'язок Гала – С.Далі перевищує “особистісний та культурний зв'язок” Гала – П.Елюар, однак саме французький письменник, як відомо, вивів її на “європейську культурну орбіту”, “запрограмував” її статус Музи і, зрештою, дав О.Дьяконовій ім'я Гала ( від франц. – свято), що уславило її назавжди<sup>29</sup>. Його листи до коханої жінки, натхненниці та односторонньої відкривають яскраві, несподівані, а подекуди і відверто інтимні сторінки їхніх стосунків, що, дивовижним чином, віддзеркалюють складний і яскравий етап у європейському культуротворенні – сюрреалістичний напрямок, цілісний формат якого не можливо уявити без їхніх імен.

Вочевидь, явище сюрреалізму, взагалі, і специфіка естетико-художніх орієнтирів його представників, зокрема є одним з найбільш досліджуваних у різних галузях гуманітарного знання. Здавалося б, цей феномен вже осмислено настільки ґрунтовно і всебічно, що навряд чи на “сюрреалістичній мапі” ще залишилися “білі плями”. Однак, звернення до епістолярного аспекту спадщини П.Елюара та Гала дозволяє у дещо іншому ракурсі розглянути, здавалося б загальновідомі виміри сюрреалізму, а зрештою – вийти у площину суміжних, а подекуди – і самостійних проблем у сучасній культурології, естетиці та мистецтвознавстві.

Цілком закономірно, що спостереження та думки, які П.Елюар висловлював Гала стосовно сюрреалістичного напрямку, були, сказати б, гіпертрофовано суб'єктивними. Але це “особистісне” начало, що відверто домінувало у розумінні та оцінці сюрреалізму в листуванні поета, на нашу

---

<sup>28</sup> Своєрідність ситуації, що ми детально прокоментуємо у відповідному підрозділі, була зумовлена тим, що він так ніколи і не прочитав цей лист свого видатного сина.

<sup>29</sup> Імовірно, “специфічні” почуття чоловіка, а ще більшою мірою митця, стимулювали С.Далі дати Гала ще одне ім'я – Градіва – та, яка рухається уперед, і доволі часто використовувати обидва варіанти, підкреслюючи в такий спосіб і своє “авторство” в її “культурно-мистецькому” імені.

думку, необхідно активніше залучати у контекст аналізу цього напрямку. Це дозволить відкрити чи взагалі невідомі, чи мало відомі факти в історії становлення сюрреалізму, що демонструють суперечності та складності у його русі, які спричинили ті яскраві особистості, котрі власне і зумовили виникнення даного напрямку, і котрі, вочевидь, не могли поділити “пальму першості” у його межах. У даному зв’язку листи П.Елюара, з одного боку, – відкривають величезний масив інформації, а з другого, – виявляють неабиякі протиріччя, зважаючи на доволі швидко зміну настроїв поета, що природно позначалося на оцінці і творчості, і особистості його сюрреалістичних соратників. Однак, принаймні, по відношенню до одного з них – Л.Арагона – П.Елюар був більш, ніж послідовним і практично завжди висловлювався вкрай негативно.

Наше уточнення – “практично” – стосується поодиноких поміркованих, а швидше – відсторонених в особистісному плані свідчень Елюара щодо постаті Арагона, коли вони були змушені об’єднувати свої зусилля задля реалізації спільної мети на кшталт: “Ми з Арагоном готуємо “похвальбу” Бретону, вийде у Кра. Попроси Далі взяти участь щодо конкретної теми, скажімо, розуміння живопису у Бретона ” [67, 110].

Однак переважна більшість згадувань імені Арагона у листуванні Елюара з Гала мало виключно негативний характер і, формально, спрямовувалося у контекст “з’ясування” “загально-сюрреалістичних” стосунків: “Бунюель, Тангі, Макс Ернст, Джакометті були вчора на першій нараді Художників-революціонерів. Були присутні 100 осіб. Їх доволі тепло зустріли. Складнощам, які створив нам Арагон, немає кінця ” [67, 160].

Майже у кожному наступному листі П.Елюар обговорює з Гала репресивні заходи, що їх планують застосувати проти Л.Арагона і які, а це відверто турбує поета, можуть спричинити розкол серед сюрреалістів: “ Варто, імовірно, побоюватися розриву з Арагоном. ... Садуль і Бунюель підтримують його і ми ризикуємо втратити і їх. ... Скільки ж наш залишиться?” [67, 166].

Але, окрім вболівань Елюара за майбутнє сюрреалізму і єдність його лав, інтонація більшості листів засвідчує його “особистісно-негативне” ставлення до свого колеги, зумовлюючи наступні висновки поета: “Арагон повільно рухається до кінця. Якщо його виключать, він все кине... Якщо не виключать – так само. Ну, загалом, так чи інакше настане кінець. Це між нами... Сюрреалізм має продовжувати нормальний розвиток” [67, 167].

Причини, неприхованого неприйняття Л.Арагона П.Елюаром, на нашу думку, насамперед, варто шукати виключно у “творчому контексті”, що цілком природно провокував приховану і неприховану конкуренцію між цими двома митцями. Адже, передусім, саме з їхніми іменами ототожнювалися найвизначніші здобутки сюрреалізму у галузі літератури, а відтак, специфіка стосунків, а власне – суперництва Елюар – Арагон актуалізує звернення до важливого положення біографічного методу Ш.Сент-Бьова, пов’язаного з виявленням і ретельним вивченням ворогів та відвертих недоброзичливців митця. Артикулюючи цю думку, фундатор біографізму прагнув відпрацювати всі можливі механізми всебічного дослідження конкретної творчої особистості і, говорячи про “вороже оточення” митця, закликав “враховувати” всіх без виключення: членів родини, близьких і далеких родичів, знайомих та ін.

Однак, зазвичай, творча особистість, так би мовити, провокувала появу найзапекліших ворогів, насамперед, серед “колег по цеху”, тобто у межах того самого чи спорідненого виду мистецтва. У цьому плані, як відомо, є чимало показових прикладів і “конфлікт інтересів”, що був неминучим між такими постатями як П.Елюар і Л.Арагон, тільки розширює їх перелік.

Водночас, епістолярій Елюара відкриває чимало інших фактів щодо особистісних стосунків у межах сюрреалізму, осмислення яких потребує балансування на перетині естетико-мистецтвознавчого, культурологічного та морально-психологічного вимірів. Передусім, маємо на увазі творчі та особистісні стосунки між П.Елюаром і С.Далі, специфіка яких, повною мірою, відповідала критеріям “ворожого оточення” біографічного методу



Ш.Сент-Бьова, чітко “вписуючись” у контекст відомого вислову – *шукайте жінку*.

Проте їхній випадок виявився більш, ніж несподіваним, оскільки провокувався принципом *навпаки*: по-перше – жінку не потрібно було шукати, а по-друге – нею була настільки неординарна особистість, що перетворила природну чоловічу ворожнечу на активну творчу співпрацю двох блискучих митців, виступаючи своєрідним медіатором у спільних художніх проектах видатного французького поета і видатного іспанського живописця.

“ Я закінчив великий вірш, – писав П.Елюар Гала, – і хочу видати його у 50 примірниках на японському папері. ... Але потрібно, щоб Далі зробив мені штриховий малюнок, котрий можна було б роздрукувати... . Оскільки наприкінці вірша багато йдеться про жінок ..., бажано ..., аби на малюнку було зображено кілька оголених жінок” [67, 182]. Імовірно, видання цього вірша мало для П.Елюара неабияке значення, тому що у наступному листі він нагадує: “ Подякуй Далі за малюнок, який я чекаю з великим нетерпінням. І перекажи йому, що я його насправді дуже люблю” [67, 184].

Однак, врешті-решт, задум поета реалізується у зовсім неочікуваному для нього напрямку, про що він відверто зізнається Гала: “...мені слід було написати тобі набагато раніше, але я був занадто здивований і частково деморалізований малюнком Далі до мого вірша. ... Всі сюрреалісти, яким я читав вірш і демонстрував малюнок, чи сміялися, чи висловлювали обурення. Далі звик ілюструвати власні вірші за допомогою гумористичних зображень... . Але не в даному випадку... . Мій вірш аж ніяк не співвідноситься з його карикатурою... Коли я пишу вірші для Далі, то намагаюсь брати до уваги його картини... . Передай ..., що я не гніваюсь, але мені сумно. ... Я приймаю Далі таким, яким він є. І мені не хотілося б бачити його хоча б найменшою мірою іншим. Перекажи йому також, що я вважав за можливе взяти незавершений малюнок, що його він дав раніше і що мені дуже подобається” [67, 185].

Подібних листів у епістолярії поета досить багато і всі вони, фактично, відбивають два показові моменти: виконання Гала ролі посередника у процесі

співтворчості між П.Елюаром та С.Далі і більш, ніж неординарні особистісні стосунки у контексті їхнього трикутника. Ці моменти настільки пов'язані між собою, що взагалі важко визначити, де виникав кордон між ними, і чи існував він взагалі. Формально вони є настільки очевидними і загальновідомими фактами, що не потребують жодного додаткового коментування, адже трикутник П.Елюар – Гала – С.Далі, поза сумнівом, вийшов за межі тільки особистісного формату, набувши статусу своєрідного культурного феномену. Більш того, він, органічно “вписався” у контекст специфічної тенденції, яку започаткував трикутник Ф.Ніцше – Л.Саломе – П.Ре, про що йшлося у відповідному розділі нашої монографії. Вочевидь, стосунки у межах “культурно-особистісного” трикутника були для П.Елюара цілком органічними, то ж природно, що він обговорює з Гала і інших творчих особистостей, що сповідували подібний формат, передусім – В.Маяковського.

Як відомо, персоналія Маяковського доволі органічно “вписалася” у європейський авангардний рух і на рівні творчому, і, як казав Г.Гейне, людські ординарно. Щодо особистісного моменту він, передусім, був пов'язаний з трикутником В.Маяковський – Л.Брік – О.Брік. Щоправда у листах П.Елюара до Гала йдеться про інший трикутник, однак сам його принцип фіксується французьким поетом вельми чітко і, вочевидь, не залишає Елюара байдужим: “Маяковський покінчив з собою, – пише він Гала, – через нещасливе кохання до жінки, котра вийшла заміж за польського дипломата. Але у записці, що він залишив, ... жодним словом не обмовився про цю жінку, натомість написав своїй *дружині*<sup>30</sup> (виділено мною – О.О.) сестрі Ельзи “Ліля, люби мене”. *Я плакав, коли це читав. Ти знаєш* (виділено мною – О.О.)” [67, 114].

Що мав на увазі П.Елюар, наголошуючи : *ти знаєш*, – вочевидь, було зрозумілим тільки йому самому і Гала. Однак, імовірно, французького поета

---

<sup>30</sup> Загальновідомо, що Л.Брік ніколи не була офіційною дружиною В.Маяковського, однак вважалася такою багатьма європейськими авангардистами. Це, безсумнівно, йшло від дружини Л.Арагона Е.Тріоле – рідної сестри Л.Брік. Саме про ці складні родинно-шлюбні стосунки П.Елюар пише в одному з листів до Гала: “Маяковський покінчив з собою – любовна драма. Це ускладнило життя Елли і Арагона” [67, 111].

дуже збентежив висновок, який зробив В.Маяковський у своєму передсмертному листі: човен кохання розбив побут. Підставою для такого припущення є “побутова-грошова” лінія, що посідала у житті Елюара і Гала дуже важливе місце і про яку постійно йдеться в їхньому листуванні.

Відвертості, що демонструє епістолярій французького поета, вражають своїм неприхованим прагматизмом: “ ... я непогано заробляю публікацією віршів, набагато більше, ніж можна було коли-небудь сподіватися. *Згідно нашому контракту, що був підписаний у 1917 році, я винен тобі велику суму (виділено мною – О.О.)*” [67, 323] і далі: “ Я постійно думаю про мою обіцянку, яку дав у 1917 році – завжди ділити з тобою мої гонорари. Не знаю як виконати її. Я придбав для тебе кілька розкішних книжок, але це далеко не перекриває мій борг по відношенню до тебе” [67, 326].

Виходячи з контексту цих листів, ініціатором таких “юридично-прагматичних” стосунків була Гала, блискучі “фінансові здібності” якої досить активно обговорювалися у сюрреалістичному середовищі. Наразі показовими є спогади Л.Бунюеля в його автобіографічному романі “Мій останній подих”, що в ньому видатний кінорежисер у доволі жорстких формулюваннях оцінює “комерційну хватку” Гала, вважаючи її однією з причин розриву його стосунків із С.Далі.

Проте не варто недооцінювати і прагматизм самого П.Елюара, який відкриває його епістолярій, ставлячи під сумнів ореол “творчості понад усе”, що традиційно супроводжував головного поета сюрреалізму: “... минулої ночі, мене бентежила думка, що квартира на вулиці Гоге, здається, записана на ім'я Далі ... а будинок у Кадакесі? Я цього зовсім не хочу ( дозволь мені говорити про це. Я маю ... право, оскільки йдеться про твоє благо, а я завжди хотів і хочу тільки одного – твоє благо для мене є найголовнішим...). Поміркуй, моя дівчинка, якщо Далі помре у тебе нічого не залишиться. Його батько може забрати у тебе все, все, що має його син – і всі твої картини ( а, відтак, і *мої*) ... перейдуть до нього. Ця думка для мене абсолютно нестерпна. ... Ця небезпека може спіткати тих, хто неодружений. Отже, вам слід

одружитися чи Далі має зайти до Фур'є..., аби чітко визначити, що є твоєю і моєю власністю у його домі – у Парижі і у Кадакесі. ... Це занадто серйозно. У будь-якому випадку, несправедливо, аби половина всіх наших картин, що належить мені, стала власністю батька Далі, так само як і твоя половина” [67, 198-199].

Водночас, така відверта концентрація уваги П.Елюара на “побутовому аспекті” Гала та С.Далі, імовірно, була зумовлена глибоким розумінням ексцентричних і парадоксальних рис характеру видатного живописця, котрі могли спровокувати найнебезпечніші наслідки у різних сферах їхнього життя. Наразі показовим є відверте занепокоєння П.Елюара політичними поглядами С.Далі, які він висловлював Гала.

Як відомо, переважна більшість сюрреалістів сповідувала ліві погляди як на “програмному”, так і “особистісному” рівнях, що, зрештою, спричинило появу відомого часопису “Сюрреалізм на служінні революції”. Проте дискусії, які розгорталися на його шпальтах були доволі гострими, виявляючи принципові суперечності щодо розуміння митцями специфіки лівого руху.

Однак, у певний історичний період саме це видання об'єднало фактично всіх сюрреалістів у їхній відверто антифашистській позиції і спричинило низку показових заходів на кшталт конференцій: “ Фашизм проти культури”, “Показ документальних знімків про останні події в Німеччині” та ін.

П.Елюар був одним з їх безпосередніх організаторів, адже чітко усвідомлював наслідки трагедії, яка набирала нових та нових обертів на його очах: “... те, що відбувається у Німеччині, – писав він, настільки серйозно!” [67, 219]. Тим більшим шоком для багатьох сюрреалістів і для нього особисто стали висловлювання С.Далі, спрямовані на підтримку Гітлера. У цьому зв'язку П.Елюар відверто написав Гала, які “майже нездоланні труднощі можуть виникнути, якщо Далі буде пручатися у своїй гітлерівсько-параноїдальній поведінці. Абсолютно необхідно, аби Далі знайшов інший об'єкт для маячні” [67, 243].

Вочевидь, ця проблема є вельми болючою для поета, оскільки він постійно порушує її у своїх наступних листах: “ Я захищав і буду захищати Далі і надалі, водночас застерігаючи його проти неминучих наслідків такої упертості. *Я чудово розумію, що він не гітлерівець...* Адже я категорично відкидаю ті ідеї, котрі наразі розвиває Далі – упевнений, завтра він про них забуде. А я завжди буду їх відкидати. ... у даному випадку я виступив би проти будь-кого. Мене повною мірою влаштовує репутація “гуманітарія”... Яку б точку зору не прийняв Далі, я ненавиджу гітлеризм більш всього на світі ” [67, 247-248].

Думки, що їх висловлював П.Елюар, з одного боку – є важливими щодо можливості розширення кордонів дослідження “ політичного аспекту” сюрреалізму як такого, а з другого – засвідчують глибоке розуміння ним психологічної/психопатологічної сутності персоналії С.Далі, що, значною мірою, пояснює епатажні заклики іспанського живописця “розглядати Гітлера з сюрреалістичної точки зору”, адже, на його думку, “ висловитися на цю тему красиво” могли тільки сюрреалісти [67, 538].

Така позиція Далі, вочевидь, актуалізує розмисли стосовно співвідношення етичного, психологічного та естетичного вимірів художньої творчості, але, насамперед, виявляє очевидні перетини із відомим твердженням З.Фрейда, згідно якого прекрасним є те, що розбурхує і виводить із стану рівноваги. Виникнення подібних асоціацій видається цілком закономірним, адже загальновідомо, що психоаналіз було офіційно проголошено теоретичною основою сюрреалістичного напрямку і багатьма його представниками фрейдівська теорія сприймалася як безпосереднє керівництво до дії. Черговий штрих до психоаналітичного дискурсу сюрреалістів додає і епістолярій П.Елюара.

Слід завважити, що поет практично не вдається до оцінки ролі психоаналізу, оскільки його значення для сюрреалістичного мистецтва вже визнано остаточно. Це показовим чином засвідчують численні проекти сюрреалістів, про які Елюар постійно повідомляє Гала. Зокрема, увагу

привертають кілька листів, що в них йдеться про активну роботу психоаналітичного часопису: “Завтра надішлю тобі ... “Журнал психоаналізу”, в якому є дві дуже гарні статті, одна про Наполеона, друга про сюрреалізм” [67, 122]. П.Елюар дотримується своєї обіцянки і, надсилаючи це видання, супроводжує його листом із повторною та настійливою рекомендацією Гала уважно прочитати статті французьких психоаналітиків Л.Жекеля “Переламний момент у житті Наполеона” та Ж.Фруа-Віттманна “Сучасне мистецтво з точки зору психоаналізу”.

У даному зв’язку слід зазначити, що імена цих дослідників не належать до визнаних “психоаналітичних авторитетів”, однак, завдяки листуванню П.Елюара з Гала, відкривається можливість розширити уявлення про теоретичні пошуки, які відбувалися у контексті цього напрямку в 30-ті рр. ХХ ст. І, якщо розвідки, присвячені “мистецькому виміру” психоаналізу у цей період здійснюються вельми активно, зважаючи на величезний резонанс патографічного методу З.Фрейда, психоаналіз Наполеона, проведений Л.Жекелем, варто віднести до, так би мовити, виняткових праць. Наразі маємо на увазі сам факт продовження у форматі статті відповідних досліджень щодо інтерпретації феномена Наполеона з позиції психоаналізу, який був здійснений З.Фрейдом, однак не дістав подальшого розвитку ані серед сучасників, ані послідовників ученого.

Вочевидь, і класичний психоаналіз, і його подальші модифікації, постійно перебувають у полі інтересів П.Елюара, який і сам активно працює у цьому напрямі, намагаючись долучити до нього метрів сюрреалістичного мистецтва, передусім – С.Далі. Його участь у роботі психоаналітичного часопису видається Елюару вкрай важливою і він постійно звертається до Гала за допомогою: “Чи немає у Далі ідей для другого номера. Добре, якби було щось сенсаційне, відмінне від звичайних статей” [67, 122].

Зрештою, видатний живописець співпрацює у психоаналітичному часописі і, так би мовити, за профілем своєї основної діяльності, і у форматі публікацій, що, вочевидь, повністю задовольняє П.Елюара: “Ми робимо не

додаток, а одразу другий номер. Нотатки Далі блискучі. Разом із світлиною картини Далі, мабуть, можна буде репродукувати 4 малюнки на одній сторінці чи один великий, складний, еротичний, але не занадто” [67, 127].

Можна припустити, що безпосередній зв'язок С.Далі із психоаналітичним журналом сюрреалістів, який розпочався у 1930 р., згодом і надихнув його на ідею легалізувати свої стосунки із З.Фрейдом. Через вісім років – у 1938 – це призведе до їхньої, без перебільшення, історичної зустрічі у Лондоні, що на неї живописець візьме свою картину “Метаморфози Нарциса”, яку за рік до того П.Елюар оцінив дуже високо у листі до Гала: “Рука Нарциса” дивовижна. Я відтворю малюнок у моїй книзі” [67, 293]

Сам П.Елюар також вельми активно продовжує працювати на психоаналітичних теренах, що, зокрема, засвідчує його спільне з А.Бретоном дослідження, про підготовку якого Елюар повідомляє у черговому листі своїй коханій: “ Ми з Бретоном пишемо текст про людину в 5 частинах: зачаття, внутрішньоутробне життя, народження, життя і смерть. Непогано, але роботи багато” [67, 127].

Цю працю, на нашу думку, можна вважати своєрідним сюрреалістичним Ессе Ното, що у повному обсязі вийшло друком у листопаді 1930 р., а його перша частина – “Непорочне зачаття” була апробована авторами на сторінках психоаналітичного часопису на місяць раніше. І хоча П.Елюар і А.Бретон неодноразово підкреслювали важливість для них всіх аспектів їхньої концепції, принциповим, вочевидь, було широке оприлюднення – у форматі часопису – саме тих ідей, що стосувалися зачаття та внутрішньоутробного існування людини.

Експериментальний характер проекту П.Елюара і А.Бретона навряд чи можна недооцінювати. Однак, так само, не можна ігнорувати і факт виходу у 1924 р. праці О.Ранка “Травма народження і її значення для психоаналізу”, що викликала вельми широкий резонанс, і, цілком імовірно, була відома метрам сюрреалістичного мистецтва. До такого висновку нас стимулює очевидний “концептуальний паралелізм”, який простежується між роботою

О.Ранка і текстом П.Елюара та А.Бретона, що дає підстави відзначити увагу сюрреалістів не тільки до праць самого З.Фрейда, але й до представників психоаналітичного руху в цілому.

Взагалі, як засвідчує епістолярій П.Елюара, представники сюрреалістичного напрямку, безсумнівно, розуміли величезні потенційні можливості, що містив психоаналіз, експериментуючи у цьому напрямі вельми несподівано. Так, наприклад, поет доволі часто обговорює з Гала практику анкетування, яка здобула у середовищі сюрреалістів благодатний ґрунт. Відтак, завдяки цьому листуванню ми дізнаємося про запитальник С.Далі, що ніколи не був надрукований: “Вважаю, було б ризиковано самим напрошуватися на відповіді... Це було б не політично. Час ще не прийшов ” [67, 156].

Можна припустити, що проект С.Далі не було реалізовано саме “завдяки” П.Елюару, котрий, як ми вже зазначали, постійно намагався “пригасити” войовничу провокативність митця. Водночас, ідея анкетування, так би мовити, вирувала у сюрреалістичному повітрі і, трохи більше, ніж через рік, значна частина метрів сюрреалізму взяли участь в одному опитуванні, що його автором був югославський письменник М.Рістрич: “ ... я і Бретон відповіли на анкету, – писав П.Елюар Гала, – ... . Ми надіслали питання Кревелю, щоб він відповів , а також Шару, Ернсту, Тзара. Відповідь Бретона розкішна. Чи казав я тобі, що нам дуже сподобалися відповіді Далі. Мої відповіді дуже відрізняються від них і бретонівських, але, я гадаю, вони будуть тобі до смаку” [67, 174-175].

Питання, що увійшли до цієї анкети, історики сюрреалізму оприлюднювали неодноразово, так само як і відповіді на них окремих митців, зокрема П.Елюара. Власне кажучи, практика анкетування була, так би мовити, популярною у мистецькому середовищі перших трьох десятиліть ХХ ст. Зокрема, значний резонанс спричинила відома анкета М.Пруста, що, з одного боку, – стала своєрідним виявом самоаналізу видатного митця, а з другого, – стимулювала до відповідних дій багатьох європейських митців.



Щодо “сюрреалістичного анкетування” особливо важливим видається загальна тематична спрямованість цього опитування, що зумовила його, так би мовити, психоаналітичну назву: *анкета про бажання*.

Своєрідна типологія бажань, яку М.Рістріч здійснив у форматі опитування, відкривала величезне поле для розмислів, але найголовніше, зважаючи на специфіку сюрреалізму, – фантазій його представників. Відтак, умовна кажучи, цю анкету можна розглядати як своєрідний варіант реалізації методу вільних асоціацій З.Фрейда. Різниця полягала тільки в тому, що цей класичний психоаналітичний прийом, як відомо, мав на меті виявити приховані бажання людини, тоді як метою запропонованого анкетування - оприлюднити бажання реальні. Більш того, дане опитування відбувалося абсолютно відкрито і, навіть, сказати б, персоналізовано. Однак, окрім того, що цей факт, вочевидь, є важливим для історії сюрреалістичного руху як такий, він, опосередковано, віддзеркалює ще один показовий момент, котрий пов'язаний з, так би мовити, організаційними принципами сюрреалізму.

Слід відзначити, що листи П.Елюара іноді відверто, іноді у більш завуальованому вигляді, виявляють неабиякі розбіжності між його позицією і позицією А.Бретона щодо “географічного виміру” сюрреалізму. Зокрема, Елюар не приховував свого незадоволення стосовно виставки сюрреалістичного мистецтва, яка мала відбутися у Лондоні, і щиро зізнавався Гала, що братиме в ній участь тільки через свої фінансові зобов'язання перед Р.Пенроузом – англійським поетом і художником, котрий розвивав сюрреалістичний рух в Англії.

Натомість А.Бретон, як офіційний ідеолог сюрреалізму, був переконаний у необхідності ввести у сюрреалістичну орбіту якомога більше європейських країн, що, зрештою, йому і вдалося реалізувати. Таким чином, імена тільки найвизначніших представників сюрреалістичного мистецтва демонстрували доволі широку географію: П.Елюар, А.Бретон, Ф.Супо ( Франція); С.Далі, Л.Бунюель (Іспанія), М.Ернст (Німеччина), Р.Маргітт (Бельгія), Тцара ( Італія) та ін. Саме тому інтерес А.Бретона до анкети М. Рістріча, імовірно, був

зумовлений і її “концептуальним потенціалом”, і прагненням долучити до сюрреалізму ще одну країну – Югославію.

На нашу думку, “територіальна експансія” сюрреалістичного мистецтва, яку відверто декларував та реалізував А.Бретон, також була пов’язана із психоаналізом і, фактично, стала рефлексією “організаційних засад” психоаналітичного руху, які сповідував З.Фрейд, дуже вдало втілюючи, так званий, променевий принцип. Відтак, процес “популяризації” психоаналізу, що розпочався з європейського регіону, доволі швидко, подолав його межі і вже у 20-х ХХ ст., коли, власне, відбувалося спілкування А.Бретона з З.Фрейдом, психоаналітична теорія вже підкорила світовий культурний простір.

Водночас, формально дистанціюючись і, навіть, демонструючи свою упередженість щодо англійського проекту сюрреалізму, П.Елюар, навряд чи був противником “сюрреалістичної гігантманії” в принципі. Це, зокрема, підтверджує його лист щодо “сюрреалістичного походу на Швецію”: “Ми зробили шведський номер, він буде невеликим і з старими текстами. З речей Далі ... взяли текст про об’єкти, що був надрукований у журналі і “Стислу історію кінематографічної критики”. Шведи, схоже, не знають зовсім нічого” [67, 229]. Проте, таке прилучення завершилося лише цим “інформаційним проектом” і практичного входження шведських митців у сюрреалістичний простір не відбулося.

Натомість значно продуктивнішим для сюрреалістів виявився їх “чеський гамбіт”, що, зокрема, підтверджує висока оцінка П.Елюаром “празької весни” сюрреалізму, в якій він брав активну участь: “ Поїздка ця стала справжнім відкриттям. Тут є кілька абсолютно чудових людей: насамперед, Незвал і Тейге – два художника: Штирський і Тойен – дуже цікава жінка – роблять прекрасні картини і колажі – один скульптор: Маковський. Але, при всій їх нечисленності, слава їхня і вплив настільки великі, що вони змушені постійно їх зменшувати, гальмувати. ... це справжні поети, з сильними

почуттями і вищою мірою оригінальні (стиль висловлювань і пунктуація П.Елюара повністю збережені – О.О.)” [67, 267].

У своєрідній “підсумковій характеристиці”, яку П.Елюар дає чеським сюрреалістам, увагу привертає його заключний висновок: це справжні *поети*, що, вочевидь, є для нього найвищою оцінкою, яка може бути надана творчим особистостям. Проте, П.Елюар доволі чітко визначає “приналежність” празьких сюрреалістів до конкретних видів мистецтва. Такий наголос, імовірно, не варто вважати випадковістю, адже “сюрреалістична гігантоманія” була спрямована не тільки на зовні – у географічний вимір, але й і у внутрішню площину – видову специфіку мистецтва сюрреалізму.

Як відомо, художні пошуки, які власне репрезентували цей напрямок, передусім, відбувалися на теренах літератури, живопису та кінематографу. При цьому, бурхлива фантазія і бажання експериментувати часто-густо спонукали провідних сюрреалістів до активної співтворчості. Наразі листи П.Елюара можна вважати своєрідним щоденником сюрреалістичних проєктів, котрий розповідає і про ті, в яких, що ми відзначали вище, поет брав участь безпосередньо, і містить інформацію про художні пошуки його колег.

Важливо підкреслити, що серед них П.Елюар виокремлює проєкти, що дістали практичного втілення та увійшли в історію сюрреалізму, і ті, що залишилися на рівні задумів, відкривши, таким чином, нереалізовані сторінки творчості митців, значення яких для дослідницької роботи неможливо переоцінити. Зокрема, увагу привертають листи П.Елюара до Гала, що в них поет, так чи інакше, звертається до феномена скульптури.

Слід наголосити, що у видовій структурі мистецтва сюрреалізму скульптура, вочевидь, була “слабкою ланкою”, що Елюар розумів дуже добре, прагнучи всіляко активізувати художні пошуки у цьому напрямку. Так, розповідаючи Гала про значні складнощі у роботі над програмним – 3 номером журналу “Мінотавр” – П.Елюар у тезовому форматі, але вельми чітко і, сказати б, у звітному порядку – виокремлює основні пункти, які їм з А.Бретоном вдалося реалізувати. При цьому, він особливо відзначає роботу

над “скульптурним проектом”: “Репродукції з майстерень скульпторів ( Лоранс, Майоль, Бранкузі, Джакометті). Це не дуже важливо, якщо вдасться показати “мимовільні скульптури” хоча б на одній сторінці з чотирьох ” [67, 234].

Такі лаконічні спостереження П.Елюара стимулюють різноманітні і, навіть, протилежні тлумачення. Наприклад, можна припустити, що митець, намагався підкреслити спорідненість з принципами сюрреалізму художніх орієнтирів провідних європейських скульпторів ХХ ст. Такі дії П.Елюара дещо нагадують підхід, який сповідував Е.Золя, прагнучи повернути до натуралістичної драми визнаних письменників-натуралістів, що ми відзначали у другому розділі нашої монографії.

Водночас, певні моменти, імовірно, викликали сумніви чи, навіть, - швидше – застереження П.Елюара, адже він не випадково залишає собі “крок до відступу”, акцентуючи на необхідності, передусім, продемонструвати “мимовільні скульптури”. Вочевидь, саме цей “різновид” скульптурного мистецтва поет вважає за можливе/необхідне ввести у сюрреалістичний контекст і відверто прагне залучити до цього С.Далі: “ Чи не міг би Далі, – пише Елюар Гала, – відшукати кілька мимовільних скульптур у Барселоні і замовити гарні світлини з них чи Ман Рею, чи іншому фотографу ” [67, 235].

“ Мимовільні скульптури” викликають неабиякий інтерес, зважаючи на специфіку цього явища як такого. Що ж стосується безпосередньо світлин шести мимовільних скульптур, надрукованих у відповідній рубриці “Мінотавра”, вони являли собою наступне: “ Скручений квіток на автобус...”, “скручений номер автобусу...”, “шматок мила, що показує автоматичні форми стилю модерн... ”, “декоративний буханець в стилі модерн... ”, “ морфологічна доля пасти для зубів...” і “ елементарне скручування, що досягнуте розумовим дебілом” [67, 534].

Ми свідомо навели перелік назв мимовільних скульптур, які, на нашу думку, дають підстави зіставити їх із пошуками, що відбуваються сьогодні у галузі contemporary art. Подібне дослідження, на нашу думку, може мати парадоксальні наслідки на методологічному рівні, адже пошуки сучасного

мистецтва, аналіз яких передбачає застосування методології пост-некласичної естетики, потребує опертя на класичну естетичну тріаду: традиція – спадкоємність – новаторство. Наразі, а це ще більше загострить парадоксальність ситуації, роль традиції виконує “мимовільна скульптура”, новизна якої, у час її виникнення, була незаперечною. Сьогодні успадкування її засад, безсумнівно, спостерігається у багатьох інсталяційних проектах, проте відкритим залишається питання: чи мають твори сучасного мистецтва той потенціал, який “забезпечить” їм вихід на рівень новаторства?

Наші роздуми з приводу специфіки сюрреалістичної скульптури були стимульовані багатоаспектними і багатошаровими “стосунками” сюрреалістів з психоаналітичною теорією З.Фрейда, особливу роль у розвитку яких відіграв Ж.Батай. Його ім’я також доволі активно фігурує у контексті листування П.Елюара та Гала і, так само, як у випадку з Л.Арагоном, Елюар ледь стримує свої негативні емоції на його адресу. Це неприйняття можна вважати ланкою в одному і тому самому ланцюзі, адже художні практики Ж.Батая посіли значне місце у літературному контексті сюрреалістичного напрямку. Проте у середовищі сюрреалістів неабиякий статус Ж.Батая, передусім, було визначено його теоретичною, а ще більше – критичною діяльністю.

Наразі показовим є лист П.Елюара, в якому розповідається про умови деяких видавців самому А.Бретону: “Отримав від Бретона листа, котрий ... дещо бентежить. ... Сшира..., якого я не знаю, пропонує йому керувати “розкішним” журналом, але при обов’язковій участі Батая і Масона. Бретон говорить, що ще на дав відповіді. Я вважаю, що співробітництво з цими *прохвостами*, нашими найлютішими ворогами ( у “Критик сосьяль” щойно з’явилася злісна стаття Батая про наші останні книги, до того ж особливо дісталось мені і Кревелю) може завдати смертельного удару нашій згуртованій групі” [67, 205-206].

Взагалі реалії життя свідчили, що ідея згуртованості сюрреалістів, як така, була доволі перебільшеною, а загроз єдності їхніх лав існувало чимало

і надходили вони від різних персоналій. Однак у даному зв'язку, вважаємо за необхідне відзначити, що негативне ставлення П.Елюара до Ж.Батая, яке загалом було незмінним, пов'язане не тільки з особистісними стосунками чи організаційними моментами у русі сюрреалізму, але й загально естетичними розбіжностями, що існували між ними. У цьому плані епістолярій П.Елюара може стати імпульсом до виявлення нових аспектів аналізу низки естетичних проблем, зокрема – категорії комічного та її похідних.

Як відомо, у теоретичному полі Ж.Батая важливе місце посідала концепція сміху, що розглядалася ним і у зв'язку з його концепцією естетичного, і трансгресивного досвіду, зумовлюючи особливу зосередженість на категоріях низького та потворного і відверте ігнорування категорії комічного. Позиція П.Елюара у цьому плані була діаметрально протилежною: “Є у готелі, – писав він Гала, – ... своя знаменитість: потворний карлик. Він з'являється не дуже часто. *Чудовиськам не можна бути смішним* ( виділено мною – О.О.) ” [67, 42].

Варто зазначити, що у різні роки свого листування – іноді у більш розгорнутому форматі, іноді на рівні спостереження чи констатації факту – П.Елюар обговорює з Гала явище комічного, зосереджуючи особливу увагу на його втіленні у двох видах мистецтва – літературі і кінематографі. Видається симптоматичним, що “комічні авторитети” П.Елюара знаходяться виключно за кордоном, а саме: літературний – у Чехії, кінематографічні – у США .

“Я послав тобі у Кадакес, – пише він Гала, – книгу і вірші. Книгу рекомендую тобі дуже настійливо. Історія такого плану і натура бравого Швейка тобі сподобаються, побавлять тебе. Перший том, який я щойно прочитав, це шедевр. ... Книги були написані під час війни, що свідчить про дивовижну доблесть розуму ( її автора – О.О.) ” [67, 205]. Зрозуміло, йдеться про роман “Мандрювання бравого солдата Швейка”, висока оцінка якого П.Елюаром, могла бути зумовлена двома обставинами: постаттю автора твору – Я.Гашека, котрого вважали “дадаїстом навіть у бунті” [67, 516] і, сказати б,

таким втіленням комічного, що викликало природну сміхову реакцію, відверто дисонуючи з батаєвською моделлю сміху.

Показовими у цьому плані видаються і кінематографічні уподобання П.Елюара, якими він ділиться з Гала: “Подивився ще раз “Оператора” з Бестером Кітоном, сподіваюсь, ти коли-небудь теж подивишся” і, одразу ж, продовжує: “ Бачив також “Алісу в галереях” Мака Сеннета ( sic), це дивовижно комічний фільм, *наскрізь сюрреалістичний* (виділено мною – О.О.)” [67, 123].

Не приховане захоплення П.Елюара Б.Кітоном – відомим актором-коміком, так званої, епохи проспериті та фундатором американської комічної – режисером М.Сеннетом, не тільки цікаве саме по собі, але й відкриває якщо не нові, то, принаймні, недостатньо відпрацьовані естетико-мистецтвознавчі ракурси сюрреалізму, які пов’язані із категорією комічного. У цьому зв’язку варто відзначити, що характерною ознакою всіх образів, створених Б.Кітоном, була відсутність посмішки на обличчях його героїв, і в історію світового кіно він увійшов як актор, котрий ніколи не посміхався. Імовірно, не в останню чергу, інтерес П.Елюара до творчості Б.Кітона зумовлювався саме цією обставиною, адже, явище сміху як таке, на відміну від Ж.Батая, не привертало увагу французького поета. Не менш цікавою видається і характеристика фільму М.Сеннетта, висока оцінка якого П.Елюаром визначена, так би мовити, сюрреалістичним критерієм.

Отже, акцентуація французького поета на “комічному підтексті” сюрреалізму цілком закономірна, адже його ознаки доволі часто простежуються у багатьох творах означеного напрямку. Зокрема, іронія, що часто-густо перетворювалася на відвертий сарказм, вочевидь, були притаманні багатьом фільмам Л.Бунюеля; так само, як, навряд чи, варто недооцінювати провокаційну іронічність, що часто-густо межувала із фарсовим началом у визнаних творах С.Далі та інших представників сюрреалістичного живопису і на рівні їх змісту, і назв.

Водночас, свідомий чи позасвідомий наголос П.Елюара на комічному вимірі сюрреалізму провокує до зіставлення певних творів, що представляють різні види мистецтва. Наразі, вони виявляють показові паралелі, що можуть бути розглянуті і у зв'язку з питанням художньої спадкоємності, і універсалізму, і цитування, тобто – у контексті засад класичної, не-класичної та пост-не-класичної естетики. Зокрема, розповідаючи Гала про черговий сюрреалістичний проект, П.Елюар наводить перелік основних картин, що планують у ньому задіяти. Серед них – він особливо виокремлює полотна С.Далі і, передусім, “... великий малюнок “Канібалізм об’єктів”, людина, котра пожирає черевик” [67, 254].

Важко сказати у якому саме році його було створено, але виставка відбувалася у 1934, тож, імовірно, на ній мали бути представлені останні твори видатного живописця. Проте, образ людини, котра їсть черевик, що, безсумнівно, є вражаючим сам по собі, викликає асоціації, які відсилають нас у 1925 р., коли на екрани світу вийшов великий фільм Ч.Чапліна “Золота лихоманка”. Імовірно, одним з його найвідоміших епізодів став той, де бродяга Чарлі їсть щойно зварений черевик, шляхетно використовуючи при цьому ніж і виделку, накручуючи на неї шнурки, як спагетті.

Зрозуміло, що бурхлива фантазія С.Далі могла б стимулювати “Канібалізм об’єктів” і незалежно від легендарного епізоду, створеного Ч.Чапліним. Однак, зважаючи на загальновідомий інтерес живописця до кіно, що зумовлював і його власні пошуки у цьому напрямку, і спрямовувався на творчість провідних кінематографістів світу, такий “образний збіг” можна розглядати і у контексті художньої спадкоємності, і прийому цитування. Підтвердження нашого припущення щодо впливу конкретних здобутків кіномистецтва на С.Далі ми знаходимо в епістолярії П.Елюара, що виявляє доволі показові факти, зміст яких відкриває неабиякі естетико-мистецтвознавчі перспективи.

Так, в одному з листів він відзначає: “Я надішлю вам статтю про “Смійся, Паяц”, що написана блазнем. Сенсаційно.” [67, 165]. У вітчизняному



естетико-мистецтвознавчому середовищі інформація щодо авторства цієї статті доволі заплутана, а одне коментування заперечує інше. Водночас відомо, що С.Далі було написане есе під аналогічною назвою. І, хоча в окремому форматі воно не було надруковано, загальне уявлення про нього можна скласти завдяки “Щоденнику одного генія”. Зокрема, С.Далі цікавило питання сміхової реакції людини, найпростішим засобом досягнення якої він вважав фізичний чи моральний ляпас, що його отримує цирковий блазень. Аргументуючи свою позицію, Далі звернувся до здобутків німецького кінематографа і безпосередньо послався на епізод з відомої картини “Голубий янгол”, в основу якого було покладено означений прийом.

Цей видатний фільм увійшов в історію світового кіномистецтва завдяки блискучій літературній основі – твору Г.Манна “Вчитель Унрат”, блискучій режисурі Дж. фон Штернберга і двом блискучим акторським роботам – метра німецького кіно Е.Янінгса та його нової зірки – М.Дитріх, ім’я якої виникає у певному контексті листування П.Елюара з Гала: “Зараз у мене, – писав він, – багато роботи. Я переклав французькою німецьку пісню Марлен Дитріх ( для платівки) ” [67, 229].

Ніяких уточнень стосовно її назви у листі немає, натомість з подальшого тексту стає зрозумілим, що потреба у такому перекладі для Елюара пов'язана із суто фінансовими проблемами. Отже, побутовий чинник виявляється визначальним у “творчих стосунках” французького поета і німецької актриси, але, на нашу думку, не можна недооцінювати і суто естетичний аспект цього питання. Відтак, зробимо припущення, що йдеться про відому пісню Лоли-Лоли з “Голубого янгола” у виконанні М.Дитріх, лейтмотив якої: “Я вся з ніг до голови створена для кохання”, вочевидь, був суголосним лейтмотиву життя головної жінки П.Елюара.

Безсумнівно, аби здобути такий статус, їй необхідно було пройти складний шлях, який перетворив юну дівчину Олену Дьяконову на легенду сюрреалізму – незрівнянну Гала. Її листування з П.Елюаром свідчить про постійну “роботу над собою”, що розгорталася в усіх напрямках. Так,

практично у кожному листі Гала звітує перед ним про своє удосконалення французького: “Якби ти знав, наскільки я розважлива..., займаюсь “навчанням” ... . . . буду писати диктант із твоєю матір’ю” [67, 391].

Водночас, вона повідомляє і про свої “живописні студії”: “Сьогодні я хочу намалювати для тебе твого мерзлякуватого пестунчика” [67, 391], і “літературні університети”, які свідчать про неабиякий естетичний смак Гала та її здатність до літературного аналізу: “Читаю все підряд. Жан Мореас і Ремі Белло – щось... трохи старомодне і трохи нудне. ... П.Н.Пункар мені не дуже подобається. ... Ют Реббель – “Чоловіче плаття і бідний дворянин”. Зовсім не подобається. Занадто поверхнево і претензійно. Натомість мені дуже подобається, до того ж все більше і більше, Г.Аполінер – “Вірші, що були прочитані у день весілля Андре Сальмона”. Є доволі непогані вірші у Жюля Ромена. “Романсеро безумця” Андре Сальмона дещо дивне, мені воно сподобалося б, якби я не сумнівалася у його щирості. Відчувається, що він розумний, але, можливо розуму більше, ніж таланту” [67, 401].

Окреме місце у “літературних звітах” Гала природно посідає “російська тема”, що чітко виявляє її пріоритети: “Що стосується Толстого, я придбала його не для нашої бібліотеки, а тільки, щоб зробити тобі приємне, розважити тебе, і ще тому, що ти мав бажання почитати російські книжки, а я не могла знайти Достоевського ( з російських я його люблю більше всіх) ” [67, 402].

Своє постійне інтелектуально-естетичне удосконалення, як свідчать листи, Гала органічно поєднує із вимогами буденного життя: “Я не люблю займатися господарством, проте мені видається... навчуся це робити дуже добре. Але ніколи я не буду схожа на домашню господарку, буду охайненька, кокетна ... і буду багато, багато читати. Буду працювати: малювати чи перекладати. Буду робити все, але хочу виглядати як жінка, яка ні до чого не торкається. ...Ось побачиш у нас у домі буде все дуже добре, дуже чисто. Але ніхто не побачить мене за роботою, навіть ти ” [67, 403]. Гала досягла своєї мети повною мірою, застосувавши задля цього найрізноманітніші засоби. Проте одному з них вона, безсумнівно, надавала особливого значення: “Я дуже

порочна і тому дуже люблю парфуми” [67, 391], чудово розуміючи, яку владу над чоловіком має “аромат жінки”.

Відтак, можна тільки уявити силу любовної пристрасті, що довгі роки супроводжувала їх: Поета і його Музу, Чоловіка і Жінку. Адже, вочевидь, не випадково П.Елюар писав Гала: “сподіваюся, ти погоджуєшся зі мною (я майже переконаний), що ми не повинні залишати після себе слідів наших інтимних стосунків. Тому я рву твої листи” [67, 334]. Це рішення, поза сумнівом, має глибокий моральний підтекст, виявляючи ще один важливий вимір потенціалу епістолярію як цілісного культуротворчого феномену.

В одному із своїх раннях листів П.Елюар розповідав Гала про художнє оформлення однієї німецької статті про нього: “... Мопс зробила мій портрет – і Кревель теж – для ... берлінської газети” [67, 67]. Її автором виступив Клаус Манн, що його епістолярій також завжди привертав увагу дослідників. Проте ще більший інтерес викликає листування інших представників цієї великої родини, по відношенню до яких К.Манн був, відповідно, сином і племінником. Йдеться про видатних німецьких письменників – братів Томаса і Генріха Манн, котрі, у процесі доволі жорстких дискусій, що мали місце на певних етапах їхнього життя, тим не менш, завжди були одностайними щодо розуміння сутності культуротворення у гуманістичному поступі людства.

## 5.2. ЕПІСТОЛЯРІЙ Т. – Г.МАНН: У ПОШУКАХ ВИЩОГО СЕНСУ

Відвертий пафос, який ми дозволили собі, обираючи назву цього підрозділу, зумовлений двома обставинами, так би мовити, зовнішнього і внутрішнього характеру. По-перше – це визначний внесок Т. і Г.Манн у світову гуманістику, осмислення якого провокує дослідника до застосування “високого штилю”. По-друге, а власне саме ця обставина, зрештою, і стала для нас визначальною, – відоме висловлювання Томаса

Манна щодо специфіки його стосунків із Генріхом, коли дистанціюючись від їхнього молодшого брата – Віктора, видатний письменник стверджував: “... у вищому сенсі у мене тільки один брат” [32, 172].

Така відвертість, безсумнівно, була щирою і, вочевидь, ґрунтувалася на більш важливому, ніж суто родинні зв’язки, моменті – літературній творчості, що, об’єднуючи Т. і Г.Манн у професійному плані, дозволила їм пройти важкий шлях пізнання, який, значною мірою, визначався складною еволюцією їхніх стосунків: від братів-опонентів до друзів-однодумців: “ Нам обом краще завжди, коли ми – друзі; мені напевно. ... найбільш погані мої години, коли я налаштований вороже до тебе” [32, 66], – писав Т.Манн братові в одному із своїх листів. Саме епістолярій письменників є чи не найпоказовішим свідченням коливань в їхніх відносинах, що віддзеркалюють вельми суперечливі особистісні моменти в житті обох митців.

У цьому зв’язку необхідно підкреслити, що Т. і Г.Манн завжди надавали самоаналізу творчої особистості неабиякого значення, долучитися до якого дозволяє література відповідного спрямування. Симптоматичним наразі видається зізнання Т.Манн: “ Моє читання вже давно не складається з белетристики, а з біографій, мемуарів, листів... ” [32, 90], що може сприйматися як своєрідний дозвіл братів Манн на вивчення їхнього епістолярію.

У своєму листуванні письменники обговорювали настільки різноманітні проблеми, що їх вкрай важко систематизувати за тематичною спрямованістю, до того ж, не можна не відзначити, що епістолярій митців постійно балансував на перетині буденного та “висококонцептуального”. Ці, формально несумісні, виміри у листуванні були, тим не менш, більш, ніж органічними, актуалізуючи роздуми стосовно морально-психологічного стану письменників. Значною мірою, саме він формував їхнє відношення та оцінку соціально-політичних і культурно-мистецьких процесів, що ставало приводом до вельми жорстких дискусій між митцями. Як приклад, зупинимося на кількох листах Томаса – Генріху Манну з приводу роману “Будденброки”,

що їх “побуто-творча амбівалентність” виявляє несподівані виміри, стимулюючи відповідну концептуалізацію на етичних, естетичних, психологічних та культурологічних теренах.

Обговорюючи процес видавництва твору, акцентуючи його підкреслено особистісний характер, Т.Манн відверто демонструє своє тяжіння у площину морально-етичного і, фактично, виправдовується перед братом: “Успіх “Будденброків” – це, загалом непорозуміння... Тиражі “Будденброків” – непорозуміння, кажу це ще раз... я знаю: зачепив тебе не успіх “Будденброків” – вважати так було б безглуздо і кумедно, – а той факт, що *книга може бути досягненням кількісного характеру* ( виділено мною – О.О.)” [32, 60-62].

Це несподіване твердження Т.Манна, фактично, не залишає можливостей проігнорувати такий складний морально-психологічний феномен як заздрість, що, імовірно, варто розглядати у зв’язку з класичними чинниками моральної самосвідомості людини, якими є совість, гідність, сором та розкаяння. У випадку, коли йдеться про моральні складові, що формують структуру самосвідомості митця, вони, вочевидь, набувають гіпертрофованих ознак, оскільки зумовлені підвищеною емоційністю, яка, зазвичай, йому притаманна.

Більш того, ризикнемо стверджувати, що, як тільки творча особистість впевнено заявляє про себе у мистецькому просторі, почуття заздрості стає її постійним супутником. Дану обставину, на нашу думку, слід обов’язково враховувати, досліджуючи, зокрема, “персональну складову”, що впливала на “морально-психологічну атмосферу” провідних художніх напрямів, врешті-решт, призводячи до їх занепаду. Щодо ситуації, до коментування якої вдається Т.Манн, наразі, очевидним є бажання не тільки нівелювати факт почуття заздрості свого брата, а трансформувати його у більш, так би мовити, позитивний вимір, пов’язавши з “досягненнями кількісного характеру” [32, 62].

“Кількісний чинник”, про який йдеться у листі, формально стосується явища працездатності, що була притаманна і йому, і Г.Манну, часто-густо,

перетворюючись на відверту конкуренцію між письменниками. Проте, фактично, це питання стає для Т.Манна приводом обговорити з братом його нервову хворобу, яка заважала Г.Манну працювати на повну силу.

Цей “медично-фізіологічний аспект” листа висвітлює два виміри проблеми, що, безсумнівно, є принциповими для Т.Манна. З одного боку – він визнає продуктивні наслідки “гігієнічної дисципліни”, яку завжди сповідував його брат: “... ти досяг значно більшої, ніж у мене працездатності, за кількістю зробленого за останній рік ти встановив рекорд, якого, наскільки мені відомо, не досягав жоден письменник, але ( вибач за банальність) справа не в кількості” [32, 62]. І далі, Т.Манн піддає відвертій, а, по великому рахунку – ніщивній критиці, прагнення брата до “здорового способу життя”: “... ти настільки поздоровішав, що можеш працювати шість годин на день, але твоя продукція хвора, – не тому, що вона “патологічна”, а тому, що це результат невірною, неприродного розвитку і прагнення впливу, яке тобі абсолютно не пасує” [32, 62].

Свої подальші напади Т.Манн, переважно, спрямовує на “літературне, занадто літературне”, зосереджуючись на стилістичних тонкощах певних творів брата, що, насамперед, мають бути об’єктом літературознавчого аналізу. Проте наведений фрагмент відкриває можливість трансформувати цю жорстку позицію Т.Манна у площину естетико-психологічного дослідження художньої творчості і, передусім, – зосередитися на аналізі її, так би мовити, “хворобливого виміру”. Наразі увагу привертає своєрідне уточнення, яке робить Т.Манн і, говорячи про “хворобу” літературного доробку брата, підкреслює, що йдеться саме про “стильові недоречності” у його творах. Однак питання патології, що виникає у листі Т.Манн і у творчому, і суто людському плані, вочевидь, було для нього, більш, ніж принциповим.

Осмислюючи специфіку творчості письменника, ми у своїх розвідках неодмінно акцентували увагу на його зізнанні, в якому, відповідаючи на заклики Г.Манна бути скромним і мати почуття гідності, він стверджував: “У мене немає ні того, ні іншого – для цього я занадто патологічний, занадто

“художник” ” [32, 69]. Наявність ознак патології, що відверто артикулювалася Т.Манном, з одного боку, була наслідком його самоаналізу і пов'язувалася із суто особистісним моментом. Проте з другого, – спрямовувалася у, так би мовити, теоретичну площину і, більш, ніж імовірно, відповідала “концептуальним настроям”, які, завдяки відомим працям Ч.Ломброзо “Геніальність та божевілля”, М.Нордау “Виродження”, патографічним дослідженням З.Фрейда, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., відверто домінували у європейському культурному просторі.

Отже, залишаючи за собою, “право на патологію” і, формально, відсторонюючи від неї брата, Т.Манн, тим не менш, на різних етапах свого листування<sup>31</sup> досить активно обговорює “неврологічні питання”, що мали для нього не тільки теоретичне, але й цілком “практичне” значення. Зокрема, він розповідає Генріху про свій черговий невротичний сплеск, який, вочевидь, носив хронічний характер: “У мене нещодавно знову був гострий напад нервової диспепсії, і я цілий день провів у ліжку у жахливому стані” [32, 85].

Проте, “невротичні коливання”, час від часу, переживав і Г.Манн, що стає зрозумілим з листа Т.Манна, в якому порушується питання їхньої “невротичної організації”: “У нас обох, видається як у неврастеніків, мабуть, є фатальна схильність до крайнощів – у чому, однаке, імовірно, і наша сила” [32, 80]. Цей висновок, видається, дає доволі серйозні аргументи щодо аналізу внутрішньо психологічного стану обох письменників, який, імовірно, впливав на коливання їхніх настроїв, загально емоційний стан, позначаючись і на специфіці їхніх особистісних стосунків, і на оцінці соціокультурних процесів, сучасниками та учасниками яких вони, безпосередньо, виступали.

Як вже підкреслювалося, “патологічний вимір” художньої творчості на межі ХІХ-ХХ ст., перебував у сфері підвищеної уваги науковців і, переважно, спрямовувався у площину дослідження його крайнього вияву – божевілля та супутних проблем. Водночас, в означений період у полі дослідників було і

---

<sup>31</sup> В епістолярії братів Манн, з яким ми працюємо, вочевидь, домінують листи Томаса, проте їх контекст дозволяє досить чітко зрозуміти і зміст листів Генріха, складаючи доволі цілісне уявлення про “тональність” і рівень відвертості у листуванні письменників.

питання невротичного стану митця, що, порівняно з досвідом аналізу божевілья, в галузі естетики, літературознавства та мистецтвознавства, знаходилося на другорядних позиціях. Однак, на зламі століть сформувалася вельми оригінальна теорія, яка ґрунтується на методі експериментального дослідження особистості, балансувала на перетині психології, невропатології та дефектології. Її автором був Г.Россолімо (1860- 1928) – відомий російський учений грецького походження, який органічно поєднував у своїй діяльності досвід практикуючого лікаря і яскравого теоретика-невропатолога.

Слід зазначити, що його наукові інтереси, переважно були спрямовані у площину дослідження дитячих та юнацьких неврозів: “План дослідження дитячої душі у здоровому і хворобливому стані”, “Психологічні профілі дефективних учнів”, “Страх і виховання”, “До питання про душевні катастрофи у юнацькому віці”, “Неврологія і психотехніка” та ін., які, так би мовити, офіційно пов’язали ім’я Г. Россолімо і зі сферою педагогіки.

Водночас, певні ідеї ученого, що у загальному контексті його спадщини мають маргінальний характер, виявляють безпосередній зв’язок із сферою естетики і, на нашу думку, можуть бути кооптовані у поле сучасних розвідок, присвячених дослідженню психології творчої особистості. Передусім, йдеться про доповідь Г.Россолімо, яка була оприлюднена на щорічному засіданні Товариства Невропатологів і психіатрів 21 жовтня 1900 р., а згодом – вийшла друком під назвою “Мистецтво, хворі нерви і виховання”. Вочевидь, розуміючи масштабність проблеми, учений чітко хронологізував її часові межі, даючи своїй праці своєрідний підзаголовок – “З приводу “Декаденства”.

Нашу увагу, наразі, привертають перші дві складові, що визначили зміст цієї роботи – феномен мистецтва і нервові хвороби, – своєрідним лейтмотивом яких стала наступна думка Г.Россолімо: “... ми останнім часом зустрічаємося ... з посиленням розвитку нервових і психічних захворювань і, ніби випадково, наштовхуємося на необхідність зіставлення хворобливих станів нервової системи з явищами з галузі художньої творчості” [49, 6].



Артикулюючи цей факт, учений, майже одразу, визначає підґрунтя, яке відкриває шлях для здійснення відповідного дослідження: “Для з’ясування такого важливого питання, як ставлення... мистецтва до ступеню розповсюдження нервових і психічних захворювань, має бути використана вся сукупність матеріалів з питання частоти і характеру останніх у людей, котрі займаються мистецтвом; сюди слід віднести все те, що стосується, по-перше, хвороб, які розвиваються у митців під час їхньої діяльності чи перед її початком, і, по-друге, ті особливості творчості, що проливають світло на стан здоров’я митця, так би мовити, *художні симптоми хвороби*” [49, 8-9].

Ця вельми стисла за своїм обсягом розвідка Г.Россолімо є своєрідною “білою плямою” у сучасній гуманістиці, однак її концептуальна насиченість спонукає до здійснення цілісного, самостійного дослідження і активного введення у широкий гуманітарний контекст. Визначаючи шляхи дослідження неврозів митців, Г.Россолімо досить чітко окреслив джерела, що уможливають реалізацію поставленої мети: “ У цьому відношення, – підкреслював учений, – записи лікарів у часописах, звіти психіатричних лікарень і ... *біографії видатних живописців, музикантів, артистів і поетів* (виділено мною – О.О.) дають достатній матеріал, аби встановити, що люди, котрі займаються мистецтвами професійно, складають доволі значний відсоток ... нервово і психічних хворих, особливо, якщо взяти до уваги вкрай малу кількість митців до загальної маси ... населення ” [49, 9].

При цьому Г.Россолімо визнавав, що “ потрібні велика ретельність, великий інтерес до науки і ще більший такт у виборі, аби з купи оточуючого нас у житті розкиданого матеріалу можна було б витягти дані, які мають відношення до означеного питання” [49, 10]. Процитоване твердження, дає підстави зробити припущення, що серед джерел, які можуть бути залучені у дослідницьку роботу, важливу функцію здатний виконати епістолярій, щодо нашої розвідки – епістолярій братів Манн, який містить чимало показових у цьому плані моментів, підтверджуючи слушність багатьох теоретичних висновків Г.Россолімо.

Зокрема, учений наполягав, що “ з патологічних особливостей психіки людей з художнім талантом найчастіше випадає зустрічатися з схильностями до нав’язливих ідей нав’язливих емоцій, з ілюзіями, псевдогалюцинаціями..., з тяжінням до фантазування і вигадування, з *різними коливаннями в настрої у межах двох протилежних крайнощів* ( виділено мною – О.О.)..., з великою психічною вразливістю, нестійкістю, несталістю смаків і прагненням до зміни і новизни вражень” [49, 11-12].

У переліку симптомів, наведених Г.Россолімо, особливу увагу привертає акцентуація ним на різких коливаннях настроїв, які притаманні невротичним особистостям. Означений факт, так би мовити, “медично обгрунтовує” твердження Т.Манна з приводу “фатальної схильності до крайнощів”, про що йшлося вище. Саме з нею письменник пов’язує і свою невротичність, і невротичність брата, які, водночас, визнає важливим стимулом їхніх творчих звершень.

“Крайнощі”, що “провокували” невротичні коливання письменників, імовірно, впливали і на опозиційність у стосунках братів Манн, іноді виявляючи такі небезпечні наслідки, які змушували втрутитися в них їхню мати – Юлію Манн. Це, зокрема, засвідчує один з її листів до Генріха, що вельми красномовно віддзеркалює той психологічний стан, в якому вона перебувала через чергове загострення стосунків між синами: “ Тепер я вже не вірю, що *моя* смерть зможе вас... знову об’єднати, коли смерть Карли<sup>32</sup> виявилася неспроможною це зробити... Тепер я прошу тебе від всього серця ..., щоб ніде не можна було б виявити і *сліду* твоїх критичних висловлювань, – нема чого давати їжу всім марним людям, котрі так і прагнуть перетворити чвари славнозвісних братів на певну сенсацію ” [32, 434].

Проте, навряд чи можна пов’язувати “критичні висловлювання”, які дозволяв собі не тільки Генріх, але й Томас Манн, що ми підкреслювали вище, з їхньою виключно “нервовою організацією”. Більш того, слід завжди

---

<sup>32</sup> Йдеться про самогубство рідної сестри Г. і Т.Манн, що, видається показовим свідченням “невротичного начала”, яке було притаманне родині Манн.

пам'ятати, що митці зазвичай схильні до перебільшення і своєрідного “загравання”, у тому числі – і щодо певних відхилень від усталених норм, які притаманні їм як винятковим особистостям. Отже, у численних дискусіях, що досить часто, особливо протягом першої половини життя, розгорталися між братами Манн, емоційний чинник, вочевидь, мав місце. Однак він, жодним чином, не міг затьмарити те логічне начало, що домінувало у позиціях обох письменників і було спричинено їхнім дивовижним інтелектом, а, по великому рахунку – “чистим розумом”.

Отже, полеміка, що її вели Г. і Т.Манн, охоплювала, як ми вже підкреслювали, широкий спектр проблем, серед яких особливе місце посідали питання соціокультурного характеру. Їх обговорення стало особливо жорстким у період першої світової війни, оскільки відношення письменників до подій цього періоду, було діаметрально протилежним. Так, Т.Манн однозначно підтримував позицію Німеччини, але, у досить своєрідний спосіб, демонстрував свій “загальний лібералізм”, що наприкінці війни – у 1918 р. зумовив появу його великої публіцистичної праці “Розмисли аполітичного”. Натомість Г.Манн, ще напередодні, висловив своє ставлення до майбутніх подій більш, ніж однозначно і, вкрай жорстко, критикуючи політику Німеччини, у серпні 1914 р. записав у щоденнику: “Божевілля почалося”.

Т.Манн, вочевидь, не тільки не поділяв позицію брата, а, по великому рахунку, не розумів її, висловлюючи свої “соціополітичні погляди”, так би мовити, культурологічним шляхом: “Твого песимізму з приводу твоєї продукції і її майбутнього у Німеччині я не сприймаю, гадаю, що ти несправедливий до німецької освіченості. Твоя слава стрімко зростала в останні 10 років. Невже ти дійсно гадаєш, що ця велика, глибоко порядна, навіть урочиста народна війна відкине Німеччину в її культурі чи цивілізованості так далеко, що вона буде довго відмовлятися від твоїх дарів?” [32, 158].

Не менш показовим, наразі, є і лист Ю.Манн, котра, однозначно, перебувала на боці сина Томаса, а відтак – виступала антагоністкою сина

Генріха: “... я знову повертаюсь до обговорення війни. Але мені тяжко, що ти в усьому звинувачуєш Німеччину. Ти ж знаєш, яким чином розв’язалася ця війна цілковито проти бажання Німеччини. Коли Австрія і Сербія оголосили нарешті війну, а Росія почала захищати гніздо вбивць, що, як ти вважаєш, мало відбутися? Яка сторона першою почала війну? І куди подівся нейтралітет Бельгії, коли французи вийшли на її землю...?” [32, 431].

Отже, війна, значно загостривши суперечності між письменниками, стимулювала, вражаючи за своєю силою, вислів Т.Манна: “Нехай завершиться трагедія нашого братства” [32, 167], що став фактичним фіналом вкрай важливого листа-звинувачення, надісланого ним Г.Манн: “Те, що моя поведінка під час війни була “екстремістською”, це неправда. Екстремістською, і при цьому до жаху, була твоя поведінка. Але не тому я два роки страждав і вів боротьбу, залишив свої найдорожчі задуми, прирік себе як художника на мовчання” [32, 166].

Наразі виникає доволі своєрідна ситуація, що актуалізує розмисли стосовно специфіки співвідношення таких вимірів особистості Т.Манна як художник – дослідник – громадянин. У другій половині його життя всі три чинника логічно об’єднув між собою “письменницький статус” Т.Манна. Однак, у цей період, як свідчать і доробок, і епістолярій, громадянське начало було безпосередньо підпорядковане чи то його статусу митця, чи то його статусу дослідника.

Так, Т.Манн, фактично, декларував, що своїм мовчанням як художник він, водночас, висловлював свою позицію і як громадянин, показовим чином доводячи правомочність терміну атлантизм – очікування, – який саме в цей період був запроваджений відомим італійським філософом Б.Кроче. Проте, далі, Т.Манн вельми емоційно стверджував: “Те, що знаходиться позаду у мене, було трудом каторжанина, який прикутий до галер; однак цьому труду я зобов’язаний усвідомленням, що сьогодні я, мабуть, не настільки безпорадний перед твоїми фанатичними словосплетіннями” [32, 166].

Через блискучий образ – труд каторжанина на галерах – Т.Манн оцінює свою роботу над публіцистичним твором “Розмисли аполітичного”, що, як вже відзначалося, демонстрував його позицію доволі чітко. Таким чином, як художник, Т.Манн свідомо відсторонювався від подій першої світової війни, тоді як дослідник<sup>33</sup>, формально дистанціюючись від неї, все ж таки, декларував свою політичну позицію, артикулюючи ідею аполітичності, що її, повною мірою, поділяв і як громадянин.

На той час Т.Манну, вочевидь, було важко прийняти позицію брата, котрий вкрай різко реагував на всі його тогочасні міркування, висловлюючи у своєму черговому листі “почуття солідарності з тими, хто, так само ..., знає, наскільки почуття провини маємо ми всі, мистецтво і розум нашого покоління, у тому, що ця катастрофа відбулася. *Самоперевірка... – доля ще декого поруч із тобою..., потім і каяття* ( виділено мною – О.О.) ...” [32, 168]. Ці слова Г.Манна, вочевидь, виявилися пророцтвом, що засвідчать і наступні статті, і епістолярій його брата.

У розділі “Т.Манн: евристичний потенціал “культурфілософських поглядів” нашої монографії “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей” ( К., 2011) ми порушували питання “роботи над помилками”, що їх протягом життя проводив Т.Манн. Зокрема, він відверто оцінював “Роздуми аполітичного” як своє “діалектичне гусарство 1914 р.”, стверджуючи, що “... відмова культури від політики – це помилкова думка, самоошукання” [35, 291].

Саме тому, стосовно другої світової війни Т.Манн вже займав абсолютно однозначну позицію категоричного неприйняття, яку декларував на всіх рівнях. При цьому письменник відверто покладав на Німеччину провину за приведення до влади Гітлера і, ніби відповідаючи на колишній закид щодо себе особисто і свого оточення, який пролунав у листі Г.Манна у далекому 1918, у 1945 р. жорстко стверджував: “*Якщо ти народився німцем, це означає,*

---

<sup>33</sup> Оскільки певна частина доробку Т.Манна, що за своїм “культурфілософським змістом” значно перевищує рівень публіцистики і, вочевидь, відповідає всім дослідницьким критеріям, ми вважаємо за можливе говорити про нього і як про видатного дослідника.

що ти так чи інакше пов'язаний з німецькою долею і німецькою провиною (виділено мною – О.О.)” [34, 305].

Відтак, *самоаналіз*, який протягом життя проводив Т.Манн став відповіддю на заклик брата здійснювати *самоперевірку*, що, на нашу думку, актуалізує серйозне етико-культурологічне питання, яке зумовлене очевидною актуалізацією на сучасном етапі проблеми *самоорганізації*. Адже, по великому рахунку *самоорганізація* перетворюється сьогодні на своєрідну “культурну індульгенцію”, фактично нівелюючи наступні рівні, що уможливають формування цілісного ланцюга “самості”: *самоорганізація – самопізнання – самоаналіз – самооцінка*<sup>34</sup>.

На нашу думку, поняття “самооцінка” містить своєрідний провокаційний момент, оскільки часто-густо використовується творчою особистістю у зв'язку з проведенням, передусім, критичного самоаналізу. Брати Манн, як свідчить їхнє листування, також опинялися в подібних ситуаціях, проте процесуальний рух *самопізнання – самоаналіз – самооцінка* вельми часто спрямовувався ними і у суто “дослідницьку площину”. Серед багатьох проблем, що розглядалися у такому контексті, увагу, зокрема, привертає расове питання, що на сторінках епістолярія письменників постає у досить несподіваних ракурсах. Наразі інтерес привертає лист Т.Манна відомому німецькому літературознавцю та критику К.Штреккеру, в якому означена тема виявляється приводом для несподіваного тлумачення природи суперечливих стосунків між братами Манн.

Поштовхом до написання цього листа став порівняльний аналіз творчості письменників, здійснений К.Штреккером, в наслідок якого беззаперечно пальма першості була віддана Томасу Манну. Реакція з його боку виявилася непередбачуваною, адже у цей період – лист було написано у 1919 р. – протиріччя між братами, як ми відзначали, знаходилися на піку свого загострення: “Ви проводите паралель між моїм братом і мною, намагаєтесь

---

<sup>34</sup> Наші розмисли наразі спрямовані у етико-культурологічне річище, а відтак – ми не пов'язуємо цей рух “самості” із відомим ланцюгом В.Кандинського, що, фактично, позиціонувався ним як естетична платформа абстракціонізму: *самозанурення – самоаналіз – самооцінка – самовираження – самосприйняття*.

поставити одного вище другого. Це Ваше право повною мірою, право критика. Але ... чесно кажучи, я не вірю у свій більш високий ранг і свою більшу цінність, а вірю тільки у різність темпераментів..., моральних вимірів, світосприйняття, у різниці, які призвели до “значної” у гетевському сенсі ворожнечі і представницької протилежності на підставі братства, що його ми дуже сильно відчуваємо” [32, 170].

І далі, Т.Манн висуває доволі несподівану версію обґрунтування специфіки власного характеру і характеру брата, що, безпосередньо, позначилася і на їхніх світоглядних орієнтирах, і на, так би мовити, емоційній складовій, яка вплинула на особливості естетичного, психологічного та морального аспектів творчості письменників: “ У мене домінує північно-протестантське начало, у брата – романо-католицьке. У мене, відтак, більше совісності, у нього більше активної волі. Я – етичний індивідуаліст, він – соціаліст чи як ще там його описати і визначити протилежність” [32, 170].

Цей зовнішній чинник, що йому Т.Манн, вочевидь, приділяє значну увагу, може бути трансформований у площину проблеми національного, адже питання “німецькості” вельми часто поставала і у його листуванні з братом, і з іншими адресатами, врешті-решт, трансформуючись у більш широкий вимір. Так, наприклад, полемізуючи із своїм другом – літературним критиком К.Мартенсом – з приводу визнання ним “не-німецькості” “Буденброків”, Т.Манн відзначав: “ Скільки у цій книзі Вагнера, Шопенгауера, навіть Фріца Рейтера! Запитай себе просто, в якій національній атмосфері, окрім німецької, могла вона бути написана, і ти змушений будеш визнати: ні в якій” [32, 97].

Те, що “німецьке питання” було для братів Манн більш, ніж принциповим, показовим чином засвідчує привітання Томасом Манном – Генріха Манна на честь його шістдесятиріччя, що, здобуло більш, ніж красномовний заголовок: “Про призначення німецького письменника у наш час”. Проте, Т.Манн відверто визнає брата і “першим у духовному світі Європи”, показовим чином “вписуючи” його творчість та особистість у контекст імен великих німців.

Ці постаті, ушлавлюючи “німецькість” у різних її вимірах, тим не менш, на думку Т.Манна, завжди прагнули до її подолання, роблячи свій грандіозний внесок у здобутки європейської культури: “Німецькі майстри! Ми любимо і ушлавлюємо їх... Дюрерівський світ відкривається при цьому слові... Терпіння і героїзм, гідність і проблематичність, культ традиції і шокування несподіваним – це сполучається і стає єдиним цілим. ... Так, все це німецька майстерність. Але невідривна від неї, невідривна ... у його великих ... виявах, відривна від самого цього *поняття* ще щось...: незадоволеність собою, прагнення доповнити ... себе зовсім іншим, півднем, світлим началом, ясністю, легкістю даром прекрасного” [32, 208-209].

Отже, першим, у “списку велетнів” німецької культури Т.Манна, фігурує А.Дюрер, про творчість якого письменник говорить у такому піднесеному стилі, що, фактично, позбавляє можливості проведення будь-якої аналітики. При цьому, характеризуючи “дюрерівський світ”, Т.Манн досить чітко виокремлює його найпоказовіші риси і, зокрема, чиник героїзму, який, безпосередньо, пов’язує з естетичним категоріальним контекстом.

До аналізу категорії героїчного у своєму епістолярії, що ми відзначали у відповідному розділі нашої монографії, досить активно звертався і Ф.Ніцше, а це, імовірно, дає підстави говорити про підвищену увагу до неї представників саме німецької культури. Отже, у згадуваному листі до К.Мартенса, Т.Манн підкреслював: “Героїзм, на мій погляд, – це “всупереч”, це подолання слабкості, для нього потрібна *ніжність*. Слабкий і маленькій клінгерівський Бетховен, котрий зійшов на великий престол богів і, завзято намагаючись зосередитися, стиснув кулачини, – ось це герой. Історично фізичне страждання видається мені майже завжди є обов’язковим супутником величчя і психологічно я це розумію” [32, 98]. Ці та інші подібні розмисли Т.Манна, на нашу думку, мають бути залучені у контекст дослідження категорії героїчного, оскільки актуалізують, принаймні, два питання: урахування, так би мовити, ролі національного фактору та усвідомлення



зворотного боку героїчного – чинника слабкості, що, зрештою, відкриває шлях до величі.

Постать А.Дюрера, своєрідним чином, стимулювала Т.Манна виокремити наступну персоналію у його “списку німецьких велетнів” – Й.В.Гете: “Гете жалівся, – завважував він, – з приводу Дюрера на “ похмуру форму і безмежну фантазію” – через свій середземноморський дух, через свою принципову відразу до “гримаси”, до півночі. Але цей нюрнберзький напівугорець і він були тим не менш братами у незадоволеній собою, в експансивній і трансцендентній німецькості; обидва вони, ці німці з німців, “мерзли після сонця”. Ми знаємо роль, яку зіграла у житті Дюрера Мантеня і Венеція; і символом залишається те, що у Гете поруч з романтичною “Вальпургієвою ніччю” розташована класична” [32, 209].

У подібному ракурсі Т.Манн характеризує творчість ще двох видатних німецьких митців – Ф.Шіллера та Р.Вагнера: “Ось Шіллер, потужна популярна творчість якого здійснює симбіоз кенігсбергської філософії і французького *grand siecle*. Ось Вагнер, актор до мозку кісток, який надів дюрерівський берет і зіграв своєму довірливому народу “німецького майстра” у чистому, анти-романському вигляді – це він, що його першими шанувальниками та глашатаями були із зрозумілих причин європейські актори і декаденти типу Бодлера ” [32, 209-210].

З одного боку, орієнтир, що його обирає Т.Манн задля обґрунтування специфіки мислення свого брата, пов'язаний із рухом від національного до загальнолюдського, що традиційно розглядається естетичною наукою у процесі дослідження феномена художньої творчості. Однак з другого – чітка акцентуація на “подоланні німецькості”, яка була притаманна видатним представникам німецької культури, що до них письменник безпосередньо зараховував і Г.Манн, фактично виводить його у естетичний контекст натуралістичних розвідок І.Тена.

Вочевидь, хоча і шляхом формального відсторонення, погляди Т.Манна пов'язані із питанням середовища – важливого чинника концепції “головного

характеру” французького теоретика, доробок якого завжди був у полі уваги братів-письменників. Наразі показовою є висока оцінка газети “Цукунфт” Томасом Манн, що в ній було оприлюднено статтю журналіста і публіциста С.Зенгера “Боротьба за Тена”: “Цукунфт” все-таки гарна газета, – писав він, виокремлюючи, зокрема, дві статті: “Тен” Зенгера і Мережковський про Гоголя” [32, 120]. Отже, значною мірою, саме тенівський вимір стає підмурівком висновку Т.Манна щодо специфіки творчої спрямованості його брата: “Можна сказати, що у європейсько-німецькому-латинському синтезі, котрий ти уособлюєш, душа німецька і тільки розум галльський” [32, 211-212].

У різних контекстах наших досліджень, у тому числі і даної монографії, ми неодноразово торкалися питання, якщо не концептуальної спадкоємності, то, принаймні, концептуальних паралелей між теорією “головного характеру” І.Тена і теоретичною спрямованістю праці “Дух законів” його співвітчизника і попередника Ш.Монтескьє.

На нашу думку, середовище, клімат, рельєф, що на них теоретики акцентували особливу увагу, часто-густо виконують функцію зовнішніх стимулів художньої творчості. Проте, водночас, вони впливають і на стимули внутрішні, які, у свою чергу, визначають художні прийоми, що мають потужні естетичні наслідки. Підтвердження нашої позиції знаходимо у тому самому вітальному посланні Т.Манн – Г.Манн, в якому, зокрема, високо оцінюється смак “до великого починання, до монументальності, до зразкового твору, до гігантської композиції, до великого подвигу терпіння – це смак, що належить нашому, дев’ятнадцятому століттю, століттю “Кільця Нібелунгів” та “Ругон-Маккарів” простежується у твоїх романах-трилогіях” [32, 212].

Список титанів німецької культури завершує постать Ф.Ніцше, що завжди був у полі підвищеної уваги братів-письменників, котрі на різних етапах свого життя, а відтак – і листування активно обговорювали погляди філософа. І хоча у ставленні до основоположних ідей німецького мислителя вони демонстрували майже протилежні позиції, на загальному рівні, вочевидь, висловлювали пієтет до свого великого співвітчизника.

Так, очевидне домінування у поглядах Г.Манна соціального начала, що мало відверто соціалістичну спрямованість, природно вступало у протиріччя з засадними положеннями філософії Ф.Ніцше. Це, показовим чином, відбиває лист Г.Манна з приводу його передмови до французького видання робіт мислителя, надісланий братові: “я дуже вдячний тобі, що ти прийняв мого “Ніцше”. При всій незгоді я жодного разу не збився на зневажливий тон і сподіваюсь, що у своєму співчутті, наскільки його вистачає, я не тільки “добрий”, але й шанобливий” [32, 294].

Натомість Т.Манна праці Ф.Ніцше, передусім, привертала своєю естетико-культурологічною спрямованістю, що, часто-густо, ґрунтуючись на відвертих моральних провокаціях, відкривали вихід у етико-психологічний вимір, який завжди був у полі уваги письменника. По великому рахунку, саме персоналія Ф.Ніцше і його внесок у “духовну модернізацію” Німеччини стає своєрідним підсумком питання, що завжди знаходилося в епіцентрі уваги Т.Манна: “У Німеччині Ніцше викликав таку зміну духовної атмосфери, таку європеїзацію, такий *психологізм німецької прози* ( виділено мною – О.О.), що консервативно німецький дух став задушливим і втратив будь-який високий сенс. Це, по суті він, Ніцше, загострив ту стару протилежність між півднем північчю, між романтичним і класичним, знищення якої було справою великих німців і розширив її до протилежності між національним і європейським. Туга за Середземним морем, за його сонцем, за його формами створили німецьку класику; неокласичний синтез Ніцше...” [32, 210-211].

Акцентуація саме на цих особливостях поглядів видатного філософа була необхідна Т.Манну аби відтворити специфіку світогляду Г.Манна і, в такий спосіб, порівняти його з Ф.Ніцше: “Можна сказати, дорогий брат, – відзначав він, – що твоя натура тримається більш старого німецького синтезу, північно-південного, можна назвати тебе консерватором у цьому сенсі. Недарма я визнав тебе класичним представником німецько-середземноморського мистецтва; слов’янське начало, таке потужне у Ніцше, скандинавське, англо-саксонське тебе торкнулося хіба що побіжно” [32, 211]. І

далі, звертаючись до ранньої автобіографії брата, Т.Манн цитував один, більш, ніж показовий у даному зв'язку, фрагмент: “ При першій можливості, – писав Г.Манн, – я відправлявся до дому, в Італію (виділено мною – О.О.)”, що, зрештою, зумовило його вельми важливий висновок: для “людини, котра вірна своєму єству, існує якась батьківщина, окрім місця народження” [32, 211].

Отже, у розмислах братів Манн доволі чітко накреслюється орієнтир, який спонукає до порушення проблеми “культурної батьківщини”, що дозволить відкрити неабиякі теоретичні перспективи у плані визначення нових аспектів при дослідженні феномена художньої творчості. Таким чином, листування братів Манн та інші зразки їхніх мемуарів демонструють дивовижну органічність у поєднанні питань відверто особистісного характеру і високоінтелектуальних ідей, які можуть бути продуктивно використані у різних галузях сучасної гуманістики.

Зокрема, увагу привертає обговорення письменниками проблеми літературних жанрів, що її спрямованість відкриває шлях до концептуалізації у більш широкому гуманітарному вимірі. Оскільки дотримання принципу хронологізації для нас наразі не є принциповим, розпочнемо наш аналіз з листа Г.Манна, який був надісланий братові з Голівуду у листопаді 1940. Розповідаючи про специфіку своєї співпраці з кінокомпанією “Warner Bras. Picture”, що з нею письменник мав річний договір, він, зокрема, повідомляв Т.Манн про наступне: “ Поки що я роблю “новелу”, як називають тут скорочений роман...” [32, 316]. Ця вкрай лаконічна думка містить, тим не менш, неабиякий потенціал щодо її концептуального розвинення.

По-перше – показовим видається спостереження Г.Манна з приводу характеристики жанру новели, яку “ тут (виділено мною – О.О.) називають скороченим романом”. Можна припустити, що Г.Манн мав на увазі специфіку американського літературного процесу, у структурі якого новела мала доволі своєрідний статус. Жодним чином не зазіхаючи на парафію літературознавців, ми, тим не менш, дозволимо собі висловити “загальноестетичне” спостереження, що малі форми в американській літературі,

переважно, були репрезентовані на рівні оповідання та повісті. Отже, новела, фактично, сприймалася письменниками США “допоміжною одиницею”, яка виконувала для великого літературного формату – жанру роману – своєрідну “тезову функцію”.

Натомість, в європейській літературній традиції на межі XIX-XX ст. новелістика, без перебільшення, досягла апогею у своєму розвитку, що її класичні здобутки, передусім, ототожнюються з іменами Г. Де Мопассана, А.Доде, С.Цвейга і Г. та Т. Манн. Як засвідчує епістолярій братів-письменників, вони вельми високо оцінювали художній потенціал новелістичного жанру, а відтак – під зовсім іншим кутом зору сприймали співвідношення: новела – роман. Це, зокрема, доводить тональність процитованого фрагменту з листа Г.Манн, що в ньому, хоча і на рівні підтексту, письменник, фактично, відзначає нерозуміння американською літературною традицією художніх можливостей жанру новели.

Однак, ще більш показовим є ставлення до “новелістичного питання” Т.Манна, котрий, позбавлений необхідності дотримуватися “завуальованого формату”, ділився з братом своїми творчими планами: “Є психологічний матеріал. Але не можу впоратися з фабулою, з дією. Окрім того, неможна допустити, аби пиріг знову роздувся і з матеріалу для новели знову вийшов роман ” [32,132].

Отже, немає сумнівів, що для Т.Манна новела є самодостатнім літературним жанром, який відкриває величезні можливості для естетичних і морально-психологічних експериментів. Однак, особливу увагу привертає твердження письменника щодо складнощів із фабулою та дією його твору, які містять загрозу “гігантоманії” і провокують до жанрової трансформації, чого Т.Манн, вочевидь, не бажає. Таким чином, він, фактично, визнає “мобілізуєчий характер” новели, який, так само, щоправда у зв’язку з іншим видом літератури, декларує сучасний французький письменник Е.-Е.Шмітт.

У своїй післямові до збірки новел “Концерт “Пам’яті янгола” він відверто відзначає, що новела є жанром драматурга, оскільки її лаконічна

форма, так би мовити, активізує чіткість його художнього мислення і, позбавляючи п'єсу зайвого, стимулює динаміку її дії. Практичним підтвердженням позиції Е.-Е.Шмітта стає його яскрава літературна творчість, яка має широку жанрово-видову палітру, однак, насамперед, ототожнюється з визначними здобутками митця у галузі драматургії і новели.

Взагалі, проблема жанро-видової структури літератури, що посідає важливе місце в епістолярії братів Манн, інтерпретується ними у досить широкому концептуальному діапазоні. Так, наприклад, у своєму відомому “Листі з Німеччини”, що був написаний Т.Манном у 1925 р., тобто у період, коли процес його самоаналізу і самооцінки йшов дуже інтенсивно, констатуючи “тяжкі удари долі”, що спідкали Німеччину, він відзначав: “Нас хвилюють метафоричні, моральні, педагогічні, словом, внутрішньо людські мотиви і інтереси: виховний роман, роман про розвиток особистості, роман-сповідь завжди був специфічно німецьким різновидом цього літературного жанру” [32, 181].

Імовірно, до “активних дій” сучасного дослідника може “спровокувати” визнання Т.Манном “німецькості” роману-сповіді, що, знову, актуалізує звернення до теорії “головного характеру” І.Тена, яка, у свою чергу, відкриє значні перспективи щодо виходу у площину естетико-культурологічного та морально-психологічного вимірів проблеми художньої творчості. Однак, у даному зв'язку нас цікавить особливий наголос Т.Манна на визначальній ролі роману у період соціальних катаклізмів: “Соціальні, моральні, загально - духовні потрясіння, які випали нам на долю, призвели до того, що сьогодні романіст посідає у нас у суспільному інтересі те місце, яке до недавня було заброньовано тільки за драматургом” [32, 183].

Процитоване спостереження, вочевидь, може спонукати до розвинення питання актуального виду мистецтва і виокремлення у його контексті аспекту, що, умовно, можна визначити як “актуальний жанр актуального виду мистецтва”. Проте, водночас, дослідження цієї естетико-мистецтвознавчої і

соціокультурологічної проблеми дозволяє виявити несподіваний етико-психологічний ракурс.

Наразі, увагу привертає свідчення Т.Манна, спрямоване на розкриття підтексту його славнозвісної новели “Смерть у Венеції”: “Коли я перед війною, у “Смерті у Венеції” передбачив ... національне значення прозаїка, мені казали, що це неправдоподібно; ніколи, мовляв, романіст, “зведений брат поета”, за виразом Шілера, не може досягти у Німеччині такого почесного статусу, як цей Густав фон Ашенбах” [32, 183]. Проте ще показовішим є подальший розвиток думки письменника, що, фактично, повертає його до головного питання: “ Роман стоїть на чолі – тим більш, що і продукція у цій галузі просто перевершує драматичну за своєю значущістю” [32, 183].

У неприхованому прагненні Т.Манна довести винятковість романіста шляхом протиставлення його драматургові, вочевидь, простежується суб’єктивний підтекст. По-перше – загальновідомо, що пошуки письменника на драматургічних теренах не були такими успішними як його здобутки у галузі прози, що, власне, і принесла Т.Манну всевітнє визнання. Однак, не можна не враховувати і другий момент, що є виявом людського, занадто людського і пов’язаний із відвертим антагонізмом, який впродовж тривалого часу існував між першим прозаїком Німеччини Т.Манном та першим драматургом Німеччини Б.Брехтом. Цьому факту з біографії обох митців ми приділяли певну увагу у наших попередніх розвідках, розглянувши його як своєрідну естетико-психологічну проблему.

Відтак, епістолярій братів Манн засвідчує, що у пошуках вищого сенсу, вони, безпосередньо, виходили у широкий гуманітарний контекст, даючи науковцям значні можливості у дослідженні естетичного, культурологічного, психологічного та етичного аспектів їхньої спадщини. Щодо останнього – увага до нього з боку письменників, переважно, була інспірована зовнішніми чинниками – соціально-політичними процесами ХХ ст., в які волею долі вони були включені. Саме ця обставина, вочевидь, зумовила відоме спостереження

Т.Манн про те, що “ ніколи ... прірва між естетичною чарівливістю і етичною відповідальністю не була глибше, ніж сьогодні” [32, 184].

Водночас, не можна не враховувати, що важливе місце у структурі етичного параметру художньої творчості посідають і внутрішні стимули, які завжди активізували підвищену увагу митців до відвертих “моральних провокацій”. У такому випадку – не існує ніякої прірви, а, по великому рахунку – навіть щілини між етичним та естетичним, що, зумовлюючи їх дивовижний симбіоз, спонукає митців до дивовижних творчих проривів. Серед них, вочевидь, був Франц Кафка, що для нього моральнісний вимір особистого життя виявився чи не найпотужнішим естетичним стимулом його творчості.

### 5.3. ЛИСТУВАННЯ ЯК СПОВІДЬ: МОРАЛЬНІСНІ ШУКАННЯ ФРАНЦА КАФКИ

Серед моделей епістолярію, що розглядаються у монографії, листування Франца Кафки (1883 – 1924) видається більш, ніж специфічним, вимагаючи від дослідника урахування багатьох важливих нюансів. Адже епістолярна спадщина видатного австрійського письменника, яка дійшла до нас, – частина її, як відомо, була знищена – виявляє кілька зразків його листів:

1. Родинно-побутові, що писалися ним протягом 1922-1924 рр. батькам, періодично – сестрам та іншим родичам.

2. Професійно-творчий епістолярій, сформований листуванням з найближчими друзями та колегами, котрі – безпосередньо чи опосередковано – були долучені до життя і творчості Ф.Кафки. Особливо насиченим є листування письменника з Максом Бродом (1884 – 1968) – німецькомовним чесько-ізраїльським письменником та публіцистом, котрого Кафка призначив



виконувачем духівниці. Виключно завдяки М.Броду були збережені кафківські твори, які – за заповітом письменника – підлягали спаленню.

3. Особистісні листи, передусім – листування з жінками, котрі відігравали неабияку роль у різні періоди життя Ф.Кафки. Наразі, виокремимо листи 1912 – 1916 рр. до Феліції Бауер, з котрою письменник був двічі заручений, і присвятив їй одну із своїх найсуперечливіших новел – “Вирок” (24) та листування із заміжньою Міленою Єсенські, у котру Кафка був закоханий і саме у листах освідчувався їй про свої почуття. Водночас, листування з Міленою протягом 1920 – 1923 рр. мало і цілком прозаїчний підтекст, оскільки вона перекладала чеською німецькомовні твори письменника і сприяла їх популяризації в іншому культурному просторі (25).

Дещо осторонь у цьому листуванні Ф.Кафки стоїть його широко відомий сьогодні “Лист до батька”, що, вочевидь, посідає особливе місце у епістолярії письменника. На перший погляд, у існуванні такого адресата немає – і не може бути – нічого несподіваного, що підтверджують, наприклад, листи В.Ван-Гога, яким у нашій монографії приділено неабияку увагу. Однак, “випадок Кафки” мав зовсім інше забарвлення.

Час від часу письменник, як вже підкреслювалося, листувався з батьками, проте цей розгорнутий лист, текст якого сягає більш, ніж сорок друкованих сторінок, ніколи не був прочитаний адресатом, оскільки не дійшов до нього, натомість “сьогодні розглядається як одне з найважливіших свідчень боротьби і поразок славетного письменника” [17, 5]. Слід завважити, що “Лист до батька” Ф.Кафка написав у листопаді 1919 р., коли жив у м. Железені (Богемія). Ця обставина видається принципово важливою, адже, аналізуючи зміст листа, на нашу думку, необхідно чітко усвідомлювати час, коли його було написано.

1919 р. є символічною серединою між двома драматичними подіями у житті письменника: у 1917 р. Ф.Кафка пережив перший горловий крововилив і йому діагностували туберкульоз, а у 1922 – він був змушений піти на пенсію за станом здоров’я. Відтак, можна припустити, що для тяжко хворого

письменника цей лист виявився своєрідним психологічним підсумком складних життєвих вражень і, як згадував пізніше М.Брод, він був надісланий Кафкою на ім'я матері з проханням передати його батькові. Проте, вона цього не зробила, повернувши листа синові з “кількома заспокійливими словами” [27, 569].

Зазначимо, що “Лист до батька” є надзвичайно важливим документом з багатьох причин, але, передусім, тому, що цей зразок листування дозволяє доповнити, скорегувати та переосмислити ті теоретичні аспекти, які вже були окреслені нами у процесі концептуалізації проблеми епістолярію.

Постулюючи епістолярій як об'єкт теоретичного аналізу, ми підкреслювали особливе значення міждисциплінарного підходу в процесі дослідження епістолярної спадщини, її відповідність певному історико-культурному контексту та здатність реалізувати культуротворчу функцію. Окрім цих – теоретико-методологічних – можливостей, епістолярій позначений діалогізмом, заданістю і є засобом спілкування та гармонізації позицій “автор листа – адресат”.

Епістолярна спадщина є також потужною складовою біографічного методу, який – від середини XIX ст. – активно використовується науковцями задля об'єктивного відтворення постаті конкретної творчої особистості. Підкреслені нами теоретичні підходи та наріжні ознаки, що формують “простір” епістолярію, повинні, з одного боку, зазнати певних коректив у процесі розгляду кафківського “Листа до батька”, а з другого – показати теоретичну глибину та об'ємність феномену “епістолярій”, що – в залежності від особистісних якостей, передусім, “автора листа” – виявляє нові аспекти його власного потенціалу.

Використовуючи виокремлені нами тези і задля виявлення причин появи “Листа до батька” та інтерпретації його змісту, слід, по-перше, визнати історико-культурне значення цього “людського документу”, а по-друге, його “біографічність”, адже усе, викладене у ньому, породжене замкненим простором численної кафківської родини.

Наразі зазначимо, що важко знайти інший “авторський” матеріал, факти якого настільки б відповідали вимогам біографічного методу. Водночас, слід визнати, що цей лист не має ознак діалогізму, оскільки руйнує зв'язок “автор листа – адресат”, адже батько Кафки його так і не прочитав. Саме тому, у цьому конкретному випадку акцент слід зробити на такій важливій ознаці епістолярію як “заданість”, що повною мірою була реалізована Францем Кафкою і підкреслити особливий вплив “Листа до батька” на ставлення письменника до листів взагалі, і до його власного листування, зокрема.

Протягом листопада 1920 – березня 1922 рр. у процесі листування з Міленою Єсенські, письменник ґрунтовно опрацьовує феномен “листа” як такий. Доволі чітко датуючи один з них – Прага, листопад 1920 р., “понеділок”, Кафка намагається осмислити їхній “роман у листах”, завважуючи, що “...листи – одна тільки мука, вони народжені мукою, непозбутною мукою і заподіюють лише муку...” [25, 540].

Подібна оцінка – у даному конкретному випадку – імовірно була спровокована складною особистісною ситуацією, адже листи до Мілени це досить відвертий діалог чоловіка і жінки, почуття котрих не мають майбутнього. При цьому – у теоретичному плані – “Листи до Мілени” відповідають усім наріжним ознакам епістолярію: біографічність, діалогізм, заданість, спілкування, цілісність зв'язку “автор листа – адресат”. Проте, приблизно через півтора року ставлення Кафки до листування набуває дещо іншого забарвлення.

Так, у листі до Мілени, який було датовано кінцем листопаду 1922 р., він не тільки відверто зазначає, що “ненавидить писати листи”, але й вельми чітко висловлює своє ставлення до цього “здобутку” культури: “Я переконаний, що вже найменша можливість писати листи – розмірковуючи суто теоретично – принесла у світ жахливий душевний розбрід. Адже це спілкування з примарами, до речі не тільки з примарою адресата, але й із своєю власною примарою, яка розростається у тебе під рукою, коли ти пишеш лист, а тим

більше – серію листів, де один ... підкріплює другий і вже посилається на нього як на свідка” [ 25, 540-541].

На нашу думку, подібна позиція була спровокована саме “Листом до батька”, який, по-перше, забрав чимало душевних сил Кафки, а по-друге, – виявився “ листом-примарою” насправді – без будь-якої метафоричності. Водночас, саме ця “примара” з роками набула значного історико-культурного значення, передусім тому, що “Лист...”, написаний видатним письменником, є наслідком складного розумового процесу, який не обмежується власним замкненим простором, а стає перехрестям особистісних і загальнолюдських мотивів.

Слід наголосити, що появу цього листа, вочевидь, спонукала проблема конфлікту “батько – син”, яка була настільки ж кафківською, наскільки і загальнолюдською. Підстави щодо подібного висновку дає сам письменник, котрий у розмові з чеським музикантом і літератором Густавом Яноухом (1903 – 1968) відзначав наступне: “Бунт сина проти батька – старіша тема літератури і ще більш давня проблема світу. Їй присвячені драми і трагедії, тоді як у дійсності – це матеріал для комедій” [20, 550].

Зазначимо, що таку – дещо іронічну – оцінку “вічному” бунту синів проти батьків, Ф.Кафка дав через кілька років після написання “Листа...”, проте у 1919 р. їхні стосунки жодним чином не сприймалися як “матеріал для комедій”. У літературознавчому середовищі існує думка, що приводом до написання цього листа було різко негативне ставлення батька Ф.Кафки до його намірів одружитися з Юлією Вохрицех, яке давало йому підстави вважати сина “непорядним або злим”. За словами письменника, то був єдиний випадок подібних звинувачень, тоді як частіше батько докоряв синові його “холодністю, відчуженістю, невдячністю”.

Противагою цим звинуваченням Ф.Кафка висуває своє почуття страху, яке супроводжувало їхні стосунки: “І якщо я зараз намагаюся відповісти Тобі (особливості орфографії та пунктуації у листі нами зберігаються – О.О.) письмово, то відповідь все рівно буде дуже неповною, тому що і тепер, коли я

пишу, мені заважає страх перед Тобою і його наслідки і тому що кількість матеріалу набагато перебільшує можливості моєї пам'яті і мого розуму ” [26, 416].

Саме цей аспект листа письменника підтверджує міждисциплінарний характер епістолярію, взагалі, і листування Ф.Кафки, зокрема, адже “Лист до батька” – це, без перебільшення, унікальний у новітній історії європейської культури приклад свідомого та послідовного перехрещення етичного, психологічного і, так би мовити, педагогічного зрізів у стосунках “син – батько ”, де постать сина висувається на перший план, оскільки саме він є ініціатором цього обговорення.

У цьому зв'язку увагу привертає твердження українського літературознавця Д.Затонського, котрий наголошував, що “всі твори Кафки – сповіді” [17, 12]. На нашу думку, “Лист до батька” – це взагалі “сповідь сповідей”, адже її підґрунтям є реальне життя реальної людини – Франца Кафки, – а не загадкові чи карколомні фантазії письменника.

Показовою є і позиція Л.Левчук, котра зауважує, що “творчість Кафки – це значною мірою розв'язання суперечностей процесу виховання: конфлікт із батьками, які намагалися тримати сина “під каблуком”, жити за визнаними навколишнім оточенням стереотипами; форми спілкування з рідними на рівні “пуер етернус” (вічне дитя)”[29, 183]. На думку дослідниці, спотворені дитячі роки, морально-психологічний комплекс “залежності від батька” згодом почали наснажувати кафківські “мрії” щодо самогубства.

Слід визнати, що практично третина тексту “Листа ... ” – це відтворення вкрай гірких для Ф.Кафки методів виховання у їхній родині. Наразі, надзвичайно чіткий обрис батька письменника – Германа (Гьониха) Кафки (1852 – 1931) – створює Д.Затонський, підкреслюючи: “...батько був сином напівзлиденного сільського різника, зазнав у дитинстві жорстку нужду, але завдяки наполегливості й упертості...зробився дрібним фабрикантом” [17, 5]. Окрім того, літературознавець відзначає, що батько Кафки “не отримав практично ніякої освіти, відрізнявся примітивним мисленням і авторитарним

характером ”, а той незначний матеріальний успіх, що супроводжував його життєві зусилля, перетворили Германа Кафку на “домашнього тирана”.

Надзвичайно виразний і, так би мовити, зримий образ батька створює і сам письменник: “Іноді я уявляю собі розстелену карту світу і Тебе, розпростертого упоперек неї. І тоді мені здається, буцімто для мене мова може йти лише тільки про ті області, які або не лежать під тобою, або знаходяться поза межами Твоїї досяжності. А їх – відповідно з моїм уявленням щодо Твого розміру – зовсім небагато, і області ці не дуже відрадні, і шлюб аж ніяк не належить до їх числа” [26, 454].

Мати письменника – Юлія Кафка (1856 – 1934) – походила із німецькомовної родини “вчених раввінів” і з дитячих років, сказати б, “забезпечувала” синові німецькомовне культурне середовище. За спогадами сучасників – ця тиха і лагідна жінка, імовірно, була ще однією жертвою жорсткого характеру свого власного чоловіка. Письменник визнає, що мати намагалася виступати його захисником, але не могла реалізувати своє прагнення, оскільки, як відзначає Ф.Кафка у листі “занадто сильно ... любила Тебе, занадто була віддана Тобі, аби більш менш довго грати самотійну роль у боротьбі дитини” [26, 434].

Отже, джерелом психологічної загрози, яку майбутній письменник відчував з дитинства і яка породжувала почуття страху, виступав батько, котрий на все життя закарбував у свідомості маленького Франца один із “методів” сімейного виховання. Так, у “Листі...” Кафка згадує, що якось вночі він “увесь час скулив, просячи пити”, проте замість склянки води батько “вийняв” малого з ліжка, “виніс на балкон і залишив там на деякий час одного,... перед зачиненими дверима” [26, 419].

Реакція на цей епізод з боку вже дорослої людини і відомого письменника, без перебільшення, є вражаючою, адже саме протягом цього покарання Кафка-дитина пережив “невимовний жах”: “Через роки я все ще страждав від болісного уявлення про те, як величезний чоловік, мій батько, вища інстанція, майже без будь-якої причини вночі може підійти до мене,

вийняти з ліжка і вивести на балкон – ось, значить, якою нікчемою я був для нього” [26, 420].

У “Листі...” Ф.Кафка – один за одним – нашаровує приклади шокуючої поведінки батька, що була спрямована на підкреслення його нікчемності. Зокрема, він описує як переживав пригнічення від “тілесності” батька на пляжі: “Коли ми виходили з кабіни до людей, я тримався за Твою руку, маленький скелет, невпевнений, стояв босий на дошках, боячись води, нездатний перейняти Твої прийоми плавання” [26, 420].

Вочевидь, проблема “тілесності” була настільки значущою для Кафки, що він на сторінках листа повертається до неї неодноразово, відверто фіксуючи власні переживання. Знаходячись під тиском батьківського авторитету, молода людина втрачає почуття впевненості, “кожну хвилину потребує підтвердження свого існування”. Так, протягом дитячих та юнацьких років світоставлення Ф.Кафки формувалося на стійкому уявленні, що – власне йому – нічого не належить. У такому відчутті реальності, особливої ваги, за твердженням письменника, набувало його “тіло” – єдине, що дійсно “належало тільки йому”.

Поступово у Ф. Кафки закріплюється зацікавлене ставлення до “тіла”, адже це те, “чим розпоряджатися міг тільки він сам”. У свідомості майбутнього письменника поняття “тіло”, з одного боку, ототожнюється з поняттям “власність”, а з другого, є причиною появи почуття невпевненості та розгубленості: “...я витягувався у довжину, але не знав, що з цим робити, важкість була занадто великою, я почав сутулитися; я ледь намагався рухатися, тим більш займатися гімнастикою, залишався слабким; всьому, чим я ще володів, я дивувався ...” [26, 445].

На нашу думку, саме у контексті багатоаспектного представлення проблеми “тілесності” у “Листі до батька”, доречно наголосити на цілком свідомому опрацюванні цього феномену у творах письменника, котрого цікавила і “фізична тілесність” в її чіткій приналежності конкретній людині, і її моральнісна сутність, тобто право розпоряджатися нею як власністю, і

психологічний зріз “тілесності”, коли далеке від досконалості “тіло”, обумовлює негативну самооцінку, передусім, дитини.

“Тілесність” “розчинена” як у логіці змісту, так і у “вибудовуванні” образності більшості кафківських творів: у романі “Замок” (1922) фізична “тілесність” “сумовитого пожилця” співіснує з не-матеріалізованою “тілесністю” графа, котрого ніхто не бачив; руйнуванням моральнісної сутності “тілесності” наскрізно просякнутий зміст новели “У виправній колонії” (1914); модифікація різних типів “тілесності” “супроводжує” розвиток сюжету одного з кращих оповідань письменника “Сільський лікар” (1917) і, зрештою, фантазмагорична втрата “тілесності” стає апофеозом одного з найвідоміших творів Ф.Кафки “Перетворення”.

Аналізуючи глибоко особистісне ставлення письменника до феномену “тілесність”, яка відіграла помітну роль у специфіці стосунків, що склалися між Кафкою та батьком, необхідно враховувати, що його життя і творчість припадають на кінець ХІХ – початок ХХ ст. – період, який у сучасній гуманістиці атрибутується як некласичний у гуманітарному знанні. Теоретичні процеси, що розпочалися у цей час, природно вплинули на переосмислення традиційного ставлення до “тілесності”, яке формувалося від часів античності. Адже, починаючи з 1905 року – року оприлюднення видатним французьким живописцем Анрі Матіссом (1869 – 1954) теоретико-практичних засад “фовізму”, не тільки філософське, а й естетико-мистецтвознавче ставлення до “тілесності” помітно змінюється. Наразі показовою є позиція українського естетика Т.Алексєенко, яка зазначає, що на початку ХХ ст. у художній літературі – так само як і в інших видах мистецтва – починають “розрізняти стилі класичної та некласичної парадигми”, освоювати “принципи ідеалізації та деформації або натуралізації”, і наголошує: “Свого апогею принцип деформації досягає в численних течіях мистецтва модернізму...Віднині тіло людини втрачає своє людське “обличчя” [1, 12].

На нашу думку, у контекст теоретичних розвідок щодо сутності феномену “тілесності”, філософський та естетико-мистецтвознавчий аспекти



якого активно відпрацьовують українські гуманітарії, необхідно ввести позицію Ф.Кафки, котрий у “Листі до батька” концептуалізував цю проблему, свідомо рухаючись від особистісної моделі до загальнолюдських морально-психологічних узагальнень. Неупереджений аналіз змісту “Листа...” виявляє і такий специфічний аспект внутрішнього світу письменника як тісний зв'язок “тілесності” з його почуттєвим станом, що формувався у дитячі роки: саме порівняння власної “тілесності” – “худий, слабкий, вузькогрудий” – з “тілесністю” батька – “сильний, великий, широкоплечий” – починає формувати у маленького Кафки почуття сорому, – другу – після страху – складову його особистісної чуттєвості.

Слід визнати, що поведінка батька постійно “підживлювала” й “зміцнювала” у сина почуття сорому, яке формувалося та закріплювалося завдяки як проблемним, так і побутовим ситуаціям. Відтворюючи одну з них Ф.Кафка зазначає: “Були випадки, коли Ти не мав власної думки з приводу якогось питання, проте це означало, що всі можливі позиції щодо цього питання, – всі без виключення – хибні. Ти міг, наприклад, ляяти чехів, німців, євреїв, при чому не тільки за щось одне, а за все, і кінець кінців нікого більше не залишалося, окрім Тебе” [26, 421] .

Щодо “побутових” ситуацій, які постійно присутні у дитячих спогадах письменника, вони лише підкреслюють негативні риси батька, його брутальність, невихованість та жорсткість. Повною зневагою дорослого Ф.Кафки до Германа Кафки просякнуті рядки, що відтворюють “специфіку” їхніх сімейних обідів. Їжу батько називав “жратвою”, куховарку – “скотиною”, сам їв “швидко...великими шматками”, чавкав, нарізав хліб ножем, вимазаним у соусі... Батько вимагав, щоб за столом була тиша і всі займалися їжею, хоча, за словами Кафки, він сам “чистив і обрізав нігті, точив олівці, колупався зубочисткою у вухах” [26, 423] .

Почуття страху й сорому, які переживав Кафка-дитина, були настільки сильними та вражаючими, що привели – за його власним зізнанням – до розподілу його внутрішнього світу на три частини: “...один світ, де я, раб, жив,

підкорюючись законам, які вигадані тільки для мене і яких я, невідомо чому, ніколи не зможу повністю дотримуватися; у другому світі, безкінечно від мене далекому, жив Ти, володарюючи, наказуючи, обурюючись з приводу того, що твої накази не виконуються; і, нарешті, третій світ, де жили інші люди, щасливі і вільні від наказів і покірності” [26, 423].

Зазначимо, що у розмислах про дитинство, Ф.Кафка, так би мовити, гранично відвертий та щирий. Про це свідчать ті нюанси почуття сорому, які він виокремлює, апелюючи до процесу “вироблення” особистісного світоставлення. Сором для письменника є не цілісним почуттям, а таким, що здатне виявляти специфічні риси відповідно до подразника, який його викликає: “Я увесь час, – зізнається він, – відчував сором: мені було соромно і тоді, коли я виконував Твої накази, адже вони торкалися тільки мене; мені було соромно і тоді, коли я упирався – адже як посмів я упиратися по відношенню до Тебе ! – або був не в стані виконати їх, тому що не володів, наприклад, ані Твоєю силою, ані Твоїм апетитом, ані Твоєю спритністю, а Ти вимагав всього цього від мене...” [26, 424]. Нездатність відповідати усім цим вимогам, що їх “формували” батьківська “сила”, “апетит”, “спритність”, викликали у маленького Франца “найбільший сором”, з якого, за словами письменника, “складались не думки, але почуття дитини” [26, 424]. Цей наголос Ф.Кафки у контексті “Листа до батька” набуває, на нашу думку, особливого значення.

Як відомо, почуттєва культура людини формується поступово, спираючись на вроджені “зовнішні” чуття: зір, слух, дотик, нюх та смак. Це специфічний фундамент людської почуттєвості, на який поступово “нашаровуються” “внутрішні” почуття – любов, дружба, ревності, відданість, ненависть та ін. До “внутрішніх” почуттів, ясна річ, належать страх і сором. Проте на них процес формування людської почуттєвості не завершується, оскільки їх складний синтез обумовлює формування естетичного почуття, що фіксує своєрідну вершину у русі чуттєвості, відкриваючи для людини світ мистецтва, художні зразки якого або створюються нею – як це стало з

Ф.Кафкою – або сприймаються, як це повинно було б статися, з родиною письменника. Однак, і батько, і мати, які пережили свого славетного сина, так і не усвідомили ані неординарності його постаті, ані значення його літературної творчості.

Відтворюючи процес свого зростання, Ф.Кафка у “Листі...” згадує все нові й нові епізоди, які примушували переживати сором як невід’ємну складову того простору, в якому проходило його життя. Письменник згадує випадок, коли приблизно у шістнадцять років він, прогулюючись “на Йозефплац...почав гупо, хвастливо, зверхньо, пихато, холоднокровно (це було неширо), холодно (це було щиро) і запинаючись, як майже завжди у розмовах з Тобою, говорити про “цікаві речі”, докоряючи вам ( на прогулянці була і мати Кафки – О.О.) тим, що ви мене не просвітили, що про це довелося попідкуватися шкільним товаришам...” [26, 444].

Вочевидь, шістнадцятирічному Ф.Кафці дуже хотілося виглядати сміливим, хоробрим, таким, хто все знає про інтимний бік людського життя і про ті небезпеки, які воно із собою несе. На думку письменника, цинічна відповідь батька – “можеш порадитися як уникнути небезпеки, займаючись цими справами” [26, 450], – назавжди знищила у нього бажання бути відвертим і щирим.

Через двадцять років після означеного епізоду, Ф.Кафка із вражаючою психологічною достовірністю відтворить почуття підлітка: “Можливо, я хотів витягнути з Тебе саме таку відповідь, саме її і прагнула похіть дитини, перекормленої м’ясом і різними ласощами, фізично бездіяльної, вічно зайнятої сама собою, але моя зовнішня соромливість була настільки зачеплена – або я вважав, що вона повинна бути зачеплена – що всупереч власної волі я не міг більше говорити з Тобою про це і з нахабною зверхністю обірвав розмову” [26, 450].

Відтак, ця дивовижна “сповідь сповідей” Ф.Кафки засвідчує, що формування почуттєвої культури майбутнього письменника, було деформовано його батьком ще в дитячі роки, коли засадними “внутрішніми”

почуттями у процесі “нашарування” і ускладнення рівнів чуттєвості, фактично, виявилися два: “страх” і “сором”. Проте особливу драматичність означеній ситуації надає відвертість та жорсткість, з якою її визнає сам Ф.Кафка. Однак це не тільки визнання, але й педантичне “розкладання” на конкретні факти, що примусили його існувати у “страхо-соромливому” просторі. Він відверто розповідає про них, залишаючи свою внутрішню біль на папері. Це, так би мовити, суто мазохістичний акт, який, вочевидь, не лякав письменника, котрий планував наприкінці життя знищити власні твори.

На нашу думку, саме деформації і протиріччя, що стоять у витоків кафківської почуттєвості, виявили його здатність по-особливому розуміти життя, оскільки, за висловом Д.Затонського, “Кафка завжди писав для себе, зовсім не думаючи про читача” [17, 12]. Він не тільки знав різні “таїни життя”, але й особисто їх відчував, і саме глибина цього “відчування” часто-густо приводила до небажання завершувати роботу над розпочатим твором. Так, працюючи над оповіданням “Голодар” (1924), Ф.Кафка, як відзначає Д.Затонський, сам був “голодарем” “у самому прямому і сумному значенні: коли писав це оповідання, через хворобу горла вже майже не міг приймати їжу” [17, 12]. Зрештою, “знання небагато коштує, якщо ним володіє той, хто стоїть зовні. А Кафка завжди перебував всередині: був занурений у свій світ і накопичував у собі усю його важкість” [17, 14].

Неоднозначною є і ситуація існування Ф.Кафки у просторі літературної творчості, яку – згідно тексту листа – батько не підтримував та іронічно називав “літературництвом”<sup>35</sup>. Проте саме “літературництво”, як стверджував письменник, дозволило йому віддалитися від батька й здобути самостійність. Водночас, Ф.Кафка порівнює цю “самостійність” із станом “хробака, який, якщо наступити на задню частину, відірветься та відповзе у бік” [26, 444].

Доволі часто у “Листі ...” письменник згадує “антипатію” батька до його “літературництва”, яка була Кафці “приємною”, оскільки протягом усього

---

<sup>35</sup> Ми вважаємо “літературництво” найбільш адекватним відповідником “сочинительству” – терміну, що його застосовують у російському перекладі “Листа до батька”

“дорослого” життя він прагнув стати його антиподом. Кожного разу, коли виходив друком новий твір письменника, родина спостерігала одну й ту саму батькову реакцію. Як відзначав Ф.Кафка, “...моя гоноровитість, моє честолюбство страждали від Твоїх, що стали для нас знаменитими, слів, якими Ти вітав кожну мою книгу: “Поклади її на нічний столик !” (найчастіше, коли приносили книгу, Ти грав у карти)” [26, 444].

Незважаючи на зневагу, що з нею Герман Кафка ставився до творчості свого сина, він переживав позитивні почуття. Зокрема Ф.Кафка згадував, як у нього “піднімалася протестуюча злість, радість з приводу того, що моє (письменника – О.О.) сприйняття наших стосунків отримало нове підтвердження, ... адже слова ті звучали для мене приблизно так: “Тепер ти свободний !” [26, 444].

Ф.Кафка – людина з надзвичайно тонкою внутрішньою організацією, котра прожила коротке життя за принципом “оголених нервів”, дуже чітко і дуже жорстко визначив морально-психологічний стан, у який він потрапляв, спостерігаючи ставлення батька до його нових книжок. Цей стан він окреслив як самообман. Те, що письменник, котрому на час написання листа було вже 36 років, використовує поняття “самообман”, дає підстави припустити, що він остаточно так ніколи і не звільнився від почуттів страху та сорому, які, по великому рахунку, формували його особливий почуттєвий світ. Адже все – врешті-решт – виявилось самообманом, у простір якого логічно увійшла і ілюзія свободи. На превеликий жаль, письменнику не вистачило ані духовних, ані фізичних сил подолати самообман та вийти у простір реальної свободи.

Сьогодні, коли є можливість відтворити його життя і творчість як цілісний феномен, стає зрозумілим, що потаємні бажання Кафки так і не були здійсненні: він залишився у полоні батькової волі, сили, вимогливості та невинуватої жорсткості. Навіть у межах “самообману”, за висловом самого письменника, він “не був свободний”. Ф.Кафка настільки морально і психологічно залежав від батька, котрого з ранніх років вважав “мірою усіх речей”, що “свідомо відтягував прощання” з ним, достатньо чітко відтворивши

при цьому свій власний стан: “...яким мізерним все те було ! Взагалі це заслуговує на згадування лише тому, що відбувалося у моєму житті, інакше ... просто залишилося б непоміченим, і ще тому, що воно володіло моїм життям, у дитинстві – як передчуття, пізніше – як надія, ще пізніше – частенько як відчай, і воно ж – якщо хочеш, знову ж таки у Твоєму образі – продиктувало мої деякі жалюгідні рішення” [16, 444].

Хоча “Лист до батька”, вочевидь, має суто авторський характер і призначений для виявлення наочних і прихованих конфліктів, що існували між “конкретним сином” і “конкретним батьком”, письменнику вдалося оголити такі нюанси глибинних непорозумінь на рівні цих родинних зв’язків, такі об’єктивні ознаки протиріч між уявою батьків і реальним станом життя їхніх дітей, що ця “сповідь сповідей” мала б зайняти особливе місце серед інших зразків “педагогічно-виховного” та “етико-психологічного” епістолярію.

Повертаючись до аналізу “особистісних” стосунків, які досліджувалися Ф.Кафкою, не можна не звернути увагу на його показовий наголос, що у своєму ставленні до нього батько керувався почуттями, котрі бути типовими для їхнього соціального прошарку, тримаючи практично усіх батьків у полоні райдужних уявлень щодо своїх нащадків. Відтак, – сином слід було пишатися, його поведінка мала викликати “батьківську гордість”, а навчання – “завжди позначене особливою старанністю”.

Стосовно самого себе, Ф. Кафка чесно зазначає, що батько “помилявся” відносно нього, адже не помічав “хворобливість” свого сина, котрий “мало вчився і нічому не навчився”. Зокрема, письменник іронічно завважував, що маючи “середню пам’ять” і “не найгірші здібності”, у нього в голові щось залишилося, “проте кількість знань і особливо міцність цих знань вельми нікчемні у порівнянні з кількістю витрачених грошей і часу” [26, 444-445] .

Варто зазначити, що осмислюючи “специфіку” свого “гімназійного оточення”, Ф.Кафка відзначає певну химерність, яка була йому притаманна. Натомість, його власна “химерність” наснажувалася бажанням “утвердити своє духовне “Я”, тоді як до всього іншого він ставився байдуже. Наразі слід

підкреслити, що письменник достатньо активно використовує поняття “байдужість”, і, спираючись на його морально-етичний зміст, характеризує себе як “дивну дитину”, котру роз’їдала ця байдужість – “холодна”, “по-дитячому безпорадна”, “доведена до абсурдності”, “по-звірячому самовпевнена”. Її Ф.Кафка оцінює як “єдиний захист від руйнуючих нервову систему страху і усвідомлення провини” [26, 445].

Реальні почуття й переживання Кафки-гімназиста не мали нічого спільного з уявним образом сина, що був “вибудований” його батьком, адже усі страждання Кафки-дитини, котра існувала у просторі страху і сорому, були успадковані Кафкою-юнаком, який додав до них байдужість та почуття провини. Дорослий Ф. Кафка ще більше розширює цю “віково-почуттєву вертикаль” і вводить до неї самообман та ілюзію свободи і, вважаючи їх психологічним завоювання свого 36-річного життя, поступово трансформує у світ своїх письменницьких фантазій, що породжують його геніальні “сповіді”.

Порівнюючи “Лист до батька” з іншими зразками епістолярію видатних письменників і живописців кінця XIX – початку XX століття, слід визнати, що в їхніх листах, зазвичай, відбувається вихід у площину морально-етичної проблематики. Проте, у процесі листування, наприклад – Г. де Мопассана, бр. Гонкур, В. Ван-Гога – означена проблематика подається або у дещо узагальненому вигляді, або як специфічний підтекст щодо процесу відтворення тієї чи іншої життєвої ситуації. У випадку з Ф.Кафкою все виглядає інакше: спираючись тільки на “Лист ...” можна виявити і систематизувати понятійний апарат етики у форматі невеликого тезаурусу. Окрім вже прокоментованих, артикулюємо наразі поняття “благо”, скориставшись яким письменник трансформував претензії до власного батька в особливу і особистісну сферу, де мораль перехрещується з релігійними шуканнями людини.

Зазначимо, що ми, аж ніяк, не намагаємося представити Ф.Кафку послідовним дослідником етичної проблематики, але загальна спрямованість “Листа до батька” виводить на перший план саме морально-етичний вимір і,

так би мовити, примушує письменника висловитись щодо власного розуміння цих – суто моральнісних ситуацій. Зокрема, він відчуває необхідність прокоментувати своє розуміння поняття “благо” і зафіксувати його відносний характер. Так, звертаючись до батька, Кафка відзначає: “Уяви собі, що комусь треба піднятися на п’ять низьких сходинок, а іншому лише на одну, але ця одна, принаймні для нього, така сама висока, як усі ці п’ять сходинок разом; перший подолає не тільки ці п’ять, але ще сотні і тисячі інших, він проживе велике і дуже напружене життя, проте жодна із сходинок, на яку він піднімався, не буде мати для нього такого значення, яке для іншого – та єдина, перша, висока, для нього непереборна сходинок, що на неї йому не піднятися і через яку йому, звісно, і не переступити” [26, 448-449].

Відтак, Ф.Кафка переконаний, що той, кому легко подолати п’ять сходинок, не сприймає таке подолання як “благо”, адже для нього воно “не досягається”, “а лише трапляється”. Письменник свідомо порівнює різне ставлення людини до феноменів “досягається – трапляється”, наголошуючи, що “трапляється” не є “самим великим” благом, але все ж таки “щось дуже важливе й почесне”. Натомість, значно більше важить “досягнуте” – та єдина сходинок, яку вдалося подолати. У логіці цих розміркувань Ф. Кафка доходить досить поміркованого висновку: “І врешті-решт мова йде зовсім не про “найбільше” благо, а лише про деяке віддалене, але достатньо пристойне наближення до нього; зрештою, не обов’язково летіти до сонце, достатньо видертися на чисте містечко на землі, куди час від часу заглядає сонце і де можна трохи погрітись” [26, 449].

Неприховане бажання Ф.Кафки зрозуміти, що таке “благочестя” – гармонійне сполучення двох етичних понять “благо” і “честь” – долучили Кафку до іудаїзму, який сповідував його батько. Проте, і у релігійній сфері майбутнього письменника чекало таке саме розчарування, яке спіткало його на інших життєвих теренах. На думку Ф.Кафки, життєві труднощі, які доводилося долати його батьку, призвели до поступового “стоншення” батькових релігійних уподобань: “Від маленької, подібної до гетто, селянської общини у



Тебе дійсно залишився слабкий наліт іудаїзму, його тонкий шар у місті, а потім на військовій службі ще більш стоншився, але все ж таки вражень та спогадів юності ще якось вистачало ...” [26, 441].

Аналізуючи релігійність батька, Ф.Кафка прагне зрозуміти: чи впливав на нього іудаїзм? Відповідь на це запитання є ще одним підтвердженням того жорсткого авторитаризму батька, в якому письменнику довелося зростати й жити. Специфіка віри Германа Кафки полягала у незламному переконанні щодо “правильності поглядів, приналежних до певного класу суспільства”. Оскільки сам він належав до цього “класу” то, як зазначав Ф.Кафка, “вірив, власне кажучи, самому собі” [26, 442]. Вочевидь, цього батькові вистачало, проте для “передачі іудаїзму” своїй дитині виявилось замало, адже “в процесі передачі він краплинами витікав і повністю вичерпувався, оскільки почасті це були непередавані юнацькі враження, почасті – Твоя натура, що вселяла страх” [26, 442]. Небажання майбутнього письменника формально прийняти віру батька та нездатність щиро проїнятися нею визначили “ще одну вельми хворобливу грань” [26, 442].

У цьому зв’язку Ф.Кафка визнавав, що не лише його батько, а й інші, хто належали “до перехідного покоління євреїв, які переїжджали із відносно ще набожних сіл до міста”, поступово втрачали гостроту й значущість релігійного почуття, а збереження віри у дітей – значною мірою – спиралося на приклад батьків. Саме процес осмислення релігійної тематики, яка займає помітне місце у “Листі до батька”, “підводить” письменника до проблеми “прикладу” в її морально-педагогічному аспекті.

Згасання батьківської віри стає “не- кращим” прикладом для самого Ф. Кафки, котрий не вимагав від батька уроків, що змогли б скорегувати його життя; мова навіть не йде про наслідування батьківської моделі. Відтак, письменник наголошує саме на феномені “прикладу”: “...якби Твій іудаїзм, Твоя віра були сильніше, Твій приклад був би більш зобов’язуючим – саме собою розуміється, це знову ж таки зовсім не докір, а тільки захист від Твоїх докорів” [26, 443].

Проблема “прикладу”, як про це свідчить “Лист...”, багато важила для Кафки і сама по собі, і у зв’язку із суміжною проблемою – негативним ставленням батька до будь-якого його починання. Найбільш наочно та виразно вона постала у той момент, коли Кафка почав виявляти інтерес до іудаїзму та його похідних. Його зацікавлене ставлення до національно-релігійних витоків, що наснажувалося батьківською моделлю іудаїзму, – вважав письменник, – мало було б стимулювати покращення стосунків “батько – син”, адже збіг їхніх поглядів міг би спонукати батька “припустити маленьке виключення” в тих постійних суперечках, що виникали між ними. Проте, цього не відбулося, оскільки їхній внутрішній конфлікт виявився настільки глибоким, що будь-які позитивні зрушення категорично заперечувалися. “Через мене, – визнавав Кафка – іудаїзм став Тобі огидним, єврейські твори – такими, які не можна читати, Тебе “нудило від них”. Це могло означати, що Ти наполягаєш на тому, що тільки той іудаїзм, який Ти розкрив мені в дитинстві, і є єдино вірний, іншого не буває” [26, 443].

Говорячи про батьківську “нудоту”, Ф.Кафка, вочевидь, дуже чітко усвідомлював, вона стосувалася не стільки іудаїзму чи єврейських творів як таких, скільки його самого. Мимоволі, але батько все ж таки був змушений визнати, за висловом письменника, “слабкість свого іудаїзму і мого єврейського виховання, не хотів жодних нагадувань про це і відповідав на всі нагадування відкритою ненавистю” [26, 443].

На почутті ненависті, яке супроводжувало їхні стосунки, Ф.Кафка постійно наголошує у процесі аналізу національно - релігійного виміру, в якому вони існували. Водночас, протягом усього “Листа до батька” письменник поновлює у пам’яті ситуації, коли ненависть “скеровувала” ті чи інші його висловлювання та вчинки, які відкривали вихід у більш широкий контекст.

Важливо підкреслити, що почуття ненависті подекуди було спрямовано на інших членів родини або найманих працівників, котрі – на відміну від Кафки – не опікувалися морально-психологічними шуканнями. Присмак

обопільної ненависті присутній у постійних окриках батька: “Не переч! ” і у страху дітей перед рукою, піднятою при цьому. Ф.Кафка визнавав, що страх покарання супроводжував його з незапам’ятних часів. Це почуття, поєднане з ненавистю, формує досить складний подразник, який примушує письменника нашаровувати все нові й нові негативні спогади щодо поведінки батька. Особливо Ф.Кафка підкреслює його “засліпленість злобою” до сестри Еллі, яка, “по суті, залишилася незмінною, з тією тільки різницею, що злоба значною мірою втратила актуальність, адже Еллі більше не живе у нас...” [26, 436].

Ненависть супроводжувала стосунки батька і з іншою донькою – Оттле, котра, як свідчить текст листа, була сильною особистістю і боролася з ним “на рівних”. Згадуючи постійні сімейні скандали, що виникали між ними, Ф.Кафка відзначав: “...Ти відчував до неї тільки ненависть; Ти ж сам зізнався мені, що, на Твою думку, вона свідомо причиняє Тобі страждання й неприємності, і, коли Ти через неї страждаєш, вона задоволена та весела. Загалом, свого роду диявол” [26, 436].

Акцент, що його Ф.Кафка робить на перманентній боротьбі між батьком і сестрою, імовірно, мав для нього і суто компенсаційну функцію, адже ані фізичний стан письменника, ані його моральний страх перед батьком не дозволили йому чинити більш-менш відчутний опір його “тиранству”. Ф.Кафка визнає, що між ними не було справжнього протистояння, оскільки батько швидко розбирався з ним і йому “залишалися тільки втеча, гіркота, сум, внутрішня боротьба”. Що ж стосується батька і Оттле, то за словами письменника, вони “обидва завжди знаходилися у бойовій позиції, завжди свіжі, повні сил. Настільки ж вражаюча, наскільки ж і безрадісна картина” [26, 436].

Розглядаючи наслідки батьківського “тиранства” у середині родини, Ф.Кафка досить часто використовує поняття “відчуження”, дію якого традиційно розглядають стосовно більш великих соціальних структур, ніж родина. Проте для самого письменника – внаслідок багатьох об’єктивних і суб’єктивних

причин – саме родина, асоційована з батьком, виступала ворожою соціальною структурою, що породжувала почуття самотності, апатії та приреченості.

Показово, що Ф.Кафка демонструє ненависть до батьківського “тиранства” і стосовно найманих робітників, згадуючи його “постійний вираз на адресу ... прикажчика з хворими легенями: “ Нехай він здохне, цей хворий пес! ” [26, 433]. Взагалі усіх, хто працював на нього, Герман Кафка називав “оплаченими ворогами” і, відповідаючи на це, син з гіркою іронією пропонував називати його “ворогом, що платить”. Письменник, вочевидь, соромився свого батька, котрий стосовно робітників дотримувався подібної моделі поведінки, яку застосовував до нього самого. Проте син – член родини, а робітники були “чужі люди, котрі працювали на нас і за це чомусь повинні були жити у постійному страху перед Тобою” [26, 433].

Досить проблематичним щодо висунутих у “Листі...” запитань і запропонованих відповідей є заключна частина цієї “сповіді сповідей”, де Ф.Кафка торкається проблеми істини. Власне наголос на означеній проблемі і завершує “Лист до батька”, проте письменник неодноразово повертається до неї і після 1920 року – року знайомства з Г.Яноухом, котрий, що ми вже відзначали, робив щоденникові записи своїх розмов з Ф.Кафкою. Об’єднуючи ці два джерела, на нашу думку, можна відтворити і вкрай особистісні розмисли письменника, і більш узагальнені уявлення щодо феномену “істини”, які формують завершену картину його морально-психологічних шукань.

Їх перші паростки з’являються у процесі обговорення Кафкою та Яноухом питань, пов’язаних з літературою і мистецтвом. Письменник виступає у своєрідній ролі наставника, котрий намагається скорегувати літературно-мистецькі уподобання свого молодого друга. Внаслідок цього, об’єктом їхніх розмов стають твори Шекспіра, маркіза де Сада, Достоевського, Верещагіна, Бодлера, Ван Гога, Кокошки, Гроссе, Пікассо та інших.

Пояснюючи Г.Яноуху своє розуміння мистецтва, Ф.Кафка називає його “дзеркалом”, що іноді здатне “йти уперед”, як годинник” [20, 565].

Відштовхуючись від цієї тези, письменник пізніше спробував поєднати поняття “мистецтво”, “таїна” та “істина” і сформулював власне розуміння співвідношення означених понять: “А чи існує більша таїна, ніж істина? Мистецтво завжди лише експедиція за істиною” [20, 568]. Проте екзистенціальні мотиви щодо її сутності присутні і у інших висловлюваннях письменника.

Пошук істини стимулював Ф.Кафку визначити низку порівнянь, завдяки яким його уявлення як про батька, так і про його методи ведення боротьби стають остаточно окресленими. Зокрема, письменник наполягає на нещирості Германа Кафки, котрий завжди намагався зробити “винною стороною” свого сина, використовуючи при цьому “красиві слова” про сутність, і характер, і безпорадність”, які повинні переконати усіх у його прагненні лише до “самозахисту”, а провина за конфліктну ситуацію лягає на плечі Ф.Кафки.

Врешті-решт це призводить письменника до висновку, що їхнє протистояння можна вважати війною, виявляючи наразі два її різновиди . Так, на думку Ф.Кафки, є війна “лицарська”, що ґрунтується на протистоянні рівних супротивників, де кожний програє чи виграє сам за себе. Проте, існує і інша війна – “війна паразита, котрий не тільки жалить, але й одразу ж висмоктує кров задля збереження власного життя” [26, 457]. Саме війну “паразита” і веде – за логікою Ф.Кафки – батько проти сина. Відтак, Кафківське розуміння істини, зокрема, формує такі якості як нещирість, агресивність, ворожість, безвідповідальність, безпорадність, що підтверджують ставлення Германа Кафки до свого сина .

Водночас, як відомо, “Лист до батька” завершується наступними словами: “...у цьому листі все ж, на мою думку, досягнуто щось настільки близьке до істини, що воно спроможне трохи заспокоїти нас обох і полегшити нам життя і смерть” [26, 458]. Проте, аби розмисли Кафки з приводу не стільки філософської, скільки морально-психологічної сутності істини отримали певну завершеність, необхідно, на нашу думку, додати до аналізу тексту “Листа...”

матеріал із щоденникових записів Г.Яноуха. Саме на його запитання: “Що є істина?” Ф. Кафка відповів наступне: “Істина – це те, що потрібно кожній людині для життя і що тим не менш вона не може ні у кого отримати чи придбати. Кожна людина повинна безперервно народжувати її з самої себе, інакше вона (істина – О.О.) загине. Життя без істини неможливе. Можливо, істина і є саме життя” [20, 568].

На нашу думку, різні типи епістолярної спадщини, зокрема – і “сповідальне” листування Франца Кафки, виступають, з одного боку, важливою складовою європейського культуротворення, а з другого, – значно збагачують сучасне уявлення щодо конкретних історико-культурних періодів. Саме, персоналізація епістолярію дозволяє відпрацювати більш цілісні та завершені портрети тих, хто створював європейську культуру – самодостатню і самоцінну складову цивілізаційного поступу людства.

## ЛІТЕРАТУРА

- 1.Алексієнко Т. Естетичні модифікації тілесності в мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос.. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» - Луганськ, СУНУ імені Володимира Даля, 2013. – 18 с.
- 2.Арістотель. Поетика / пер. з старогрец. Б.Тен, вступ. ст. та комен. Й.Кобова.- К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.
3. Барт Р. Смерть автора /пер. с фр., сост., общ. редак. и вступ. ст. Г.Косикова // Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: «Прогресс», 1989.- С. 384 – 391.
4. Борев Ю. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. - 399 с., с илл.
5. Бровко М. Культурологія в системі гуманітарного знання. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Випуск 20. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2007. - с. 96 – 102.
6. Валевский А. Основания биографики. – К.: Наукова думка, 1993. – 112 с.
7. Ван Гог В. Письма / пер. П.Мелковой, сост., общ. редак. и вступ. ст. Ю.Кузнецова. - Л. – М.: «Искусство», 1966. – 604 с., с илл.
8. Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни // Эдмон и Жюль Гонкуры / пер. с фр. Д.Эпштейнайте, А.Тарасовой, Л.Фейгеной и др. – М.: Художест. лит-ра, 1964. – Т. 1. – 711 с.
9. Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни // Эдмон и Жюль Гонкуры / пер. с фр. Д.Эпштейнайте, А.Тарасовой, Л.Фейгеной и др. – М.: Художест. лит-ра, 1964. – Т.2. – 768 с.
- 10.Горнфельдъ А. На западъ. Литературные беседы ( Ницше, Гюго, Гейне, Тэн, Поль-Луи Курье). – СПб, Издание Т – ва «Мір» , 1910, - с. 1 – 79.
- 11.Гугнин А. Комментарии к письмам Э.Флуса // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992. – С.557 – 558.
- 12.Дадун Р. Фрейд. / пер. с фр. Д.Фёдорова, предис. А.Руткевича. - М.: Из -во АО «Х.Г.С.», 1999. – С. 512.
- 13.Даренський В. Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності Альманах. Випуск 12. – К.: Видавничий центр КНЛУ. 2003. – С. 201 – 208.
- 14.Довженко без гриму. / Упорядк. і коментар В.Агеевої та С.Тримбача. Примітки С.Тримбача. – К.: ТОВ «Видавничий дім «КОМОРА», 2014. – С. 472
- 15.Естетика: Підручник / Л.Т.Левчук, В.І.Панченко, О.І.Оніщенко, Д.Ю.Кучерюк; За зваг. Ред.. Л.Т.Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К.: Вища школа, 2006. – 431 с.. з ілюст.
- 16.Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє. / Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) // «Філософська думка», № 6, 2009. – С. 21 – 38.
- 17.Затонский Д. Предисловие // Франц Кафка. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. – М.: Из-во политич. лит-ры, 1991. – С.3 – 14.

18. Зигмунд Фрейд – Карл Густав Юнг. Из переписки / пер. с нем. В. Седельника // Зигмунд Фрейд. По ту сторону принципа удовольствия. – Сост., послес. и коммен. А. Гугнина. – М.: Прогресс, 1992. – С. 364 - 466.
19. Золя Э. Письма / пер. с фр. С. Емельяникова, И. Шадрина // Эмиль Золя. Собр. соч. в 26 т., т. 26. – М.: Из-во «Художест. лит-ра», 1967. – С. 349 - 639.
20. Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой. Приложение / пер. с нем. Е. Кацевой // Франц Кафка. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. – М.: Из-во полит. лит-ры, 1991. – С. 545 – 568.
21. Интернет-ресурс: [www.vedu.ru/cxpolic/35528/](http://www.vedu.ru/cxpolic/35528/)
22. Интернет-ресурс: [www.psychologos.ru/articles/view/personalizaciya](http://www.psychologos.ru/articles/view/personalizaciya)
23. Интернет-ресурс: <https://ru.wiktionary.org/wiki/Эпистолярный>.
24. Кафка Ф. Дневники. Письма к Фелиции. – М.: Эксмо, 2009. – 832 с.
25. Кафка Ф. Письма Милене / пер. с нем. А. Карельского // Франц Кафка. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С. 459 – 544.
26. Кафка Ф. Письмо отцу / пер. с нем. Е. Кацевой // Франц Кафка. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С. 415 – 458.
27. Кацева Е. Примечания. Письмо отцу // Франц Кафка. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С. 569.
28. Кузнецов Ю. Человек среди людей (Эпистолярное наследие Ван Гога). Вступительная статья // Ван Гог. Письма / пер. П. Мелковой, сост., общ. редак. и вступ. ст. Ю. Кузнецова. – Л. – М.: «Искусство» 1966. – С. 7 – 20.
29. Левчук Л. Психологічний аналіз: історія, теорія, мистецька практика. – К.: «Либідь», 2002. – 255 с.
30. Левчук Л. Психологічний аналіз: від несвідомого до «втоми від свідання». – К.: Вища школа. Видавництво при Київському університеті, 1989. – 183 с.
31. Левчук Л. Теоретичний потенціал міждисциплінарного підходу // Гуманітарний часопис, НАУ ім. М.С. Жуковського «ХАІ», № 2 (43), 2015. – С. 5 – 11.
32. Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество. Переписка. Статьи / пер. с нем. С. Апта. – М.: Прогресс, 1988. – 496 с.
33. Манн К. На повороте (Жизнеописание К. Манна). – М.: Радуга, 1991. – 557 с.
34. Манн Т. Германия и немцы / пер. с нем. Э. Эдкинд // Томас Манн. Собр. соч. в 10 т., т. 10. – М.: Из-во худож. лит-ры, 1961. – С. 303 – 326.
35. Манн Т. Культура и политика / пер. с нем. Э. Эдкинд // Томас Манн. Собр. соч. в 10 т., т. 10. – М.: Из-во худож. лит-ры, 1961. – С. 288 – 296.
36. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. – К.: НаУКМА, Аграр Медіа Груп, 2010. – 455 с.
37. Миролубенко Г. Спілкування – необхідність чи неминучість? // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Випуск 24. – К.: Видавничий центр КНЛУ. – 2009. – С. 100 – 106.
38. Мізіна Л. Мистецтво і політика: культурологічний аспект // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Випуск 21. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2008. – С. 332 – 337.



39. Мопассан Ги де. Письма / пер. с фр. О.Моисеенко и Н.Пожарский // Ги де Мопассан. Полн. собр. соч. в 12 т., т. 12.- М.: Из-во «Правда», 1958.- С. 5 – 326.
40. Ницше Ф. Письма Фридриха Ницше / сост., пер. с нем. И.Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2007. – 399 с.
41. Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом / пер. с нем. Н.Полилова // Ф.Ницше. Сочинения: в 2 т., т. 2. – М.: Мысль, 1990. – С.556 – 630.
42. Панченко В. Основні естетичні категорії // Естетика: Підручник / Л.Т.Левчук, В.І.Панченко, О.І.Оніщенко, Д.Ю.Кучерюк; За заг. ред. Л.Т.Левчук. – 2-ге вид., допов. і перероб. – К.: Вища школа, 2006. – 431 с. з ілюст.
43. Пішак О. Становлення і розвиток проблеми спілкування в історії етико-філософської думки // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Випуск 16. – К.: Видавничий центр КЛНУ, 2005. – С. 195 – 202
44. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. – 208 с.
45. Равель в зеркале своих писем / пер. с фр. В.Михелис и Н.Поляк, сост. М.Жерар и Р.Шалю, вступ. ст., редак. и прим. Г.Филенко. – Л.: Госуд. музык. из-во, 1962. – 243 с.
46. Равель М. Краткая автобиография / пер. с фр. В.Михелис и Н.Поляк, сост. М.Жерар и Р.Шалю, вступ. ст., редак. и прим. Г.Филенко. // Равель в зеркале своих писем. – Л.: Госуд. музык. из-во, 1962. – 243 с.
47. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. О.Макаровой. – М.: Из-во Независимая Газета, 2006. – 504 с.
48. Розен Н. Марта Фрейд / пер. с фр. М.Рожновой. – М.: Гелиос, 2006. – 336 с.
49. Россолимо Г. Искусство, больные нервы и воспитание ( по поводу «декадентства»). – М.: 1901. – 50 с.
50. Саломе Лу Андреас. Прожитое и пережитое / пер. с нем. и пред. В. Седельника // Лу Андреас Саломе. Прожитое и пережитое. Воспоминание о некоторых событиях моей жизни. - М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 19 – 193.
51. Семенюк К. Творчість Ольги Кобилянської: калокагативне світовідчуття // Автореф. дис..на здобуття наук. ступ. канд.. філос.. наук: спец. 09.00.08 «Естетика». – К.: КНУ імені Т.Шевченка, 2005. – 16 с.
52. Словник іноземних слів / укл. С.Морозов, Л.Шкарапута. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 680.
53. Тэн И. Философия искусства. Чтение об искусстве, пять курсов лекций / пер. А.Чудинова.- 4-е изд.- М.: 1899. – 117 с.
54. Филенко Г. Морис Равель и его письма. Вступительная статья / пер. с фр. В.Михелис и Н.Поляк // Равель в зеркале своих писем. – Л.: Госуд. музык. из-во, 1962. – 243 с.
55. Філософський словник / наук. ред..Л.Озадовська, Н.Поліщук. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

56. Флобер Г. Письма / пер с фр. М. Ромма, Б. Грифцова, Т. Ириновой, и др., вступ. ст. и коммен. М. Эйхенгольца // Гюстав Флобер. Избранные сочинения. – Из-во художест. лит-ры, 1947. – С. 555 – 619.
57. Фрейд З. Автобиография / пер. с нем., сост., послес. и коммен. А. Гугнина // Зигмунд Фрейд. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992. – С. 91 – 148.
58. Фрейд З. Неизбежна ли война? / пер. с нем. А. Гученина // Бесстрашие истины / вст. ст. сост. С. Капелуш, А. Литвинов. – М.: Вагриус, 2006. – С. 367 - 368.
59. Фрейд З. Омрачённое воспоминание на Акрополе. Письмо к Ромену Роллану / пер. с нем., сост., послес. и коммент. А. Гугнина // Зигмунд Фрейд. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992.- С. 338 – 346.
60. Фрейд З. Письма к невесте / пер. с нем. С. Лайне. – СПб.: Азбука – классика, 2007. – 208 с.
61. Фрейд З. Переписка с Р. Ролланом / пер. В. Седельника, Э. Райс // Бесстрашие истины/ вст. ст., сост. С. Капелуш, А. Литвинов. – М.: Вагрус, 2006. – 367 - 368.
62. Фрейд З. Письма Эмилю Флусу / пер. с нем. А. Репко // Зигмунд Фрейд. По ту сторону принципа удовольствия. Сост., послес. и коммен. А. Гугнина – М.: Прогресс, 1992. – 347 – 363.
63. Цвейг С. Вчерашний мир. Воспоминание европейца / пер. Г. Каган. – М.: Вагриус, 2004. – 347 с.
64. Шалю Р. Равелиана / пер. с фр. В. Михелис и Н. Поляк // Равель в зеркале своих писем. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – С. 217- 225.
65. Шестаков В. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. – 372 с.
66. Шор В. Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни // Избранные страницы в 2 т., т.1. – М.: Из-во художест. лит-ры, 1964. – С. 3 - 32.
67. Элюар П. Письма к Гала / пер. с фр. под редак. Т. Балашовой. – М.: «СВАРОГ и К», 1999. – 595.



















” []

” []

” []



'“” [].







